



HAL
open science

L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne

Olivier Goré

► **To cite this version:**

Olivier Goré. L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne. Géographie. Université Rennes 2, 2004. Français. NNT : . tel-00008987

HAL Id: tel-00008987

<https://theses.hal.science/tel-00008987>

Submitted on 8 Apr 2005

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOMMAIRE

Remerciements.....	3
Introduction.....	4
Partie 1 : Une approche géographique de la culture à l’heure de la mondialité.....	10
Chapitre 1 : Mise au point sur la notion de culture dans les sciences sociales.....	13
Chapitre 2 : Les étendards de la dialectique culturelle.....	57
Chapitre 3 : La musique : un “instrument” pour l’approche culturelle en géographie.....	85
PARTIE 2 : Interactions spatio-culturelles et musique bretonne.....	133
Chapitre 4 : La culture bretonne au temps de la mondialité.....	136
Chapitre 5 : La musique bretonne, de la pratique populaire à l’objet d’étude.....	187
Chapitre 6 : Une approche systémique d’inscription territoriale.....	223
PARTIE 3: L’inscription territoriale des faits musicaux.....	249
Chapitre 7 : Répartition et dynamiques spatiales des lieux de diffusion.....	251
Chapitre 8 : La dialectique musicale bretonne.....	287
Chapitre 9 : La musique traditionnelle, vecteur de la territorialité bretonne.....	358
Conclusion.....	396
Références bibliographiques.....	401
Annexes.....	410
Tables des illustrations.....	412
Table des matières.....	415

REMERCIEMENTS

Si à travers cette thèse, j'ai le plaisir de présenter les résultats de mes recherches que je mène depuis quelques années, c'est grâce aux soutiens et aux encouragements d'un certain nombre de personnes. J'aimerais donc les remercier ici en commençant par ma famille qui m'a fait confiance et m'a soutenu tout au long de mon cursus universitaire.

Mes remerciements s'adressent également à Monsieur Jean Pihan, professeur à l'Université Rennes 2, qui a accepté d'être mon directeur de thèse. Je lui suis particulièrement reconnaissant pour ses conseils méthodologiques, la liberté d'action qu'il m'a laissée et ses précieux encouragements de fin de course.

Je n'aurai pu mener à bien ce projet sans l'aide des membres du laboratoire RESO de l'Université Rennes 2 et plus particulièrement de mes "voisins de table", Erwan, Olivier, Régis et Charles-Edouard.

Je remercie vivement les responsables d'associations qui m'ont accueilli confortablement afin que je puisse diffuser mon enquête sur la fréquentation des festoù-noz dans de bonnes conditions ainsi que les personnes qui ont consacré un peu de leur temps à répondre au questionnaire.

Enfin, mon attention se porte à tous ceux qui m'ont accompagné de près ou de loin dans l'élaboration de cette thèse, en particulier : Janfy, Mehdi, Alex, Morgane pour leurs encouragements tout au long de ces années et pour leurs réconforts dans les moments plus difficiles qui ont affecté cette fin de thèse, Danielle, Jacques, Valentin pour leur accueil dans la douceur marine de la "maison de l'estran" et Justine qui m'a supporté au quotidien pendant trois années mais qui n'a pas souhaité partager l'aboutissement de ce travail.

Introduction générale

« Une musique traditionnelle n'est ainsi en aucun cas l'image d'une quelconque pureté originelle, ni celle d'un passé musical demeuré intact ; vivante et donc soumise aux changements comme n'importe quel organisme, elle exprime au contraire toujours son époque, manifestant les confluences et les étapes ayant marqué ses productions ».

Laurent Aubert, *La musique de l'autre*

Avec l'essor des loisirs, la place croissante de l'activité musicale dans les pratiques quotidiennes accroît considérablement le rayonnement socioculturel de la musique. Forme d'expression artistique, la musique embrasse aussi de nombreux autres champs plus ou moins proches du domaine des Arts. Pour appréhender cette diversification les sciences sociales analysent les faits musicaux à travers un certain nombre de médiations dans la mesure où la musique n'est pas un objet en soi. A la différence des autres formes d'expression artistique, la création musicale ne produit que des œuvres sonores, néanmoins appréciables à travers des supports ou des situations. Bien que ces médiations matérielles (instruments, disques, salles de concerts...), immatérielles (goûts, pratiques, identités...) ou humaines (interprètes, amateurs, producteurs, diffuseurs...) amplifient la dimension spatiale des faits musicaux, les géographes n'investissent que modérément les espaces d'expression de la musique. L'émergence de l'approche culturelle en géographie, qui privilégie l'étude de la création individuelle ou collective à celle des objets créés, permet cependant d'appliquer les principes de la médiation spatiale à la pratique musicale.

Au-delà de l'emprise des divers types de pratiques sur les territoires, l'approche de la création musicale à travers le filtre de la médiation spatiale contribue plus globalement à

la mise en valeur des interactions entre musique et territoire. Interactions d'autant plus fortes et complexes lorsque les pratiques musicales revendiquent une appartenance plus ou moins perceptible aux territoires auxquels elles se réfèrent. A la fonction artistique se greffe alors une fonction identitaire qui s'immisce dans les rapports entre musique et territoire. Cette dimension identitaire, dont l'étendue varie suivant les styles de musique, est particulièrement développée s'agissant des pratiques que l'on regroupe généralement sous l'appellation de "musiques traditionnelles". Or, notre approche géographique de la musique se base d'abord sur ce type de pratiques. Bien que ces formes d'expression musicale soient aussi qualifiées de "folkloriques", "ethniques", "populaires" ou plus récemment de "Musiques du monde", suivant les époques, les pays et les auteurs, et même si chacune désigne des réalités différentes nous emploierons en priorité l'expression "Musiques traditionnelles". C'est d'ailleurs sous cette appellation que les pratiques vocales et instrumentales populaires du domaine français bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle depuis les années 1980.

Notre réflexion ne prend donc en compte qu'une partie des pratiques musicales, celles qui se revendiquent peu ou prou d'un territoire, en l'occurrence la Bretagne. Cette option méthodologique, qui laisse à l'écart la grande majorité des pratiques musicales en Bretagne celles qui ne revendiquent aucun caractère breton, a pour objectif d'analyser les liens entre la création musicale et la construction territoriale. En plus de révéler la dimension spatiale d'une pratique populaire régionale, notre approche géographique de la musique traditionnelle en Bretagne consiste à montrer dans quelle mesure une pratique culturelle peut contribuer à la valorisation d'un territoire. « La culture régionale demeure aujourd'hui un facteur de différenciation voire au-delà un appui pour favoriser la constitution d'un territoire attractif »¹. Or, la musique traditionnelle est aujourd'hui un des éléments les plus vivaces de la culture bretonne. Avant de présenter notre recherche sur la musique traditionnelle en tant que composante d'une culture régionale, quelques précisions s'imposent à propos notamment de cette expression "culture régionale".

La notion de culture régionale

Fondée sur deux notions extrêmement polysémiques, la région et la culture, cette expression est employée avec modération dans les débats géographiques d'autant plus lorsqu'ils concernent le terrain français. Bien que ces deux notions, prises séparément, fassent partie des objets fondamentaux de la géographie et aient donné naissance à deux des découpages reconnus de la discipline, la géographie régionale et la géographie culturelle, leur

¹ Conseil Régional de Bretagne, *Schéma régional d'aménagement et de développement du territoire : Bretagne 2015*, Octobre 2002, p. 71.

rapprochement autour de la notion de culture régionale est moins fréquent. En France, excepté les recherches qui s'inscrivent dans la mouvance de la géographie historique, les approches géographiques sur les cultures régionales sont assez rares.

La géographie française a élaboré des concepts qui intègrent plus ou moins le rapprochement entre les notions de région et de culture, comme celui d'aire culturelle ou celui d'espace vécu, mais ils se démarquent sensiblement de la notion de culture régionale. Le concept d'aire culturelle traduit plus la dimension spatiale des civilisations que des cultures et celui d'espace vécu peut s'appliquer à d'autres niveaux scalaires que la région. Sans hypostasier la culture, la notion de culture régionale est bien une expression géographique de la culture à l'échelle de la région, c'est-à-dire à un niveau intermédiaire entre le local et la nation. Sous les actions uniformisatrices et centralisatrices séculaires de la culture nationale, les cultures régionales restent difficilement perceptibles dans l'organisation de l'espace français. Si la région continue à jouer un rôle déterminant dans la hiérarchie territoriale en France, elle le doit plus à sa vocation économique et au renouvellement récent de sa fonction politique et administrative qu'à sa dimension culturelle. La dimension culturelle des régions françaises n'est réellement perceptible qu'à travers leur histoire, leur fonction politique passée, tant sont infimes les disparités culturelles actuelles entre les régions. C'est donc plutôt dans cette acception historique, symbolique de la région que s'inscrit notre recherche. Il nous faut garder à l'esprit qu'analyser la musique traditionnelle en Bretagne en tant qu'élément d'une culture régionale, en l'occurrence la culture bretonne, participe plus à la compréhension de la construction symbolique de la Bretagne qu'à une étude de la réalité socioculturelle de la région même si la musique traditionnelle rythme le quotidien d'un certain nombre d'individus.

Outre l'écueil de la surestimation possible de la dimension symbolique de la région, la notion de culture régionale peut déboucher sur une mésestimation de la fonction politique des pratiques culturelles revendiquant un caractère régional. En tant qu'élément culturel régional, la pratique musicale alimente le discours régionaliste.

L'histoire du mouvement régionaliste en Bretagne montre effectivement que les revendications régionalistes semblent moins politiques que culturelles. Alors que les différents partis régionalistes s'affirment difficilement dans le paysage politique régional, le militantisme culturel est relativement vigoureux. La pratique musicale, au même titre que les actions de transmission et de promotion de la langue régionale, peut s'inscrire dans ces actions militantes et donc être perçue comme une action politique. Pour des raisons méthodologiques, notre recherche se basant principalement sur les pratiques culturelles, nous

n'aborderons que succinctement cette dimension politique de la pratique musicale. Cependant nous ne devons pas omettre son existence.

Une approche géographique de la culture

Après cette mise au point sur la notion de culture régionale nous pouvons confronter à la médiation spatiale un de ses éléments les plus dynamiques s'agissant de la culture bretonne, la musique, et ainsi poser les bases de notre problématique. Notre approche géographique de la musique traditionnelle rompt avec les grands courants de la discipline en empruntant à différentes approches.

L'inscription spatiale des pratiques relevant de la transmission, de l'interprétation ou simplement de l'écoute de la musique bretonne peut d'abord s'appréhender à travers l'approche culturelle. D'autant plus, comme nous l'avons souligné précédemment, que ces pratiques dégagent une forte valeur symbolique. Cette approche doit prendre en compte les lieux de pratiques, qui sont les principaux vecteurs de l'inscription spatiale de la musique, mais aussi les pratiquants, les acteurs. Les interprètes qui sont les garants de la transmission du patrimoine musical, le public pour qui la musique bretonne est essentiellement une démarche récréative ou de divertissement mais aussi d'autres acteurs (organisateur d'événements, financeurs, maisons de production...) qui participent de près ou de loin à la diffusion contemporaine de la musique traditionnelle en Bretagne. Mais l'implication des acteurs n'est pas seulement culturelle. Chacun à travers ses représentations et son rôle dans la société ancre la musique traditionnelle dans les rapports sociaux. La diffusion de la musique traditionnelle est avant tout un fait de société, comme le souligne Laurent Aubert, « qui exprime son époque ». Elle produit des rapports sociaux dont l'inscription contemporaine est perceptible dans la matérialité des territoires mais également dans leur composante abstraite. Pour appréhender cette réalité socio-spatiale il nous faudra privilégier l'approche sociale à l'approche culturelle, d'autant plus que la culture est une construction sociale.

Nous nous intéressons cependant à une forme particulière de culture, la culture régionale. Notre approche n'est donc pas seulement culturelle et sociale, elle est aussi régionale. Chargées de transmettre un ensemble d'attributs matériels ou immatériels dans la perspective d'être reconnues et identifiées, les cultures sont des constructions sociales qui s'appliquent à une portion d'espace. La portion d'espace sur laquelle s'applique notre analyse, c'est la Bretagne, plus précisément le territoire breton. Et le territoire breton, dans sa dimension culturelle, inclut la Loire-Atlantique. C'est pourquoi, dans la limite de nos sources, nous avons pris en compte ce département dans notre analyse. En choisissant d'étudier la Bretagne à cinq départements dite "historique" (les quatre départements de la région

administrative plus la Loire-Atlantique), il ne s'agit pas ici d'alimenter le discours régionaliste – le rattachement de la Loire-Atlantique à la région administrative étant la principale revendication politique du mouvement régionaliste – mais de coller au plus près de la réalité socioculturelle puisque, comme nous le verrons au cours de nos recherches, l'aire de pratique de la musique traditionnelle comprend le département de la Loire-Atlantique.

Outre cette spécificité, notre approche de la région est traditionnelle tout en intégrant les évolutions récentes qu'ont subies les concepts classiques de l'approche régionale. Nous verrons par exemple que l'inscription territoriale de la musique traditionnelle contribue au renouvellement du concept d'enracinement. L'enracinement est un concept fondamental de la géographie régionale traditionnelle au point qu'Armand Frémont parmi les trois types de région qu'il propose de distinguer, parle de « région enracinée ». Dans son récent ouvrage de *Géographie régionale*² Gabriel Wackermann propose trois fondements sur lesquels repose le concept d'enracinement : l'attachement aux lieux, l'importance des valeurs et le sentiment d'appartenance. Dans notre étude sur l'inscription territoriale de la musique traditionnelle ces trois fondements sont bien établis mais ils ont changé de nature. L'attachement aux lieux s'exprime plus à travers les liens symboliques que les individus entretiennent avec certains lieux que dans un rapport quotidien aux lieux. L'importance des valeurs, qui pour G. Wackermann sont essentiellement façonnées par la religion, se traduit plus dans des formes de religiosité à dominante séculière (rassemblements festifs, renouveau des pardons...) que dans des formes de religiosité classiques. De même le sentiment d'appartenance s'exprime plutôt à travers de nouvelles formes de territorialité que dans des rapports collectifs au territoire qui seraient traditionnels.

L'autre grand principe de l'approche régionale traditionnelle consiste à replacer la région dans un espace plus vaste, national, transnational ou mondial. En effet, la région est inéluctablement interdépendante des espaces de niveau supérieur, et notamment de plus en plus de l'espace-monde qui se préfigure sous les offensives bienfaites ou néfastes de la mondialisation. C'est justement par cette entrée de la mondialisation que nous débutons notre réflexion.

De l'espace-monde aux pays

Le déroulement de notre étude tente d'exprimer cette donnée fondamentale de la géographie, l'interdépendance entre les échelles d'analyse. Si nous avons choisi de privilégier

² WACKERMANN Gabriel, *Géographie régionale*, Paris, Ellipses, 2002.

le cadre régional pour développer notre réflexion, les résultats obtenus à ce niveau d'analyse sont tributaires des interactions entre culture et territoire ayant cours à d'autres échelles.

Dans un premier temps l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne est dépendante des rapports entre espace et culture à l'échelle mondiale. A cette échelle la question culturelle est au centre des discours. Tenue comme responsable de bien des maux du monde actuel, la culture est également une notion constructive dans le sens où elle fonde les rapports sociaux. Afin de mieux comprendre les mécanismes de ce paradoxe culturel, il nous semblait nécessaire de préciser le sens de cette notion polémique et polysémique en géographie mais aussi plus généralement dans d'autres sciences sociales. Ce détour par les sciences sociales, sans pour autant dévier de l'espace de recherche de la géographie, a pour objectif de mieux cerner les spécificités de l'approche géographique de la notion de culture notamment sa double dimension identitaire et patrimoniale. Pour illustrer la complexité de la création culturelle nous avons choisi d'étudier un élément culturel en particulier, la musique. Les musiques traditionnelles notamment, sont des bons exemples de cette complexité. Composantes du patrimoine des sociétés qui les produisent, les musiques traditionnelles peuvent aussi être de puissants supports identitaires. De plus, étant indifféremment qualifiées de musiques du monde et de musiques ethniques, elles évoquent parfaitement la dialectique entre le global et le local, fil conducteur de la première partie de notre réflexion.

La deuxième partie s'efforce de montrer les mécanismes de la construction culturelle à l'échelle de la région à travers l'exemple de la musique bretonne. Avant de soumettre cette forme singulière de pratique musicale à notre approche géographique il nous faut la replacer dans son environnement. La musique bretonne est un des éléments d'une culture régionale vivante qui s'est adaptée aux changements qu'a connus la société bretonne tout au long du siècle dernier. Aujourd'hui style musical à part entière, la musique bretonne entretient des liens plus ou moins perceptibles avec le territoire régional. C'est l'objet de la troisième partie.

Bien qu'elle participe à la construction symbolique de la Bretagne, la pratique de la musique traditionnelle produit des particularités spatiales. Les différents processus socioculturels qui soutiennent la diffusion contemporaine de la musique bretonne n'ont pas le même impact suivant les pays. En effet nous verrons qu'à cette échelle, celle de la localité, les interactions entre musique et territoire ne sont pas moins prégnantes.

Partie 1 : Une approche géographique de la culture à l'heure de la mondialité

Chapitre 1 : Mise au point sur la notion de culture dans les sciences sociales

Chapitre 2 : Les étendards de la dialectique culturelle

Chapitre 3 : La musique : un “instrument” pour l'approche culturelle en géographie

INTRODUCTION

« A coté d'ensembles civilisationnels, qui vont être plutôt « réactionnaires », c'est-à-dire privilégiant le passé, la tradition, l'inscription spatiale, à coté d'autres ensembles « progressistes », qui vont plutôt mettre l'accent sur le futur, le progrès et la course vers l'avenir, on peut imaginer des agrégations sociales qui allient « contradictoirement » ces deux perspectives, et vont faire de la « conquête du Présent » leur valeur essentielle. La dialectique masse-tribu peut alors servir à exprimer cette concurrence (cum-currire) ».

Michel Maffessoli, *Le temps des tribus*

Avant de présenter les rapports entre la culture et la mondialisation à travers l'approche géographique, il semble nécessaire de voir comment les sciences sociales appréhendent cette interaction. Apparue récemment, au début des années 1990, dans le discours scientifique, les réflexions sur les relations entre mondialisation et culture, n'en sont qu'à leur début. D'autant plus, que les chercheurs privilégient la dimension économique de la mondialisation au détriment de sa dimension culturelle. Il faudra attendre la fin des années 1990 pour voir apparaître les premiers approfondissements sur les interactions entre culture et mondialisation sous l'impulsion de la sociologie, de l'anthropologie et des sciences politiques. Etant donné la faible représentation des analyses spatiales consacrées à la mondialisation culturelle, ces recherches nous serviront de bases pour élaborer notre approche géographique.

Dans un premier temps, il s'agira de montrer que la mondialisation offre un contexte particulièrement propice au développement de la question culturelle. Nous verrons qu'au cours de la longue et complexe histoire de la notion de culture dans les sciences de la société, la mondialisation est perçue comme une période charnière, caractérisée par l'avènement de la dialectique culturelle. Confuse et mal maîtrisée, cette dialectique culturelle suscite de nombreuses critiques (chapitre 1). Dans un deuxième temps, nous allons identifier les mécanismes qui entretiennent cette logique : entreprise à laquelle participent l'ensemble des sciences sociales par l'intermédiaire d'une série de recherches interdisciplinaires. Il s'agira alors d'appréhender deux phénomènes d'apparence dichotomique, mais réellement complémentaires : la globalisation et le mouvement d'éthnicisation (chapitre 2). Enfin, il

conviendra de soumettre cette dialectique culturelle à l'analyse géographique. Pour éviter de noyer notre recherche dans les profondeurs de la culture, nous avons choisi d'étudier plus particulièrement une des nombreuses composantes de la culture : la musique. Pratique en plein essor dans les sociétés contemporaines, elle a souvent été oubliée par l'analyse géographique. Mais avec le renouveau de l'approche culturelle, la musique se présente comme un objet géographique à part entière. La musique peut être un bon indicateur des interactions spatiales de la mondialisation culturelle, ainsi qu'un instrument novateur pour la géographie sociale et culturelle (chapitre 3).

Chapitre 1 : Mise au point sur la notion de culture dans les sciences sociales.

Au même titre que les livres, le théâtre, le cinéma, la peinture ou la sculpture, la musique joue un rôle de représentation pour les collectivités. Au-delà du domaine artistique, la musique nous renseigne sur ses créateurs, sur le ou les individus qui la composent mais aussi sur la société qui la diffuse. Grâce à sa capacité à transcender le discours et les mots, la musique est devenue un outil culturel privilégié pour créer du lien social et, à la fois, célébrer les différences. Mais cette valorisation de la musique dans la société contemporaine s'inscrit dans un phénomène plus global de reconsidération des rapports culturels, notamment depuis l'avènement de la mondialisation. C'est en tant qu'œuvre de la culture que la musique est perçue par la société. Par conséquent, avant d'analyser les interactions entre la musique et le territoire, une mise au point sur la notion de culture s'impose. Après un bref historique qui montrera comment ce concept a évolué dans le discours scientifique, il s'agira de montrer que la culture est devenue une des notions fondamentales des sciences sociales. Enfin, nous verrons que la culture génère des phénomènes contradictoires qui structurent les activités humaines, et notamment la musique.

I - Du « modèle » construit à la construction sociale

Entre la première définition du concept scientifique de culture, donnée par un anthropologue anglais en 1871, et le tout récent concept de "culture d'entreprise", la recherche en sciences sociales ne manque pas d'arguments pour identifier observer, décrire et expliquer les mécanismes de la culture.

L'histoire de la formation du concept de culture peut se résumer sous la forme de deux modèles, à partir desquels ressortent deux périodes bien distinctes. Le premier modèle est celui des culturalistes, pour qui la culture est une valeur propre à chaque société qui se transmet de génération en génération en fonction des différentes pratiques, des croyances et des représentations des individus. Le second modèle considère la culture comme un processus social en auto-construction qui s'adapte à son environnement et à son époque, suivant des stratégies collectives ou individuelles.

1 - Première définition du concept scientifique de culture par E.B Tylor en 1871

La première définition de la culture, en tant que concept scientifique, a été donnée en 1871 par Edward Burnett Tylor. A cette époque cet anthropologue britannique fait preuve d'originalité par rapport au milieu intellectuel et philosophique européen alors largement influencé par les auteurs allemands. En effet les disciplines des sciences sociales, qui pour la plupart en sont à leur balbutiement, se basent sur les travaux de quelques grands maîtres allemands pour asseoir leurs recherches. Ces influences d'outre-Rhin serviront même à structurer des sciences naissantes, comme le montre l'exemple de la géographie, que nul jusqu'à cette période n'avait entrepris d'organiser. Ainsi Elisée Reclus et Vidal de la Blache considérés comme les deux grands fondateurs de la géographie française tirent leurs écrits d'une large imprégnation de travaux de géographes allemands du XIX^e siècle.

La géographie très globale, très "universelle" de Reclus, pour qui « chacun de nous, en dépit de son squelette et des formes arrêtées de son corps, n'est autre chose qu'une masse liquide, un fleuve où coulent, à une vitesse plus ou moins grande, comme en un lit préparé d'avance, des molécules sans nombre, provenant de toutes les régions de la terre et de l'espace, et recommençant leur voyage infini après un court passage dans notre organisme »³ reste fortement inspirée de la pensée de Carl Ritter. On retrouve également cette idée de totalité défendue par Ritter dans la pensée de Vidal de la Blache. Si Reclus a surtout retenu l'esprit d'humanité de la géographie de Ritter, Vidal se servira plutôt de ses travaux pour démontrer la complexité de l'analyse géographique. « Si rien n'existe isolément dans l'organisme terrestre, si partout se répercutent des lois générales, de sorte que l'on ne puisse toucher à une partie sans soulever tout un enchaînement de causes et d'effets, la tâche du géographe prend un caractère différent de celui qui lui est attribué. Quelle que soit la fraction de la terre qu'il étudie, il ne peut s'y enfermer. Un élément général s'introduit dans toute étude locale »⁴. L'emprunt à la géographie allemande dans l'oeuvre de Vidal de la Blache dépassera largement cette simple référence méthodologique.

En s'appuyant sur Alexandre de Humboldt, Friedrich Von Richthofen ou encore Friedrich Ratzel, certaines des principales idées de la pensée vidalienne sont directement issues de la géographie allemande de la fin du XIX^e siècle. Dans son *Epistémologie de la*

géographie Paul Claval souligne que la formulation de l'analyse de position chez Vidal provient des travaux de ces géographes allemands. « C'est au vieux maître [Ritter] que remonte le mérite d'avoir mis en pleine lumière l'idée de position : sous le nom de *Weltstellung...* »⁵. Cette idée de position tient d'ailleurs une place centrale dans la géographie dite « possibiliste » de Vidal. La notion de position ou de situation est encore présente dans la géographie contemporaine. L'étude de la situation d'un lieu en géographie urbaine reste une des principales preuves de l'emprunt de la géographie française à sa voisine d'outre-Rhin. L'œuvre de Vidal de la Blache est un bon exemple de la domination de la pensée allemande sur le milieu scientifique européen à la fin du XIX^e siècle.

On retrouve cette domination dans d'autres disciplines que la géographie. Excepté pour l'histoire, qui a entamé sa modernisation dès la fin du XVIII^e en présentant des travaux assez diversifiés du point de vue de leur origine géographique, les fondements des différentes disciplines qui forment aujourd'hui les sciences sociales reposent en grande partie sur des idées importées d'outre-Rhin. L'ethnologie qui a vu le jour dans les dernières décennies du XIX^e est sans doute la branche la plus influencée par les auteurs allemands.

Dans ce contexte favorable à la pensée allemande, c'est paradoxalement un anthropologue britannique Edward Burnett Tylor qui définira le premier la culture en tant que concept scientifique. Pour Tylor la culture est « ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et les capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société ». C'est cette conception qui sera majoritairement reprise par le milieu scientifique tout au long du XX^e siècle. Ainsi, la notion de culture, une des plus controversées des sciences sociales se constitue en Angleterre, à une période où l'Allemagne joue un rôle prépondérant dans la mise en place des futures disciplines des sciences sociales. Pourtant, la notion de culture n'est pas absente de la pensée allemande de la fin XIX^e.

³ RECLUS Elisée, *Histoire d'un ruisseau*, Paris, Hetzel, 1869 cité d'après Claval Paul, *Histoire de la géographie française de 1970 à nos jours*, Paris, Nathan, 1998, p.83.

⁴ VIDAL DE LA BLACHE Paul, « Le principe de la géographie générale », *Annales de géographie*, vol.5, 1896, p. 171.

⁵ VIDAL DE LA BLACHE Paul, « La géographie humaine. Ses rapports avec la géographie de la vie » *Revue de Synthèse historique*, 1903, cité d'après Paul Claval, *Epistémologie de la géographie*, Paris, Nathan, 2001, p. 131.

2 - Entre universalisme et particularisme, l'opposition entre la vision française et la vision allemande de la culture avant 1871

Si conceptuellement la notion de culture se révèle relativement récente, sur le plan de la sémantique le mot “culture” est apparu assez tôt dans le vocabulaire français. Au XIII^e siècle, issu du latin “*cultura*”, qui signifie le soin apporté aux champs ou au bétail, le mot “culture” est employé pour désigner une parcelle de terre cultivée. Par la suite, le sens va évoluer assez lentement. Au XVI^e, ce terme sera d’abord utilisé pour décrire une action (le fait de cultiver la terre). Plus tard, se formera le sens figuré. C’est ainsi que “culture” pourra désormais désigner la culture d’une faculté. Mais cette acception n’aura que très peu de succès. Il faudra attendre le XVIII^e siècle, pour que le sens figuré entre dans le Dictionnaire de l’Académie Française (édition de 1718). D’abord déterminé par un complément : “culture des arts”, “culture des lettres”, “culture des sciences”... on emploiera ensuite le terme seul pour « désigner la formation, l’éducation de l’esprit »⁶. Il décrira alors une action, mais aussi un état (état de l’esprit cultivé par l’instruction). Ainsi, pour les penseurs du siècle des Lumières, la culture « est la somme des savoirs accumulés et transmis par l’humanité, considérée comme totalité, au cours de son histoire »⁷. Pourtant, le mot “culture” sera peu utilisé dans le milieu des intellectuels français de l’époque, étant en concurrence avec le terme “civilisation”. La connotation plus collective de ce dernier justifiait sans doute son emploi au détriment de “culture”, qui évoquait plus les progrès individuels, à une époque où les philosophes prônaient l’universalisme et l’humanisme.

Par contre, si en France le terme semble connaître quelques problèmes de diffusion, en Allemagne, dès la seconde moitié du XVIII^e, il va recueillir un large consensus. A partir de l’idée du philosophe Johann G. Herder, pour qui chaque peuple possède un *Volksgeist* (génie populaire), une inspiration qui lui est propre, en Allemagne la notion de culture va bientôt désigner le particularisme d’un groupe humain. Transposé directement du mot français, le vocable “kultur” doit sa diffusion à la bourgeoisie intellectuelle allemande, qui fera de la culture une valeur authentique et enrichissante, par opposition à la magnificence et au superficiel de la civilisation, qui est plutôt rattaché à la noblesse. Dans ce contexte l’*intelligentsia* allemande va alors utiliser cette conception à des fins sociales, mais aussi nationales. C’est autour de cette notion de culture que sera construite l’unité nationale

⁶ CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, Edition la Découverte, 1996, p. 9.

⁷ .Ibid., p. 9.

allemande. La culture va être convertie au XIX^e siècle en « marque distinctive de la nation allemande tout entière ».

Tout au long de ce siècle, mais aussi dans la première moitié du XX^e, deux idées sur la notion de culture vont donc s'opposer. L'une particulariste, sur laquelle va se fonder l'unité de la nation allemande mettant en avant « les conquêtes artistiques, intellectuelles et morales »⁸ et la diversité des cultures, et l'autre universaliste qui souligne la dimension collective de la culture. C'est à partir de cette dichotomie que le concept de culture va progressivement se former dans les différentes sciences sociales contemporaines.

3 - Le culturalisme ou l'approche classique de la culture

A partir de la définition de E.B. Tylor, toute une série de réflexions, de travaux scientifiques, mais aussi de concepts et de théories vont se succéder, chacune apportant des précisions à la notion de départ, mais aussi de multiples critiques qui feront de la culture une des notions les plus complexes de l'histoire des sciences sociales. Au début du XX^e siècle la plupart des théories consacrées à la culture voyaient en elle un élément donné a priori, dans lequel l'individu "se moule", tandis qu'à la fin du siècle la notion de culture est plutôt perçue comme un système construit, sur lequel l'individu exerce une forte action. Comme l'écrit Denys Cuche : « la culture, au lieu d'être la cause de l'identité collective, devient sa conséquence et son produit »⁹.

L'hégémonie de l'anthropologie américaine

Les premières théories concernant la culture ont été élaborées par l'anthropologie anglo-saxonne au début du XX^e siècle. En même temps qu'ils identifient un véritable concept scientifique, des auteurs comme E.B. Tylor, A. Kroeber, F. Boas ou C. Wissler dressent à cette période les fondements de nouvelles disciplines. Par exemple, considérant que la culture influence l'organisation sociale plus que ne le font les mouvements physiques, F. Boas¹⁰, géographe de formation, fixe les bases de l'ethnographie. Il est le premier à instaurer les enquêtes de terrain. A contre courant de la pensée dominante de l'époque, qui prêtait un rôle

⁸ CUCHE Denys, Op. Cit., 1996, p. 13.

⁹ CUCHE Denys, « Nouveaux regards sur la culture. L'évolution d'une notion en anthropologie. », in Sciences Humaines n°77, Novembre 1997, p. 21.

¹⁰ Franz Boas (1848-1942), *The Mind of the Primitive Man*.

essentiel à l'évolutionnisme, Boas affirme qu'aucune culture n'est plus développée qu'une autre, mais que chaque culture développe un "style" qui la différencie des autres.

Suite à ces travaux, d'autres scientifiques, dont la plupart ont été élèves de Boas, ont perfectionné cette conception scientifique de la culture. En étudiant des tribus amérindiennes de l'Arizona qui présentent des différences de comportement assez remarquables, Ruth Benedict¹¹ défend l'idée que chaque culture possède un « modèle » culturel. Pour cette anthropologue américaine, les différences de comportements personnels observés dans deux tribus sont la preuve de l'existence de deux cultures distinctes.

Une autre anthropologue américaine, Margaret Mead¹², elle aussi élève de F. Boas, va justement s'intéresser à l'étude des personnalités au sein des sociétés. En privilégiant l'étude de l'éducation dans diverses sociétés de Nouvelle-Guinée, elle rejoint R. Benedict sur l'idée que la personnalité est forgée par la culture. Les travaux de ces deux anthropologues américaines annoncent en fait la reconnaissance d'une grande école de pensée : le culturalisme. Par la suite, les tenants de cette théorie (Abram Kardiner, Ralf Linton) orienteront leurs travaux sur les raisons qui peuvent expliquer ce façonnage de la personnalité par la culture. Avec la notion de « personnalité de base » R. Linton¹³ prolonge les travaux de R. Benedict, mais dans le même temps il apporte des compléments à la pensée déterministe de son prédécesseur. Pour Linton, le modèle unique de personnalité de chaque société doit se décliner en fonction des statuts des individus : hommes, femmes, nobles, roturiers...

En France, la vision culturaliste n'aura que très peu d'écho. Marquées par la conception universaliste de l'idée de culture, les sciences sociales y sont très réticentes lorsqu'il s'agit d'aborder le pluralisme des cultures. Elles sont fortement hostiles au culturalisme, qui se rapproche plus du concept particulariste défendu par la bourgeoisie allemande. D'où la pauvreté de l'analyse culturelle de la société et le faible développement de l'anthropologie jusqu'aux années 1930, barrée par les préoccupations sociales, comme celles d'Emile Durkheim. Dans "L'idéologie allemande" Louis Dumont montre bien cette opposition entre la conception française et la conception allemande de la culture : « J'ai ainsi contrasté le Français : "je suis homme par nature et français par accident" et l'Allemand : " je suis essentiellement un Allemand, et je suis un homme grâce à ma qualité d'Allemand" »¹⁴.

¹¹ BENEDICT Ruth, *Echantillons de civilisations* (trad. franc.), Paris, Gallimard, 1950 (1^{re} éd. en anglais, 1934).

¹² MEAD Margaret, *Mœurs et sexualité en Océanie* (trad. franc.), Paris, Plon, 1963 (1^{re} éd. en anglais, 1928 et 1935)

¹³ LINTON Ralph, *Le fondement culturel de la personnalité* (trad. franc.), Paris, Dunod, 1959 (1^{re} éd. en anglais, 1945).

¹⁴ DUMONT Louis, *L'idéologie allemande*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15 cité d'après D'IRIBANE Philippe, « Cultures et mondialisation », Paris, Edition du Seuil, 1998, p. 268.

Cependant les travaux de Durkheim, comme ceux de l'anthropologue Marcel Mauss, où l'usage de la notion de culture était proscrit, ont contribué à l'évolution du concept différentialiste de culture. La notion de « *conscience collective* » qui surmonterait chaque société, défendue par Durkheim, n'est pas sans rappeler la notion de culture.

Cette variation de la conception de la culture, en fonction justement du contexte culturel, rend d'autant plus complexe l'histoire de la formation de l'idée de culture dans les sciences sociales. De plus, très vite, avec la révolution industrielle et la multiplication des échanges économiques et socioculturels, les culturalistes vont se trouver confrontés à une extrême complexification des cultures.

Les limites du culturalisme

Dans un premier temps, pour surmonter le problème de la complexification des cultures, c'est seulement au prix d'une grande simplification que l'on pourra admettre la reconnaissance de valeurs communes. L'introduction de la notion de sous-culture pour distinguer des sous-groupes avec leur propre système de valeurs est devenue assez rapidement un outil méthodologique efficace pour soutenir la pensée culturaliste jusqu'à une période relativement récente.

Des sous-cultures...

Apparue dans les années 1930 sous la plume de sociologues américains, l'expression « sous-culture » est employée pour désigner les ramifications d'une culture nationale correspondant à des groupes bien particuliers. Ce concept s'applique aussi bien à des communautés locales (quartier), à des groupes socioprofessionnels (ouvriers), à des classes d'âges (jeunes) qu'à des groupes marginaux (musiciens) ou déviants (délinquants). Cette approche insiste sur les relations de dépendance qui existent entre une culture dominante et un groupe qui cherche à s'en démarquer par l'introduction d'un rapport hiérarchique. Après la seconde guerre mondiale, suite notamment à la prééminence du courant marxiste chez un grand nombre de scientifiques, la notion de sous-culture sera reprise mais avec des variantes.

Dans les années 1950 l'expression « culture de classe » est une variante de celle de sous-culture, qui met l'accent sur les différences culturelles liées aux stratifications socio-économiques des sociétés modernes. Dans les années 1960 et 1970, plusieurs courants, basés sur la contestation et la révolte contre la culture majoritaire, vont donner naissance à une notion également dérivée de la sous-culture, même si ses fondements sont à chercher ailleurs :

la « contre-culture ». Assez rapidement ces mouvements de contre-culture (beatniks, hippies) seront appréhendés par certains scientifiques comme de simples effets de mode d'une autre grande notion : la culture de masse. Avec cette notion, elle aussi apparue dans les années 1960, c'est l'armature même du culturalisme qui est remise en cause. Pour les défenseurs du culturalisme, chaque société tend à former un ensemble culturel original, or la culture de masse, qui se base sur la montée en puissance des médias, sur l'essor de la publicité et sur le pouvoir de la symbolique, est présentée comme un instrument d'uniformisation culturelle et sociale.

... aux "cultures-sans"

Pour soutenir leur théorie, les culturalistes ont également contourné l'obstacle dressé par cette société de consommation en orientant leurs recherches sur des sociétés moins complexes : les cultures dites « primitives ». Les thèses des plus grands culturalistes ont été élaborées à partir d'études sur les « sociétés primitives ». Ces mêmes populations ont servi d'objet d'étude pour la majorité des disciplines des sciences sociales. Pendant longtemps, l'ethnologie s'est même limitée quasi uniquement à l'analyse de ces "sociétés « sans »" (sociétés sans écriture, sans histoire, sans Etat). Par rapport aux relations complexes des sociétés dites « avancées », le caractère élémentaire des rapports sociaux produits par ces sociétés offre une meilleure lisibilité. L'ethnologie, conformément à sa volonté de définir des cultures « pures » et originelles, a largement participé à l'étude de ces « sociétés élémentaires ».

Aujourd'hui, après avoir montré que de tels qualificatifs n'étaient pas tout à fait appropriés pour définir ces sociétés, l'approche scientifique de ces sociétés s'est considérablement renouvelée. On a abandonné le paradigme évolutionniste, à l'origine de la notion de culture primitive, selon lequel des sociétés représenteraient le stade premier de la civilisation alors que d'autres plus "évoluées" tendraient vers le stade ultime de la civilisation. Cependant, la thèse culturaliste, favorisée par la démarche anthropologique dont l'objet est d'observer les différences entre « eux » et « nous », s'est maintenue assez longtemps. On retrouve notamment des prolongements de culturalisme dans la notion d'acculturation, définie comme un ensemble de phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels initiaux de l'un ou des deux groupes. Apparue en 1936 sous la plume de trois anthropologues : Robert Redfield, Ralph Linton et Melville Herskovitz, l'acculturation peut être considérée comme une notion de transition. En prenant comme point de départ la

domination entre les cultures, l'acculturation se rapproche de la méthode culturaliste. Mais cette fois la communauté n'est pas étudiée comme un groupe clos, au contraire elle est devenue une entité ouverte qui entre en contact et qui échange des éléments. C'est le début d'une nouvelle approche : l'approche interactionniste.

Jusqu'à la moitié du XX^e siècle les thèses culturalistes ont dominé les recherches scientifiques liées à la notion de culture. Le plus souvent considérée comme un héritage d'objets, de comportements et de valeurs propres à chaque société, la culture caractérise chacune de ces sociétés, notamment en influençant la personnalité des individus qui les composent. Cette vision particulariste, qui établit des frontières bien nettes entre chaque société, fixe la culture comme fondement de l'identité collective des groupes humains.

Mais progressivement, en même temps que l'intérêt pour la notion de culture se répand à des sciences autres que l'anthropologie, l'idée que la culture se présente comme un milieu clos, sans contact avec les autres cultures, se trouve remise en cause par l'organisation socio-économique internationale et la multiplication des échanges. Cette redistribution des cartes ouvre la voie à une nouvelle approche de la notion de culture, mise sur orbite par les recherches sur l'acculturation.

4 - L'affirmation d'un nouveau paradigme

Jusqu'aux années 1930 la conception patrimoniale de la culture, élaborée par les culturalistes, n'a rencontré que très peu de critiques. Excepté en France, où l'on préfère étudier la notion de civilisation (E. Durkheim, M. Mauss), les défenseurs d'une culture gardienne des traditions ancestrales et dépositaire des différences entre les peuples font l'unanimité. Les premiers travaux sur la notion de culture rejetant les idées culturalistes sont à mettre à l'actif de scientifiques anglo-saxons. Rapidement ces différentes approches vont donner naissance à de grandes théories. Parmi ces théories, on retrouve aussi bien des idées en totale rupture avec le culturalisme que des concepts qui en sont relativement proches.

L'influence des grandes théories

La première de ces approches est relativement fidèle au culturalisme dans le sens où elle demeure directement ou indirectement influencée par la conception allemande de la culture. Elaborée par des anthropologues anglo-saxons, comme Alfred R. Radcliffe-Brown ou

Bronislaw Malinowski¹⁵, cette approche rompt avec la dimension historique de la culture et le classement hiérarchique qui en résulte. Désormais il ne s'agit plus de savoir si telle pratique est antérieure ou postérieure à d'autres coutumes mais de connaître la fonction de chaque coutume. Cette analyse fonctionnaliste suppose que la culture forme un ensemble intégré où les arts, les croyances, les pratiques sociales et les techniques ont un rôle bien défini. Mais à la différence des culturalistes, pour les fonctionnalistes, notamment pour A.R. Radcliffe-Brown la culture n'est pas une réalité patente. En revanche, il existe bien une infinité de relations sociales liant les êtres humains les uns aux autres. Et c'est l'action collective de tous les individus qui produit la culture du groupe.

L'idée de considérer la culture comme un ordre établi qui annoncerait les pratiques individuelles a également été critiquée aux Etats-Unis dès les années 1930 par les sociologues de l'école de Chicago. En étudiant les faits et gestes de petites communautés plus ou moins marginales (immigrés, travailleurs clandestins...), ils ont montré qu'une culture se construit au quotidien par des interactions collectives et individuelles. Ce groupe de chercheurs souligne que l'existence collective d'une communauté n'est assurée que par la création sociale. En élaborant lui-même des règles, des conventions ou des représentations l'individu élabore une culture qu'il pourra revisiter par la suite.

Ces deux méthodes, le fonctionnalisme et ce qu'on appellera plus tard l'interactionnisme, marquent un tournant dans l'approche de la notion de culture en sciences sociales. Cependant, pour être plus complet et pour mieux comprendre le passage entre l'ancienne et la nouvelle approche, il ne faut pas oublier l'influence de grandes théories générales qui, au milieu du XX^e siècle, ont marqué les sciences sociales dans leur ensemble et qui n'ont pas épargné l'anthropologie. La vague structuraliste, qui a déferlé sur le monde intellectuel français dans les années 1960, a atteint la notion de culture par l'intermédiaire de Claude Lévy-Strauss. En appliquant le concept d'origine linguistique selon lequel toute production humaine est déterminée par des structures C. Lévy-Strauss insiste sur la complexité de la notion de culture. « Une même collection d'individus, pourvu qu'elle soit objectivement donnée dans le temps et dans l'espace, relève simultanément de plusieurs systèmes de culture : universel, continental, national, provincial, local, etc., et familial, professionnel, confessionnel, politique, etc. »¹⁶. Mais surtout, en considérant la culture comme une représentation agencée du monde déterminé par des structures mentales

¹⁵ MALINOWSKI Bronislaw, *Une théorie scientifique de la culture* (trad. franc.), Paris, Maspéro, 1968 (1^{re} éd. en anglais, 1944).

¹⁶ LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p.325.

inconscientes communes à toute l'humanité, il dote la notion de culture d'un de ses plus grands fondements théoriques.

La culture : une construction sociale

Parallèlement à ces influences théoriques, la notion de culture va connaître une autre déferlante qui sera décisive dans le renouvellement du concept de culture. Déjà les travaux des anthropologues sur l'acculturation annonçaient ce changement. Cette étude conduit les spécialistes à donner une définition dynamique de la culture, prouvant qu'aucune culture n'existe à "l'état pur". Le jeu des rencontres, des influences extérieures offre à la culture une dimension universelle, rendant la vision particulariste totalement obsolète. Le phénomène d'acculturation montre également que la culture n'est pas un principe subi. Même en situation de domination, à travers les différents contacts qu'elle entretient, la culture dominée sélectionne les emprunts opérés sur la culture dominante. Les effets de l'acculturation sur les différentes cultures amènent les scientifiques à privilégier l'analyse des contacts entre les cultures et leurs conséquences. Ce changement d'objet entraîne, dans les années 1970, une révision de la notion de culture.

Pour Fredrick Barth¹⁷ par exemple, une culture se fonde sur les rapports qu'elle entretient avec les autres cultures. Mais cette construction dynamique n'est pas indépendante de l'espace social. C'est sur ce point que la nouvelle approche se différencie de sa précédente. Désormais la culture est présentée comme une construction sociale, et non plus comme la cause de l'identité collective.

Pour Denys Cuche, depuis une vingtaine d'années, nous sommes en train de vivre un réexamen du concept : « une culture est dorénavant comprise comme un ensemble dynamique, plus ou moins (mais jamais parfaitement) cohérent. Les éléments qui la composent, parce qu'ils proviennent de sources diverses dans le temps et dans l'espace, ne sont jamais totalement intégrés les uns aux autres. Autrement dit, il y a du « jeu » dans le système. Ce jeu est l'interstice dans lequel se glisse la liberté des groupes et des individus pour manipuler la culture »¹⁸. Par cette affirmation D. Cuche insiste sur l'importance de l'individu, en tant qu'élément isolé ou partie intégrante d'un groupe, dans la construction de la culture. A tel point que pour certains spécialistes la culture serait devenue un élément stratégique mis à profit par les acteurs sociaux afin de se démarquer des autres cultures. C'est

¹⁷ BARTH Fredrick, « Les groupes ethniques et leurs frontières » (trad. franc., 1^{re} éd. en anglais, 1969) in POUTIGNAT PH. Et STREIFF-FEINART J., *Théorie de l'ethnicité*, Paris, Puf, 1995, p. 203-249.

¹⁸ CUCHE Denis, « Nouveaux regards sur la culture. L'évolution d'une notion en anthropologie » in *Sciences Humaines* n°77, novembre 1997, p.25.

notamment ce qu'affirme F. Barth lorsqu'il soutient que les cultures servent à poser des limites entre les groupes. De la même façon le sociologue Pierre Bourdieu présente les « cultures de classes » comme des outils de différenciation. Cependant il convient de ne pas surestimer la participation de l'individu à l'élaboration de sa propre culture, dans la mesure où cette contribution semble en grande partie inconsciente. Même si la culture est le produit des relations sociales des individus qui s'en réclament, chacun n'est pas libre de choisir sa culture. Une importante part de cette production n'est pas intentionnelle.

Au culturalisme, sur lequel reposaient les travaux de la première moitié du XX^e siècle, s'est substituée une approche « interactionniste », annonciatrice d'un nouveau paradigme. Longtemps perçue comme un « modèle » construit, la culture a ensuite été considérée comme une construction sociale. Majoritaire jusqu'aux années 1930, l'approche culturaliste a progressivement été abandonnée pour ne conserver aujourd'hui que quelques partisans, notamment aux Etats-Unis.

Aujourd'hui l'approche interactionniste encadre la majorité des réflexions sur la culture. Issues de la rencontre et des interactions entre les individus ou les groupes, dans un contexte comme celui de la mondialisation, où ces échanges se démultiplient, les différences culturelles devraient s'émanciper. La mondialisation semble donc propice à l'émergence des cultures. Il s'agit donc maintenant de replacer notre réflexion sur la notion de culture dans ce contexte interactionnel généralisé afin de préciser les principaux aspects du concept actuel de culture.

II- Le concept actuel : la culture à l'époque de la mondialisation.

Depuis la révision du concept scientifique, la notion de culture rencontre un immense succès. La culture occupe une place de premier choix dans le milieu des sciences sociales mais aussi dans le discours public. Produit de l'identité collective d'un groupe, la culture est également tenue comme responsable de bien des maux de l'humanité. Pour les médias comme pour les scientifiques, la majorité des revendications et des conflits recensés aux quatre coins du monde dans cet entre-deux millénaire ont une origine culturelle. A tel point que certains souhaiteraient voir « le mot "culture" jeté aux orties »¹⁹. Plutôt que de défendre cette solution radicale, d'autres préfèrent préserver cette expression chargée de tant de sens en précisant clairement ce qui se cache derrière ce concept. Le succès de cette entreprise passe par l'ébauche d'un inventaire de l'emploi du mot "culture", mais aussi par une mise au point sur les divers domaines d'action de la culture.

1 - Un concept pluraliste

La notion de culture est complexe, diversifiée et polysémique. Le géographe, l'historien, le sociologue, l'anthropologue, l'artiste, l'élu, l'éducateur, l'acteur social... ont des conceptions communes sur le sujet, mais aussi des visions divergentes propres à leur discipline ou à leur fonction sociale. Cette multiplicité illustre la richesse de la notion mais lui vaut aussi bien des critiques.

Un usage abusif ?

Sans prendre en considération le sens premier du terme, que l'on emploie pour désigner l'action ou la manière de cultiver la terre, une plante ou certaines productions naturelles, l'Encyclopédie Larousse ne recense pas moins de sept définitions du sens figuré du mot "culture". Elles désignent chacune une réalité bien précise, même si certaines se recourent.

Dans le sens premier la culture désigne « l'enrichissement de l'esprit par des exercices intellectuels ». Lorsque cet ensemble de connaissances est mis à contribution afin

¹⁹ BAYART J.C, *L'illusion identitaire*, Paris, Ed. Faillard, 1996, 306p.

d'améliorer le goût et l'esprit critique d'un individu elle devient ***culture générale***. Ces connaissances peuvent ne concerner qu' « un domaine précis mais suffisamment étendu », comme la ***culture médicale***. Plus qu'un ensemble de connaissances la culture peut aussi désigner un ensemble de « phénomènes matériels et idéologiques qui caractérisent un groupe ethnique ou une nation, une civilisation, par opposition à un autre groupe ou une autre nation ». On parle alors de ***culture bretonne, française ou occidentale***. A l'intérieur d'une même société, on emploie également le terme de culture pour qualifier « l'ensemble des signes caractéristiques du comportement de quelqu'un (langue, gestes, vêtements...), qui le différencie de quelqu'un appartenant à une autre couche sociale que lui » ; c'est ainsi que l'on peut décrire la ***culture ouvrière***. Plus largement la culture caractérise aussi « l'ensemble des processus par lesquels un groupe de personnes permet à un autre groupe d'accéder aux connaissances traditionnelles dont il a besoin et de maîtriser les connaissances nouvelles, en les intégrant à un fonds commun » comme la ***culture d'entreprise***. Enfin il ne faut oublier la ***culture physique*** qui est définie comme l'ensemble des « mouvements de gymnastique destinés à maintenir ou à retrouver la forme ».

Le mot "culture" est donc rarement utilisé seul. Pour une meilleure lisibilité, on se doit d'y ajouter un adjectif ou un complément. La culture, qui pourrait être définie comme « un enrichissement de l'esprit par des exercices intellectuels » d'après la première définition, se présente en fait comme un phénomène très volatile, très immatériel et qui est quasiment indéfinissable en l'absence d'indication sur le domaine d'action ou sur « l'intéressé » auquel le concept de culture s'applique. Lorsqu'elle s'applique à un domaine bien précis, comme la médecine ou le cinéma, elle devient ***culture médicale*** ou ***culture cinématographique***. De même, lorsqu'elle s'applique à une personne, à un groupe ou à une société, elle devient, ***culture générale***, ***culture bourgeoise*** ou ***culture américaine***. Le concept de ***culture d'entreprise*** apparu à la fin des années 1970 montre bien comment le mot "culture" peut s'adapter à des domaines assez divers. Ce dernier décrit aussi bien l'ensemble des règles traditionnelles de direction et d'organisation d'une entreprise qu'un outil de management utilisé afin d'obtenir du personnel une implication totale dans l'entreprise. La culture d'entreprise relève du passé en soulignant la conception patrimoniale. Mais c'est aussi une construction collective édifiée par les différentes relations internes ou externes à l'entreprise.

Cette définition encyclopédique montre bien l'emploi foisonnant du terme culture dans le langage familier et les nombreuses manières de l'accommoder. « Tant que l'emploi anthropologique et sociologique du mot culture est resté confiné aux ouvrages spécialisés que personne n'ouvrirait hormis une poignée de spécialistes, le dommage social n'a pas été grave. Mais la vulgarisation, depuis une vingtaine d'années, de cet usage du terme, a provoqué sa

totale banalisation et son emploi tout azimut »²⁰. Cette vive critique de la notion de culture, entretenue depuis plus d'un siècle par les sciences sociales, a le mérite de prouver qu'il est nécessaire de préciser l'acception que l'on adopte. Au-delà du simple emploi dans le langage, la diversité du mot s'exprime aussi dans les différentes approches, dans les différentes réalités qu'il exprime.

Une kyrielle de signifiés

Suivant le contexte dans lequel il est utilisé ou la caractéristique que l'on veut précisément souligner, le terme de "culture" désigne aussi différentes réalités. Ces réalités sont autant d'approches distinctes²¹.

- a) les attributs de l'homme "cultivé", c'est-à-dire conforme au modèle introduit dans une société par une catégorie qui définit ses normes là où elle impose son pouvoir.
- b) un patrimoine à sauvegarder et à diffuser composé d'« œuvres », mais aussi de « créations » afin d'assurer son renouvellement.
- c) une vision propre à un milieu (rural, urbain, indien ...) ou à une époque (médiévale, contemporaine...) qui permet de percevoir et de comprendre le monde.
- d) un ensemble de règles, coutumes, institutions, mythes et idéologies constituant des éléments de références qui différencient une société d'une autre.
- e) l'acquis, par opposition à l'inné. La culture est ici perçue comme une création, une combinaison dans ses rapports avec la nature.
- f) un système de communication basé sur les règles du langage.

Le caractère polysémique du mot "culture" montre bien pourquoi les analyses relatives à son concept ne concernent pas la culture, mais une culture, malgré le concept généraliste des anthropologues. Aujourd'hui, face à l'intérêt grandissant suscité par le concept dans l'ensemble des sciences sociales et à la fabuleuse diffusion du terme dans l'usage commun, il semble très difficile d'avancer une définition globalisante de la culture. Pourtant, la culture n'aura jamais été aussi présente que dans les analyses socio-économiques et socio-spatiales de ces dernières décennies. Surestimée par certaines sciences, comme l'ethnologie

²⁰ HAROUEL Jean-Louis, *Culture et contre-cultures*, Paris, Puf, 1998 ; p. 9.

²¹ Classification établie à partir de DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1996.

qui a fait de la culture son objet d'étude, sous-estimée par d'autres, comme la géographie qui a longtemps considéré le facteur culturel comme un résidu, la culture a longtemps souffert des débats disciplinaires. Ce n'est peut-être pas anodin que le renouveau de la notion de culture coïncide avec le décloisonnement qui affecte les différentes disciplines des sciences sociales cette dernière décennie. Quel que soit le niveau d'analyse, individuel ou général, l'extrême pluralité de l'œuvre culturelle nécessite une approche interdisciplinaire.

Une nécessaire approche interdisciplinaire

Le rayonnement actuel de la notion de culture est extrêmement large. S'il est bien établi que la culture est une construction collective, les influences culturelles concernent aussi bien l'individu que la communauté. La culture aide l'individu à se faire une place dans la communauté, à se socialiser, mais elle aide aussi la communauté à faire sa place dans la société. Déchargé de son inconscient psychologique (le "ça" freudien) ou social (l'habitus) l'acteur construit sa propre culture parmi différentes alternatives qui lui sont proposées ; à travers l'usage de sa famille, de son travail, de ses amis ou encore en ce qui concerne ses désirs personnels. Pour chacun de ses domaines d'action, l'individu élabore un ensemble de stratégies, plus ou moins conscientes. Cet assemblage formera sa culture personnelle.

De même, la culture d'une communauté se construit non seulement à partir de l'ensemble de ces stratégies individuelles mais aussi par la confrontation entre plusieurs options stratégiques. Actuellement la société s'apparente plus à un enchevêtrement de sphères d'activités guidé par un certain nombre de logiques (économiques, sociales, culturelles, spatiales, sentimentales...) qu'à une structure cohérente où les institutions, et en premier l'Etat, assureraient un fonctionnement homogène de l'ensemble. Comme elle guide l'individu dans la construction de sa personnalité, la culture fabrique des nationalités. Psychologiques, sociologiques, historiques, politiques..., les effets de la culture sont multiples, mais surtout, ils agissent simultanément dans chacun de ces domaines, d'où l'intérêt croissant des sciences sociales pour ce concept.

L'attrait des sciences sociales pour la culture n'est pas récent, mais leur manière de l'aborder se renouvelle. Alors qu'elle a longtemps été l'exclusivité de l'anthropologie, avec l'ouverture des sciences sociales, la culture est devenue un objet étudié par l'ensemble des disciplines. Le pluralisme qui se dégage de la notion de culture s'inscrit parfaitement dans cette recherche d'interdisciplinarité. « Redoutée par les uns, valorisée par les autres, l'interdisciplinarité, n'a pas donné lieu à un véritable décloisonnement, mais elle a stimulé des ouvertures notables : les sciences de la communication, les sciences cognitives ou l'évolution

récente de la géographie en sont les témoins »²². Concernant la culture, ces ouvertures ont favorisé l'émergence de nouveaux axes de réflexions. Le processus de socialisation, les revendications ethniques, les créations nationales, le développement des sub-cultures urbaines ou des industries culturelles ou encore la crainte de l'américanisation de la planète ou du « choc des civilisations » forment aujourd'hui l'essentiel du terrain d'expérimentation de la notion de culture.

2 - Le paradoxe culturel

Jusqu'à la seconde guerre mondiale, influencés par le paradigme culturiste, les scientifiques s'interrogeaient plutôt sur l'héritage et la permanence de la notion de culture. Soixante ans plus tard, après un profond renouvellement du concept, les réflexions scientifiques portent essentiellement sur le dynamisme et le pluralisme de la notion. D'une conception patrimoniale de la culture, nous sommes passés à une vision dynamique et créative des cultures.

Le rôle décisif du courant dynamique : l'analyse des contacts entre cultures

Les premières recherches sur le dynamisme culturel sont apparues dès la fin des années 1930 avec les travaux des Américains sur l'acculturation. En étudiant les effets de l'expansion de la culture occidentale sur le continent africain (rapports entre colonisateurs et colonisés) et américain (situation des minorités indiennes ou immigrées aux Etats-Unis) les spécialistes de l'acculturation analysent les contacts plus ou moins forcés entre les communautés. Ces contacts culturels sont facteurs de dynamisme. D'où la naissance, au lendemain de la seconde guerre mondiale, d'un nouveau courant : l'anthropologie dynamique. Défendue en Angleterre par Edmund R. Leach²³ ou M. Gluckman et en France par Georges Balandier²⁴ ou Roger Bastide²⁵, l'anthropologie dynamique, qui replace l'étude des cultures dans leur contexte historique et social, ancre définitivement la conception moderne de la culture. Désormais les réflexions autour de la notion de culture porteront sur le changement, les conflits, l'histoire et surtout le dynamisme des cultures. A travers ces différents centres

²² DORTIER Jean-François, « Les sciences humaines. Une décennie de renouveau » in *Sciences Humaines*, n°100, décembre 1999, p. 22.

²³ LEACH Edmund R., *Critique de l'anthropologie* (trad. franc.), Paris, Puf, 1968 (1^{re} éd. en anglais, 1967).

²⁴ BALANDIER Georges, *Sens et puissance*, Paris, Puf, 1971.

²⁵ BASTIDE Roger, « La causalité externe et la causalité interne dans l'explication sociologique » in *Cahiers internationaux de sociologie*, n°21, 1956, pp. 77-99.

d'intérêt, c'est surtout le processus de création culturelle qui est placé sur le devant de la scène. « Chaque culture prolifère sur ces marges. Des irruptions se produisent, qu'on désigne comme des "créations" relatives à des stagnances. Bulles sortant du marais, mille soleils s'allument et s'éteignent à la surface de la société »²⁶. Toute culture est constamment façonnée par des rapports sociaux internes et externes.

Depuis une vingtaine d'années que cette conception dynamique est en vigueur, les réflexions sur la culture abondent. A partir du moment où les scientifiques s'interrogent sur le changement et le contact des cultures, deux grandes théories s'affrontent. Certains avancent que les contacts engendrent une uniformisation culturelle, alors que pour d'autres les contacts occasionnent un renforcement des différences. C'est autour de ce débat que se construit aujourd'hui la notion de culture dans les sciences sociales.

L'uniformisation culturelle

La question de l'uniformisation culturelle n'est pas neuve. Déjà au XVIII^e siècle l'idée de société universelle avait germé à travers l'idéologie des Lumières. Puis à chacune des grandes avancées technologiques, on se rend compte que le processus d'uniformisation, hérité de l'idéologie universaliste et véhiculée par de nouvelles techniques de communication (chemin de fer, téléphone, cinéma, télévision...), peut remettre en cause la diversité des cultures particulières. Pourtant s'engage un puissant processus d'uniformisation économique de la planète.

A partir du début du XX^e siècle, et surtout après la Seconde Guerre Mondiale, la puissance économique américaine et ses produits de consommation amorcent le processus d'uniformisation de la planète. Soutenues par leur industrie cinématographique et leurs grandes firmes internationales, les Etats-Unis diffusent en masse à partir des années 1960 des produits typiquement américains dans le monde entier. « C'est parce que l'art américain a été bâti pour des supports de masse et des sociétés de masse qu'il subvertit la vieille Europe et s'impose malgré les réflexes conservateurs ou nationalistes des intellectuels locaux »²⁷. Dans le même temps, la généralisation des communications de masse à travers la radio et la télévision ouvre la voie de la globalisation. Au début des années 1970 le sociologue canadien Marshall McLuhan affirme que cette généralisation culturelle et médiatique annonce l'avènement d'un nouveau type de société. Dans cette société-globale, dominée par les

²⁶ DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil (Nouv. Ed. établie et présentée par Luce Girard), 1996, p. 213.

²⁷ CLAVAL Paul, *La géographie culturelle*, Paris, Nathan, 1995, p. 336.

médias, chacun pourra savoir ce qui se passe aux quatre coins du monde. Au cours des années 1970 les Etats-Unis, qui sont à l'origine de la majorité des flux de communication, vont continuer d'approvisionner ce nouvel environnement culturel. En diffusant leur idéologie de globalisation, libérale et commerciale, ils amènent progressivement l'unification économique des normes et des produits à l'échelle mondiale. En Europe, puis dans bien d'autres zones, l'américanisation de la planète standardise la consommation. Cette uniformisation économique s'affirme surtout à travers la convergence des modes de vie. La consommation de produits standardisés ainsi que le développement des loisirs et la démocratisation des vacances grâce à la réduction du temps de travail conduisent à la généralisation du mode de vie occidental. La fin des années 1970 et le début des années 1980 sont marqués par l'avènement de la société de loisirs. Cette société où le rapport au travail a perdu de sa centralité s'organise désormais sur de nouvelles réalités et de nouvelles représentations sociales. C'est l'heure de la société post-industrielle²⁸.

Outre ce volet économique, le processus d'uniformisation comprend un volet politique, matérialisé par la nation.

Les nations sont des constructions culturelles récentes. Inventé lors de la grande révolution idéologique engagée à la fin du XVIII^e siècle, le concept de « nation » s'est élaboré tout au long du XIX^e siècle. « Pour que naissent ces “communautés imaginées” que sont les nations, il a fallu leur donner une histoire, une langue, une culture commune »²⁹. Chaque langue nationale est issue d'un long processus de création linguistique. Pour le français et l'allemand, qui sont des langues préexistantes aux nations, il a fallu généraliser l'usage de la langue : auprès du peuple pour la France et au sein des élites pour l'Allemagne. En Italie, l'italien a connu un important travail d'enrichissement et de modernisation pour devenir la langue nationale. De même, l'histoire d'une nation s'élabore au prix d'une gigantesque entreprise culturelle qui mobilise savants, écrivains et artistes. Les héros et les grands épisodes des histoires nationales forment une mémoire collective qui va être transmise par l'enseignement mais aussi par l'art et la littérature (tableaux historiques, statues ornementales sur les places publiques, romans...). Enfin l'édification d'un patrimoine national est aussi le

²⁸ Créé à la fin des années 1960 par le sociologue américain Daniel Bell, le concept de « société post-industrielle » sera repris en France par Alain Touraine. La conception américaine de la société post-industrielle met plutôt en évidence la naissance d'une économie de services et la profonde modification de la structure socioprofessionnelle (le secteur tertiaire regroupe plus de la moitié de la population active). D. Bell montre également l'importance du savoir théorique, comme source d'innovation et de changement. Pour A. Touraine les enjeux du passage à la société post-industrielle se situent ailleurs. La croissance ne dépend plus de la seule donnée économique. Elle résulte de facteurs sociaux de plus en plus diversifiés (éducation, consommation, information...).

²⁹ THIESSE Anne-Marie, « La fabrication culturelle des nations européennes » in *Sciences Humaines*, n°110, novembre 2000, p. 38.

résultat d'une extraordinaire création culturelle. La sauvegarde des monuments historiques, la protection de milieux naturels ou encore le maintien de pratiques populaires sont engagés au nom du principe national.

Pendant deux siècles, la culture, par l'intermédiaire de son formidable potentiel créatif est à l'origine de la construction et de la diffusion des nations. Au cours de cette entreprise avant tout politique, la culture a directement participé à ce processus d'uniformisation nationale en transcendant de nombreux particularismes locaux. Née en Occident à la fin du XVIII^e siècle, la nation se présente comme un principe universalisable. L'exportation de ce modèle occidental vers le reste du monde a engendré la naissance d'un système international qui a facilité le développement de l'uniformisation économique et de la globalisation de la planète.

Par conséquent, la nation se présente comme un puissant instrument d'uniformisation. Moteur du mouvement d'uniformisation économique à l'échelle mondiale, en entretenant et en renforçant les flux des échanges commerciaux et financiers internationaux, la nation se présente surtout comme un modèle d'uniformisation culturelle.

L'exacerbation des différences : la nation en crise ?

Après deux siècles de propagation du modèle national, soutenue par une remarquable entreprise culturelle, la nation s'essouffle. Les premiers effets de la globalisation de la planète ont fait passer le marché de la taille nationale à la taille mondiale. Et très vite les répercussions de cette ouverture des frontières nationales vont dépasser le seul cadre économique. Au début des années 1990, l'effondrement du bloc soviétique renforce la diffusion de la globalisation à d'autres domaines que l'économie. C'est l'avènement d'une nouvelle phase de la mondialisation. Dans ce nouveau contexte, l'intensification des flux économiques, migratoires et culturels à l'échelle mondiale accélère l'homogénéisation des modes de vie. Or cette recrudescence des échanges transnationaux n'est pas sans remettre en cause la notion même de nation. « Le pouvoir échappe aux gouvernements et aux Etats nationaux dans trois directions : vers les collectivités locales qui veulent agir davantage à leur discrétion, vers les entreprises privées qui peuvent mener une action plus rapide et plus souple que les pouvoirs publics, et vers les organismes internationaux qui doivent essayer de gérer, d'une manière quelconque, les nouvelles technologies qui transcendent les juridictions nationales »³⁰. Fragilisé de l'intérieur par la crise du système institutionnel et politique, traversé par des flux en provenance de divers horizons et transcendé par de puissants intérêts

économiques et commerciaux, le concept de nation s'épuise. Jusqu'à maintenant l'Etat-nation était le garant du maintien des cadres classiques de la socialisation. Or, sous l'effet de la mondialisation son pouvoir s'affaiblit progressivement en modifiant les règles de base de l'organisation sociale, d'autant plus que ce processus bénéficie d'un atout technologique et organisationnel très performant : le réseau. A travers les avancées de la télécommunication (Internet, téléphonie mobile...) et l'aspiration à des relations sociales plus souples et interactives, la force des réseaux participe activement au déclin de l'Etat-nation. Ce contexte pourrait donc être propice à l'émergence de solidarités nouvelles : des solidarités supranationales (religieuses, idéologiques, linguistiques...) directement issues des flux transnationaux, mais aussi des solidarités infranationales, réactions particularistes aux nouvelles solidarités transnationales.

En remettant en cause une construction culturelle aussi solide que la nation, la logique de la mondialisation déchaîne l'exacerbation des différences. Guerres de religion, conflits ethniques, revendications identitaires violentes, mais aussi revendications identitaires non-violentes, demandes d'autonomie, de reconnaissance officielle... depuis quelques années, la liste des réactions communautaires au nouvel ordre mondial ne cesse de s'allonger. Nombreux sont les spécialistes à donner une explication culturelle à ces comportements communautaires. N'est-ce pas au nom de leurs différences culturelles que les peuples s'affirment, se reconnaissent et parfois même s'entretuent ? La plupart des conflits ethniques et des revendications identitaires n'ont-ils pas une origine culturelle ?

Facteur d'uniformisation, la culture est aussi responsable de la diversification des communautés humaines. Derrière ce paradoxe, c'est toute la complexité et la pluralité de la notion de culture qui se révèle. Depuis près de vingt ans, les spécialistes en sciences sociales ne manquent pas d'explications et de concepts pour décrire, analyser et interpréter ce paradoxe. Entre le retour au culturalisme et l'abandon total de la notion de culture, les approches du paradoxe culturel divergent.

3 - Etudier la culture : les paradigmes contemporains

Les scientifiques américains, comme au début du siècle, participent activement aux interrogations contemporaines sur la notion de culture. Mais dans le contexte de fin du XX^e siècle, certains diront « postmoderniste », la réflexion sur la culture intéresse aussi les sociologues, anthropologues, et autres scientifiques français. Dans les années 1970 l'idée de société post-industrielle était bien explicitée tandis que l'idée de la postmodernité, sur laquelle

³⁰ MATTELART Armand, *La communication-monde.*, Paris, La découverte, 1999, p. 229.

se basent la majorité des analyses de la société contemporaine reste assez floue. C'est dans cette confusion doctrinale que les réflexions sur la notion de culture s'élaborent, aux Etats-Unis comme en France.

Un « contexte culturel » : le postmodernisme.

Si la notion de postmodernisme est apparue dans le champ des sciences sociales dans les années 1980, les termes de postmodernisme ou postmoderniste sont nés dès le début du XX^e siècle. « Mais leur usage ne se généralise qu'à la fin des années 1960, au moment où un nouveau style d'architecture se définit en réaction contre l'architecture internationale qui dominait depuis les années 1930, et prétendait représenter la forme définitive au-delà de laquelle l'évolution n'était plus possible »³¹. Au départ réservé au seul domaine de l'architecture, le postmodernisme va gagner d'autres disciplines par l'intermédiaire des départements de sociologie, d'anthropologie et surtout de philosophie anglo-saxons, pour devenir un courant de pensée. Mais c'est en France qu'il trouve ses origines. Plus précisément il s'alimente de la pensée de Michel Foucault, qui dans les années 1970 faisait une analyse critique de la société moderne, et d'un courant philosophique, qui autour de Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*, 1979) réprovoque la modernité rationaliste et universaliste. Malgré ses origines françaises, le courant postmoderne reste une spécificité anglo-saxonne. D'ailleurs, on ne l'assimile plus aujourd'hui à un courant de pensée mais à un « contexte culturel », comme le montre l'exemple de la géographie. « L'évolution actuelle de la discipline géographique montre le développement de perspectives empiriques et théoriques bien différenciées à l'intérieur des espaces académiques français et britannique. En simplifiant à l'extrême, on pourrait dire que côté français, la production des savoirs reste influencée par une conception structuraliste [...]. Pour le côté britannique, la dernière décennie a été marquée par l'éclosion de mouvances diverses dites postmodernes [...] »³².

Dans son hors série n° 100 de septembre 2000, la revue *Sciences Humaines* décrit les actions postmodernistes comme le fait de « confectionner de la musique techno en faisant dérapier les vieux trente-trois tours de rock'n roll en vinyle, créer des world *musics*, métissage de *roots* africaines et de jazz contemporain, de rap des cités et de folklore celtique, aller manger indien le midi et tex-mex le soir, jeter sur sa tenue moulante en skaï un vieux châne hippie à impression cachemire, porter une main de fatma avec une croix chrétienne,

³¹ CLAVAL Paul, *Histoire de la géographie*, Paris, Puf, Que sais-je, 2001, p 109.

³² CHIVALLON Christine, RAGOUET Pascal, SAMERS Michael (sous la direction de), *Discours scientifique et contextes culturels*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1999, p. 14.

collectionner les vieux souvenirs et parsemer son logis d'objets obsolètes qui défient les canons du "bon goût" ».

Très en vogue dans les années 1990, aujourd'hui les analyses postmodernes semblent s'essouffler au sein des sciences de la société.

Le multiculturalisme : le culturalisme moderne ?

Aux Etats-Unis, l'approche contemporaine de la notion de culture, dans un contexte de recrudescence des différences culturelles, est restée marquée par le courant culturaliste. C'est par l'intermédiaire du concept de multiculturalisme que certains chercheurs américains renouent avec le culturalisme. Cependant ce "culturalisme moderne" diffère largement de son prédécesseur. L'idée de société multiculturelle est née sur le continent nord-américain au milieu des années 1960 afin de résoudre les conflits linguistiques franco-anglais au sein de la société canadienne. Sa reconnaissance constitutionnelle n'aboutira qu'en 1982. Cette idée sera reprise aux Etats-Unis dans les milieux intellectuels et militants pour que la culture des minorités (linguistiques, ethniques, religieuses, sexuelles...) puisse accéder au même niveau de reconnaissance que celle de la majorité "blanche, anglophone et protestante" au sein d'une société démocratique.

Aujourd'hui « le multiculturalisme désigne l'ensemble des doctrines politiques et philosophiques qui soutiennent que, dans un esprit de justice sociale et de tolérance, les cultures particulières à un groupe social doivent accéder à une reconnaissance publique »³³. Sans parler des nombreux débats politiques et idéologiques qu'elle soulève au pays de l'Oncle Sam, la pensée multiculturaliste a donné naissance à deux types d'approche de la culture : l'une que l'on peut appeler « différentialiste », et l'autre qui affirme que la culture n'est qu'une illusion.

Le politologue Samuel Huntington se présente comme le meilleur instigateur du courant différentialiste. Cette approche fait de « la culture une entité résistante au changement et autonome dans ses déterminations et, par conséquent, indécomposable et irréductible à autre chose qu'elle-même »³⁴. Pour S. Huntington cette résistance de la culture se traduit par le paradigme du « choc des civilisations »³⁵. Cette thèse postule l'existence de civilisations fondamentales qui forment les plus grandes sphères d'identification politiques pour les individus. Ces civilisations, qui seraient de six à huit (japonaise, chinoise, hindoue,

³³ JOURNET Nicolas, « Le multiculturalisme » in Sciences Humaines, n° 107, juillet 2000, p. 42.

³⁴ JOURNET Nicolas, « Penser la culture » in Sciences Humaines, n° 110, novembre 2000, p. 24.

³⁵ HUNTINGTON Samuel, *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 1997.

musulmane, occidentale – subdivisée en plusieurs sous-civilisations, latino-américaine et africaine), profitent de la résistance des valeurs traditionnelles et notamment la religion.

L'anthropologue Clifford Geertz peut également être considéré comme appartenant à ce courant différentialiste. D'après lui, la culture désigne « le code par lequel les acteurs se comprennent dans le jeu social »³⁶. Cependant, sa démarche est assez différente. Il décrit bien la culture comme une entité autonome, où chaque culture définit sa propre « vision du monde », mais il dénonce l'idée qu'il existe une « science des cultures ». En reprenant l'idée du relativisme culturel, cher aux culturalistes, C. Geertz montre que la diversité culturelle détermine des vues différentes du monde. Par conséquent, entre deux cultures, la perception des actes, des couleurs et même des objets ne sera pas la même. Ces écarts entre les points de repère rendent la communication difficile, ce qui peut aboutir à une incompréhension. Sans communiquer, sans connaître l'autre, il devient difficile de concevoir ce que pourrait être une « science des cultures ». Pour C. Geertz, la notion de culture ne réclame donc pas d'élaboration théorique. Comme le laisse entendre l'anthropologue sud-africain Adam Kuper³⁷, la notion de culture serait-elle devenue inadaptée aux analyses des sciences sociales ?

La déconstruction de la culture

Tout en conservant l'idée du relativisme culturel, mais en rejetant la vision ethnographique des cultures, les recherches contemporaines sur la notion de culture aux Etats-Unis ont donné naissance à une seconde approche. Directement issue de la mouvance post-moderniste, cette conception rompt totalement avec les pensées « traditionalistes » de la culture. Les cultures ne sont plus perçues comme des systèmes de valeurs résistant au temps, mais comme des combinaisons qui s'adaptent en permanence aux circonstances temporelles et à l'environnement spatial. Cette vision peut aboutir à la déconstruction de la notion de culture, qui s'efface au profit d'un arsenal d'images, grâce auxquelles les individus façonnent leurs références collectives. Ils y puisent leur inspiration à des fins identitaires, sociales ou encore esthétiques. Cette vision ne remet pas en cause l'influence de la culture sur les hommes, mais sa propre existence. Dans cette optique la culture agit comme une simple illusion. En appliquant cette approche, l'anthropologue britannique Benedict Anderson³⁸ a montré que la nation, par l'intermédiaire de « l'imaginaire national », se présentait comme

³⁶ BADIE Bertrand, SMOUTS Marie-Claude, *Le retournement du monde. Sociologie de la scène internationale*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1992, p. 25.

³⁷ KUPER Adam, *Culture : The anthropologists' account*, Harvard University Press, 1999.

³⁸ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national*, La Découverte, 1996.

une des principales créations de l'illusion culturelle. « Ce qui est visé dans la critique actuelle de la notion de culture peut donc varier : soit on critique son caractère mystificateur, soit on lui reproche d'exagérer l'importance des différences entre les sociétés humaines »³⁹. Le concept de culture subit actuellement de nombreuses critiques, surtout chez les spécialistes anglo-saxons. Mais cette tendance à la déconstruction est également dominante dans les sciences sociales françaises.

En se demandant si la culture était un mot à jeter, Jean-François Bayart s'interroge également sur le bien-fondé de cette notion. En étudiant les rapports entre culture et politique, et notamment le concept de nation, J-F. Bayart réfute totalement la pensée culturaliste. Il condamne l'idée que la culture soit une entité stable, enfermée sur elle-même et qu'elle détermine une orientation politique précise. Mais surtout il soutient « qu'il n'est de culture que créée, et que cette création est généralement récente »⁴⁰. C'est cet aspect créatif qui remet selon lui directement en cause l'existence même de la culture. Bien qu'il n'oublie pas de souligner la pesanteur et les latences de l'héritage culturel, J-F. Bayart polarise son analyse sur les surgissements et les créations de la production culturelle. A partir de là, il n'y aurait pas de cultures qui s'imposeraient aux individus. Il n'y a que des stratégies identitaires, menées par une minorité d'acteurs, auxquelles vient adhérer, par des actions politiques, le reste de la communauté. Mais culture et stratégie identitaire sont des concepts tout à fait différents qu'il convient de distinguer.

L'approche interculturelle et le concept de stratégies identitaires

Comme nous l'avons déjà souligné, les sciences sociales françaises ne montrent que peu d'intérêt pour la notion de culture. Cependant, la littérature francophone n'est pas totalement dépourvue de réflexions sur la question culturelle. En considérant les différences culturelles « comme des productions d'interactions entre groupes »⁴¹, Carmel Camilleri a ouvert la voie à de nombreux travaux de psychologie sociale axés sur l'interculturel. Ces études en situation d'acculturation, menées notamment en Algérie et en France, ont permis d'élaborer des concepts novateurs et d'ancrer les réflexions sur la compréhension des cultures dans les sciences sociales françaises.

³⁹ JOURNET Nicolas, « Penser la culture », Op. Cit. , 2000, p.24

⁴⁰ BAYART Jean-François, *L'illusion identitaire*, Paris, Ed. Faillard, 1996, p. 69.

⁴¹ COSTA-LASCOUX Jacqueline, HILY Marie-Antoinette, VERMES Geneviève (sous la direction de), *Pluralités des cultures et dynamiques identitaires*, Paris, l'Harmattan, Collection Espaces Interculturels, 2000, p. 6.

Bien que la principale interrogation de ce courant concerne l'enjeu du culturel dans les sociétés contemporaines, la culture en tant que concept scientifique n'est pas au centre du raisonnement. Pour comprendre les cultures, les partisans de l'interculturel se détachent de la notion de culture. Ils s'intéressent d'abord aux individus. Dans les recherches interculturelles, ce sont les sujets qui sont au centre de l'analyse. « Ils constituent l'instance concrète décisive, en tant qu'ils sont les "porteurs de culture" d'où tout part et en qui tout revient »⁴². Il en résulte donc un renoncement à la notion de culture pour se concentrer sur le phénomène identitaire. Par exemple, alors que nous avons souligné précédemment l'origine culturelle de la nation, les tenants de l'interculturel défendent plutôt son fondement identitaire. « Les cultures européennes constituent un ensemble diversifié et conflictuel, une histoire non centrée, des frontières non figées, des traditions non liées. Ces diverses segmentations se sont creusées avec « l'invention » des nations au sens moderne. Il s'est agi alors d'un grand remaniement identitaire. Les nations ont exagéré les différences entre elles d'une part, et d'autre part elles ont eu à intégrer, assimiler des différences qui se manifestaient en leur sein »⁴³.

L'approche interculturelle relève de la psychologie sociale, il semble logique qu'elle privilégie l'identité, « fait de conscience, subjectif, donc individuel, mais [qui] se situe aussi dans le rapport à l'autre, dans l'interactif »⁴⁴. C'est pour analyser cette question identitaire au niveau interactionnel (colonisation, migration...) que les tenants de l'interculturel ont élaboré le concept de stratégie identitaire. Les stratégies identitaires sont des « procédures mises en œuvre (de façon consciente ou inconsciente) par un acteur (individuel ou collectif) pour atteindre une, ou des, finalités (définies explicitement ou se situant au niveau de l'inconscient), procédures élaborées en fonction des différentes déterminations (socio-historiques, culturelles, psychologiques) de cette situation »⁴⁵. Elles relèvent donc bien de l'interculturel ; moins de la culture.

En ne retenant des cultures que les stratégies identitaires, on entretient la confusion entre la notion de culture et la notion d'identité. Or, identité et culture restent des notions bien distinctes. « La culture peut aller sans conscience identitaire, tandis que les

⁴² CAMILLERI Carmel, « La culture et l'identité culturelle : champ notionnel et devenir, in. CAMALLERI Carmel, COHEN-EMERIQUE Margalit (sous la direction de), Choc de cultures : concepts et enjeux pratiques de l'interculturel, Paris, L'Harmattan, 1989, p.24.

⁴³ COSTA-LASCOUX Jacqueline, HILY Marie-Antoinette, VERMES Geneviève (sous la direction de), Op. Cit., 2000, p. 10.

⁴⁴ TABOADA-LEONETTI Isabelle, « Stratégies identitaires et minorités : le point de vue du sociologue » in *Stratégies identitaires*, Paris, Puf, 1999, p. 43.

⁴⁵ LIPIANSKY Edmond Marc, TABOADA-LEONETTI Isabelle, VASQUEZ Ana, « Introduction à la problématique de l'identité », in. , Ibid. , p. 24.

stratégies identitaires peuvent manipuler et même modifier une culture qui n'aura alors plus grand-chose en commun avec ce qu'elle était auparavant »⁴⁶. Certes, la construction culturelle reproduit la fonction différentielle de l'identité, mais la culture ne se limite pas à son aptitude à marquer des différences. C'est aussi un ensemble de compétences et de valeurs humaines (techniques, mœurs, institutions, symboles...) qui forment le patrimoine d'un groupe ou d'une société.

Par conséquent, si l'on rejette le mot "culture", au nom des différences identitaires, au nom des divisions et des affrontements qu'il est susceptible d'engendrer, cette entreprise va également causer la disparition de l'acception patrimoniale du mot "culture". Plutôt que d'abandonner un terme aussi riche de sens, il semble plus judicieux de préciser la signification que l'on donne à ce mot.

Entre la pensée culturaliste et le caractère mystificateur de la culture, l'éventail des approches scientifiques pour aborder le paradoxe culturel reste assez large. Avec la culture « indécomposable » de S. Huntington et la vision déconstructive nous venons de voir les deux grandes tendances actuelles de l'approche scientifique de la culture. En France, la notion même de culture conserve un intérêt scientifique limité. C'est par l'intermédiaire du culturel, plus précisément de l'interculturel, que certains chercheurs, principalement issus de la psychologie sociale et de la sociologie, abordent les différentes cultures. Mais l'approche interculturelle appréhende les cultures dans un contexte particulier, celui de l'interaction. En dehors de ce contexte, il convient donc de ne pas surestimer les concepts qui en résultent, comme celui de stratégies identitaires.

⁴⁶ CUCHE Denys, Op. Cit. , 1996, p. 83.

En désignant l'individu comme un rouage essentiel de la construction des cultures, la conception contemporaine de la culture soulève quelques interrogations. Véritablement admise depuis une vingtaine d'années, la révision de la notion de culture a permis de redorer un concept englué dans la société de consommation. La notion de culture occupe aujourd'hui une place de choix dans de nombreuses disciplines mais aussi dans les débats interdisciplinaires. Autrefois chasse gardée de l'anthropologie, la culture se présente comme un des meilleurs symboles de l'interdisciplinarité qui régit actuellement les sciences sociales. La culture fait partie de ces nombreuses notions nécessitant une approche transversale.

Sous diverses influences, le mot "culture" a connu tout au long de son histoire une succession de signifiés. Cette pléthore sémantique, qui a fait de "culture" l'un des mots les plus riches de la langue française, est aussi à l'origine de cette profonde ambiguïté qui caractérise la notion à notre époque. Le fait que ces différentes acceptions se soient ajoutées, et non substituées, a rendu le mot "culture" particulièrement compliqué et obscur. « Quand les mots se mettent à enfler, quand leur sens devient ambigu, incertain et que le vocabulaire se charge de flou, d'obscurité et de néant péremptoire, il n'y a plus de secours pour l'esprit »⁴⁷. Certains spécialistes abordent même la notion de culture comme une illusion.

En France, où la notion a longtemps été délaissée par les spécialistes en sciences sociales, la culture n'aura jamais été aussi présente. Le contexte actuel de la mondialisation soulève un paradoxe. Sous les assauts de la modernité, la planète doit faire face simultanément à des mouvements d'uniformisation et à des trajectoires différencialistes. Et bien souvent la culture entretient ce paradoxe. Pour analyser l'uniformisation économique de la planète, à travers notamment la culture de masse, ou pour expliquer la montée en puissance des revendications identitaires, le facteur culturel est souvent placé en première ligne.

Pourtant, le concept de nation, un des piliers de la création culturelle dégénère progressivement. La construction des nations européennes et l'exportation du modèle national au reste de la planète pendant plus de 200 ans demeurent une extraordinaire œuvre culturelle et identitaire. Le XX^e siècle aura même élevé la nation comme la seule et unique allégeance possible. Mais sous l'offensive de la mondialisation, les cultures nationales s'essouffent. De nouvelles formes d'allégeances s'affirment, qui trouveraient aussi leur origine dans la création culturelle. Là encore la culture génère un paradoxe. Malgré la légitimation de ce paradoxe culturel, des réflexions récentes remettent en cause l'existence de la notion de culture.

⁴⁷ AYME Marcel, *Le confort intellectuel*, Paris, Le livre de Poche, 1973, p.33 cité d'après BENETTON Philippe, *Culture et civilisation. Histoire de mot*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, 1975, p.147.

Inadapté pour les uns, simple illusion pour les autres, le concept de culture subit de profondes critiques. Les cultures ne peuvent être désormais appréhendées que comme des objets scientifiques complexes. Chaque approche (différentialiste, “déconstructive”, interculturelle...) les appréhende avec sa propre grille d’analyse et dans des contextes différents. Extraits de leur environnement scientifique, les concepts élaborés pour étudier les cultures perdent de leur compréhensibilité. Pour éviter ces malentendus, nous allons maintenant présenter notre propre approche qui prend en compte la double dimension identitaire et patrimoniale de la notion de culture.

III - La dialectique culturelle

Nous venons de voir que la culture est une notion complexe et diversifiée. Chaque individu, chaque groupe, chaque institution produit sa propre définition en fonction de ses exigences. Chaque discipline scientifique analyse la culture en fonction de ses propres fondements. Et les significations du terme “culture” varient également dans l’espace et dans le temps.

Avant d’analyser les interactions entre l’espace et la culture, qui seront au centre de notre recherche, il s’agit maintenant d’analyser la question culturelle par référence aux tensions et évolutions sociales qui naissent de la mondialisation. L’avènement de la mondialisation reste en effet un moment particulier dans l’histoire de l’humanité qui génère de nouveaux processus pour l’ensemble des activités humaines ; la culture n’est pas épargnée.

1 - Les fondements

Avant de développer notre méthode, il convient de baser notre raisonnement sur des fondations stables. Deux fondements seront privilégiés. Le premier est une grille d’analyse multiscalaire qui privilégie deux entrées spatiales : le local et le global. Elle permettra d’analyser la culture dans un contexte d’interaction. Non pas dans un contexte d’interaction, dual, lié à l’acculturation comme dans l’approche interculturelle, mais dans un contexte de développement exponentiel des interactions lié à la mondialisation. De plus, cette démarche s’applique parfaitement à l’analyse géographique dans la mesure où elle intègre le changement d’échelle. Le second est un guide qui permettra de canaliser notre réflexion et d’éviter les confusions. Il s’agira alors de donner une acception explicite du mot “culture” qui structurera notre argumentation.

Du local au global

Comme nous venons de le souligner dans le contexte actuel de mondialisation, la notion de culture peut s’analyser à travers un incontestable paradoxe : alors que d’un côté le souffle de la mondialisation renverse des frontières de plus en plus perméables, de l’autre, s’affirment des particularismes nouveaux ou réinventés, qui revendiquent haut et fort leur existence. Pour décrire ce phénomène inattendu, les termes scientifiques ou expressions médiatiques abondent.

Au “village planétaire”, expression utilisée pour la première fois par Marshall McLuhan au début des années 1970, sont venus se greffer toute une série d’expressions et de néologismes exprimant cette confrontation entre le local et le global : François Ascher emprunte au britannique E. Swyngedouw le néologisme “glocalisation” pour rendre compte à la fois de l’impact de l’internationalisation sur les métropoles et de la dimension territoriale spécifique de celles-ci, l’anthropologue Jean-Loup Amselle emploie l’expression “balkanisation globalisée” tandis qu’un autre anthropologue français, Marc Augé parle de “globalisation éclatée”. Les expressions ne manquent pas pour décrire ce paradoxe culturel. Cependant, chaque formule décrit des réalités différentes, en insistant plutôt sur l’un ou l’autre terme du paradoxe. Si le terme de “glocalisation” traduit plus l’unification économique du phénomène à travers le respect des lois du marché, l’expression “balkanisation globalisée” insiste plutôt sur l’influence des différences culturelles. Quant au “village planétaire”, qui voit le monde s’organiser suivant les règles de proximités de la communauté villageoise, il semble avoir vécu. La thèse selon laquelle on verrait disparaître progressivement les distances ne fait plus l’unanimité. Les distances n’ont pas disparu, elles ont juste changé de nature. « Il existe [...] des distances “topologiques” préservées, proches de l’infini, malgré des proximités topographiques très grandes : elles s’appellent indifférences »⁴⁸.

Mais la disparition du village planétaire au profit d’une balkanisation de la planète n’est pas seulement le résultat d’un simple rééquilibrage terminologique ou d’un changement de nature des paramètres de l’équation. Si au milieu des années 1960 les revendications communautaires étaient effectivement en contradiction avec la culture de masse, à la fin des années 1990 les revendications identitaires s’accommodent parfaitement des échanges transnationaux. Le maintien, et même le renforcement des particularismes semble en parfaite harmonie avec la culture mondiale. Là où il y a près d’un demi-siècle la modernisation menaçait la diversité culturelle, la mondialisation exhorte la fragmentation culturelle. « Le monde globalisé, c’est aussi le monde de la plus grande différence. C’est le monde où s’accélère la circulation, la communication et la consommation mais, les uns et les autres circulant, ne communiquent ni ne consomment dans les mêmes proportions et dans les mêmes conditions »⁴⁹. Plus les hommes se dévoilent au monde, plus ils prennent soin de leur identité.

Dans ces conditions, la situation perd son caractère paradoxal. Les cultures locales et la globalisation culturelle ne sont plus perçues comme deux éléments antinomiques. Elles forment un tout. Le monde d’aujourd’hui n’est pas un monde globalisé. C’est un monde

⁴⁸ RETAILLE D., *Le monde du géographe*, Paris : Presses Universitaires de Sciences Po, 1997, P.69.

⁴⁹ AUGÉ Marc, « Culture et déplacement », in. MICHAUD Yves, *Qu’est-ce que la culture*, Paris, Editions Odile Jacob, 2001, p. 304.

déchiré entre des poussées globalisantes et des pulsions identitaires, qui laisse la possibilité à chaque individu de choisir, de combiner, de “goupiller” sa vie particulière à partir d’une cohorte de cultures.

Les méthodes d’analyse de la notion de culture s’en trouvent donc modifiées. Elles ne s’inscrivent plus dans un paradoxe culturel, mais dans une dialectique culturelle, où les notions d’interdépendance, de médiation, de métissage, mais aussi de clivage et de création culturelle l’emportent sur l’idée de convergence ou sur les tendances à l’universalisme et à l’homogénéisation culturelle. En sciences sociales, l’analyse de cette dialectique se traduit par l’émergence de nouveaux concepts qui mettent en valeur cette articulation entre le local et le global. Les notions de « tradition » ou d’ « ethnicité », le développement des industries culturelles ou des politiques culturelles participent activement à cette équation en plaçant la notion de culture au cœur de l’analyse. « Seule la notion de culture est susceptible de procurer une clé de déchiffrement des faits de globalisation des marchés culturels en les mettant en contexte... »⁵⁰. Les mouvements de globalisation ne révèlent leur pleine valeur que dans la création culturelle inspirée par l’environnement local. Ce n’est qu’après une ré-appropriation locale que les faits de globalisation agissent sur les activités humaines. Et dans cette opération, la culture joue un rôle primordial. C’est pourquoi, avant d’explorer les œuvres de cette création culturelle, quelques considérations sur le sens actuel du terme de « culture » s’imposent.

Pour une acception médiane de la culture

Sans avancer une définition précise de la notion, l’usage fréquent du terme « culture » dans les sciences sociales et son aptitude à expliquer les faits et gestes de la société contemporaine ont débouché sur la reconnaissance d’une signification propre à la discipline. Avant d’approfondir les mécanismes de la dialectique culturelle, énoncée précédemment, il semble intéressant de s’attarder sur cette acception afin d’éviter les errements et les malentendus, et de poser ainsi clairement les fondements de la dialectique culturelle.

Une culture s’apparente à un ensemble de traits qui caractérisent une communauté, un peuple, une société, qui en font un groupe distinctif. Ce groupe se différencie par des pratiques héritées ou inventées, des représentations idéologiques ou existentielles, un environnement matériel à la fois fonctionnel et artistique et surtout par un assemblage subtil de ces différents éléments. La spécificité d’une culture se perçoit dans son ensemble et non

⁵⁰ WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, Editions La Découverte, 1999, p. 109.

dans l'un ou l'autre de ses composants. L'authenticité d'une culture s'apprécie dans son entreprise de création, et non dans la vénération de son passé. La singularité d'une culture se conçoit à travers ses différents emprunts, plutôt que dans la transmission d'une pureté inexistante. Enfin, bien qu'elle soit localisée, la créativité d'une culture s'apprécie autant à l'intérieur de sa sphère d'influence que sur ses espaces environnants.

Sans prétendre établir une énumération exhaustive des différents composants de la culture vue par les sciences sociales, certaines grandes prédispositions semblent se confirmer dans l'identification d'une culture. Une culture se structure par la prégnance de ses codes de communication (oraux, gestuels, graphiques ou instrumentalisés), l'attachement à des valeurs communes, l'appropriation et l'institutionnalisation de son **territoire**, la définition et l'organisation d'une vie sociale et la transmission d'un **patrimoine**. Les différentes lignes directrices de la création culturelle sont assurées, individuellement ou en groupe, volontairement ou de façon inconsciente, par les individus à l'aide de techniques et connaissances dans des domaines aussi divers que l'éducation, la religion, le travail, mais aussi le divertissement, l'art, l'alimentation ou la protection de l'environnement. En fonction de son passé, de ses valeurs et de ses contacts interculturels, chaque culture choisit d'agencer ses différentes tendances afin de créer, d'affirmer ou de préserver son **identité**.

C'est donc dans cette acception médiane du terme « culture », ni trop restreinte ni trop large, que nous allons appréhender la problématique de la dialectique culturelle. En confrontant la culture avec d'autres notions assez proches, comme l'identité, le patrimoine ou encore le territoire, les sciences sociales ont su canaliser la notion de culture tout en lui conservant un sens relativement expansif. Si les études sur la culture française, allemande ou américaine ont supplanté les analyses sur les cultures ouvrières ou bourgeoises, elles sont elles-mêmes plus ou moins abandonnées au profit des travaux sur la culture juive, latine, celtique, de banlieue, gay, québécoise, basque ou bretonne.

2 - Une incarnation territoriale de la globalisation

A l'heure de la mondialisation, la création culturelle ne s'élabore que dans la confrontation permanente entre le local et le global. Après nous être arrêtés sur le contenu même de la notion de culture, nous allons voir comment les sciences sociales interprètent le rôle de la culture dans cette dialectique, et inversement, comment ce rapprochement agit sur la notion de culture. Dans un premier temps, avec le concept d'industrie culturelle nous verrons l'engagement de la culture, ou plutôt des cultures, dans le mouvement de globalisation. Par la suite, nous nous arrêterons sur la "revanche locale" des cultures en analysant le concept

d'ethnicité, qui ancre définitivement la revendication identitaire comme un élément à part entière de l'analyse contemporaine des sciences sociales. En repoussant l'idée selon laquelle la conscience ethnique serait le signe d'un retour des idéologies raciales, la notion d'ethnicité participe à l'élaboration d'une société démocratique multiculturelle.

Le paysage mondial des industries culturelles

Si la confrontation des cultures avec les échanges transnationaux n'est pas un phénomène nouveau, les réflexions sur cette rencontre et surtout les répercussions de cette rencontre sur la culture sont relativement récentes. Tant que les contacts entre les cultures étaient assurés par des échanges marchands lents et peu fréquents, les effets sur les cultures restaient limités. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle les moyens de transport et de communication sont plus ou moins avant-gardistes. Mais avec les révolutions industrielles successives et leurs innombrables innovations technologiques les conditions des échanges interculturels évoluent très rapidement. Le système économique mondial moderne se met en place en un peu plus de deux siècles pour déboucher, après l'effondrement du système soviétique, sur la configuration actuelle. Grâce à un avantage comparatif, certains pays se sont équipés de machines à confectionner des produits culturels et de moyens de diffusion très performants. « Ces pays peuvent [...] déverser partout dans le monde, en masse, les éléments de leur propre culture ou de celle des autres »⁵¹. Dès 1947, deux sociologues de l'école de Francfort, Theodor W. Adorno et Max Horkheimer emploient l'expression « industries culturelles » pour critiquer ce processus de reproduction standardisée de biens culturels. « Aux yeux d'Adorno et de Horkheimer, l'industrie culturelle, comme lieu d'accomplissement de la sérialisation, de la standardisation et de la division du travail, fixe de manière exemplaire la faillite de la culture, sa chute dans la marchandise »⁵². Jusqu'au milieu des années 1970, les lendemains de la culture étaient comptés. D'après les défenseurs de la « théorie de la convergence »⁵³ le développement des industries culturelles conduisait directement à la destruction des cultures singulières. Mais assez rapidement on s'est aperçu que la culture sortait bénéficiaire de son intrusion dans le marché mondial.

Gagnés par la fabuleuse capacité de création et d'innovation des individus, les biens culturels se révèlent en fait de puissants facteurs de diversification culturelle. Et surtout l'industrialisation de la culture met sur le marché des produits de plus en plus nombreux et

⁵¹ WARNIER Jean-Pierre, op. cit., 1999, p. 15.

⁵² MATTELART Armand, Op. cit., 1999, p. 231.

⁵³ En France le meilleur porte-parole de cette théorie reste Jean Baudrillard, « Pour une critique de l'économie politique du signe », Paris, Gallimard, 1972.

variés. Par conséquent, la standardisation de la production de biens culturels n'entraîne pas une homogénéisation de la consommation. Au contraire, l'offre pléthorique de produits donne l'opportunité au consommateur de moduler ses achats. « La consommation est devenue un espace de production culturelle »⁵⁴. Le développement des industries culturelles traduit la bonne intégration de la culture dans le mouvement de globalisation. Pour beaucoup, l'industrialisation de la culture devait directement mener à une homogénéisation culturelle, mais aujourd'hui on tente plutôt de résoudre le problème d'éclatement et d'atomisation des références culturelles. Aujourd'hui la place grandissante des industries culturelles dans les échanges internationaux et transnationaux est sans doute un des principaux indicateurs de la mondialisation culturelle. Mais ce n'est qu'un point de vue, le point de vue global de la mondialisation de la culture. Comme nous l'avons déjà précisé, la mondialisation culturelle c'est aussi l'appropriation locale de ces faits de globalisation.

Comme le concept de culture, celui d'industries culturelles soulève très rarement l'unanimité chez les spécialistes. Les secteurs couverts par ce terme varient suivant les objectifs que l'on se fixe. Si on se limite aux seules industries reproduisant en série des biens issus de la Culture, le champ des industries culturelles couvrira un espace beaucoup plus restreint que si l'on prend en compte tous les secteurs de l'activité qui ont une résonance culturelle. Néanmoins, on peut donner une vue générale de ce qui se cache derrière l'étiquette "industries culturelles".

Très vite, le cinéma, la production d'œuvres musicales et l'édition de livres ou de périodiques vont entrer dans le giron des industries culturelles. On y adjoint également tous les instruments et les techniques qui permettent de diffuser ces différents produits : la télévision, le câble, le papier, le disque, la pellicule, les satellites, l'Internet... Généralement, les spécialistes s'accordent pour décomposer ces activités suivant deux critères : les supports et les contenus ; ceux-ci ne devant pas être considérés l'un sans l'autre.

Ces dix dernières années, le paysage mondial des industries culturelles a connu de profonds bouleversements. Jusqu'à la fin des années 1980 les industries culturelles étaient spécialisées par filières : le livre et l'édition, la production musicale, le cinéma et l'énorme complexe des médias qui regroupe la presse, la radio et la télévision. Mais à partir du début des années 1990, sous l'impact des « nouvelles technologies »⁵⁵, les industriels peuvent désormais combiner plusieurs activités. Ainsi, une même firme peut produire des supports et

⁵⁴ WARNIER Jean-Pierre, op. cit., 1999, p. 99.

⁵⁵ Le terme « nouvelles technologies » désigne un ensemble d'innovations datées des années 80 dans le domaine de l'information, de la communication et de la télécommunication : passage de l'enregistrement analogique au codage et à l'enregistrement numérique de l'information, compression des données et couplage des télécommunications et de l'ordinateur.

des contenus qui combinent plusieurs média. A l'aube du troisième millénaire, une grande partie de l'économie culturelle n'est contrôlée que par quelques puissants groupes multimédia et la répartition de ces entreprises culturelles reste très inégale. Les échanges de biens et de services culturels se réalisent entre un nombre limité de pays. La production concerne quasi exclusivement les pays riches du triangle Amérique du nord-Europe-Asie. La consommation de ces produits s'effectue aussi en grande majorité dans ces régions. Quand elle gagne d'autres pays, seules les couches les plus favorisées de la population sont affectées. Les industries culturelles ne touchent qu'une infime partie de l'humanité mais leur puissance d'érosion culturelle semble inéluctable. Cependant la diffusion de ces produits n'a pas totalement uniformisé les cultures. Au contraire, localement les sociétés se les ré-approprient pour qu'ils se fondent dans leurs modes de vie. Ces ajustements de la création culturelle se révèlent une extraordinaire opération de diversification.

La revanche locale des cultures

Par l'intermédiaire des industries culturelles, la culture s'est exposée assez ouvertement aux coutumes du marché mondial. L'homogénéisation culturelle, programmée par cette ouverture n'a pas eu lieu. Les industries culturelles ont juste placé sur le marché une série de biens culturels qui, à défaut d'homogénéiser leur culture, ont permis aux individus de décupler leur capacité de création. Les vagues de la mondialisation n'ont érodé qu'une infime partie des cultures. Les industries culturelles ne sont que des morceaux d'iceberg emportés par les courants du profit. « Confondre les industries de la culture et la culture, c'est prendre la partie pour le tout. [...] C'est mettre mentalement hors-jeu les neuf dixièmes de l'humanité, dont la vie, de la naissance à la mort, a d'autres références que ce qui gravite autour de l'écran cathodique »⁵⁶. Les individus empruntent sur le marché mondial des produits ou des techniques pour satisfaire leur propre création culturelle. Mais l'essentiel de leur culture s'élabore localement. Selon l'anthropologue indien Arjun Appadurai, « les instruments d'homogénéisation (armements, techniques de publicité, hégémonie de certaines langues, styles d'habillement) apportés par la globalisation sont en réalité absorbés dans les économies politiques et culturelles locales, uniquement pour être rapatriés comme des dialogues hétérogènes de souveraineté nationale, de libre-entreprise et de fondamentalisme dans lesquels l'Etat joue un rôle de plus en plus délicat »⁵⁷. Tout au long du XX^e siècle, la création

⁵⁶ WARNIER Jean-Pierre, op. cit., 1999, p. 108.

⁵⁷ MATTELART Armand, « Parler de "culture mondiale uniformisée" sous-estime les rapports entre le singulier et l'universel », in CORDELIER Serge (sous la direction de), *Le nouvel état du monde. 80 idées-forces pour entrer dans le XXI^e siècle*, Paris, La découverte, 1999, p. 51.

culturelle s'est construite, pour l'essentiel, autour de l'Etat ; l'Etat restant le cadre privilégié de la citoyenneté.

Pourtant, l'Etat-nation ne peut empêcher la construction d'identités collectives singulières. Jacques Chavalier note que « l'identité nationale à partir de laquelle a été forgé le lien politique ne relève plus de l'évidence »⁵⁸. Des groupes minoritaires, dissous pendant plus d'un siècle dans le paysage des Etats-nations, ont su profiter des avantages de la mondialisation pour opposer leur propre identité à celle de leur nation protectrice. Comme l'écrit Manuel Castells « de puissantes manifestations d'identités collectives sont venues défier la mondialisation et le cosmopolitisme, au nom de la singularité culturelle et du contrôle des individus sur leur vie et leur environnement. Multiples, extrêmement diversifiées, elles épousent les formes de chaque culture et puisent aux sources historiques constitutives de chaque identité »⁵⁹. Du Chiapas à la Nouvelle-Calédonie, en passant par le Pays-Basque et la Russie, de nombreux mouvements de résurgences communautaires se sont multipliés ces vingt dernières années. Ainsi, selon Jean-Pierre Warnier « les questions posées par la fragmentation et les brassages culturels émergent dans le débat politique sous la forme de revendications identitaires »⁶⁰. De chacune d'elles naissent des situations exclusives.

Bien que les sciences sociales tentent d'analyser l'ensemble de ces réactions, l'opinion publique, guidée par les médias, se focalise sur les plus violentes. « S'il y a de fait des conflits – dont certains sont d'une violence extrême – la cohabitation pacifique constitue le cas le plus fréquent »⁶¹. Toutes les revendications identitaires ne conduisent pas à la guerre. Ce sont des projets culturels, issus d'interactions sociales structurées dans un contexte historique. La nature des revendications identitaires (violentes, démocratiques, pacifiques, légitimes...) diffère en fonction de cet environnement socio-historique.

Qu'elles soient autonomistes ou indépendantistes, ethniques ou « *indigénistes*⁶² », régressives ou progressistes, toutes ces résurgences communautaires sont avant tout le fruit de la construction d'identités collectives. « Au niveau local, régional ou national monterait en puissance une volonté d'exalter les traits spécifiques, ceux qui établissent des cloisonnements de façon à éviter de se fondre dans un vaste ensemble indifférencié, quitte à promouvoir la

⁵⁸ CHAVALIER Jacques, « Même allégé de certaines fonctions, l'Etat reste un cadre privilégié de régulation politique des sociétés », in. CORDELIER Serge (sous la direction de), Op. Cit. , 1999, p. 148.

⁵⁹ CASTELLS Manuel, *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999, p. 12.

⁶⁰ WARNIER Jean-Pierre, op. cit., 1999, p. 102.

⁶¹ Ibid., p. 103.

⁶² Adjectif emprunté à Samuel Huntington.

communauté au détriment de l'individu »⁶³. Cette identité collective ne se constitue que par l'intermédiaire d'un long processus de démarcation, sociale et politique. Mais surtout, c'est une représentation, un assemblage d'images, de sa propre image mais aussi de celles que l'on se fait de l'autre. « Ce travail de l'imaginaire peut, dans certains cas, générer des réflexes ethnocentristes belliqueux et aboutir à des drames »⁶⁴. Mais dans la majorité des cas, ces stéréotypes, œuvres de la création culturelle, participent seulement à la réinvention des identités collectives. Longtemps perçus comme des replis identitaires, les résurgences communautaires sont plutôt des produits de la création culturelle. « Loin d'être un "repli", l'identité est, pour le meilleur et pour le pire, une avancée. Pour le pire, si l'on prend au pied de la lettre sa prétention à être "naturelle" ; pour le meilleur si les particularismes peuvent être le point d'appui d'un universalisme cohérent »⁶⁵. Ces quêtes d'identité collective peuvent prendre différentes formes. Manuel Castells distingue « les rassemblements novateurs qui aspirent à révolutionner de fond en comble les relations humaines (comme les féministes et les Verts) [des] mouvements régressifs qui se barricadent pour résister au nom de Dieu, de la nation, de l'ethnie, de la famille, du terroir – bref, des catégories fondamentales d'un mode de vie millénaire, aujourd'hui menacé par l'assaut conjoint et contradictoire des forces techno-économiques et des mouvements sociaux réformateurs »⁶⁶. Parmi ces derniers, il en est un que les sciences sociales étudient depuis longtemps et qui se présente aujourd'hui comme le symbole de la revanche locale des cultures, c'est le mouvement ethnique.

Pour traduire scientifiquement cette création culturelle qui favorise les interactions sociales de niveau local, les chercheurs utilisent de plus en plus le concept d'ethnicité. Dégagé du contexte nord-américain où il est apparu et déchargé des préjugés idéologiques, le concept d'ethnicité se présente comme un des outils d'analyse les plus rigoureux de la création culturelle.

Le concept d'ethnicité

Un lourd héritage

Le terme "ethnicité" est une invention récente. Il n'est apparu dans un dictionnaire général de langue française (*Le Nouveau Petit Robert*)⁶⁷ pour la première fois qu'en 1994.

⁶³ HEFFER Jean, *La fin du XX^e siècle*, Paris, Hachette Supérieur, 2000, p. 253.

⁶⁴ Ibid., p. 253.

⁶⁵ CROWLEY John, « Réduire certains conflits à des replis identitaires interdit d'en comprendre les ressorts politiques et sociaux » in CORDELIER Serge (sous la direction de), *Op. Cit.*, 1999, p. 59.

⁶⁶ CASTELLS Manuel, *Op. Cit.*, 1999, p. 12.

⁶⁷ Avec la définition : « caractère de ce qui est ethnique ».

Même s'il est utilisé depuis plus longtemps par certains anthropologues ou sociologues français spécialistes des relations interethniques, le concept d'ethnicité a mauvaise réputation dans le milieu des sciences sociales françaises. On le rejette surtout pour deux raisons. « Pour certains chercheurs, ce concept serait en quelque sorte le fruit d'une tentative d'actualiser les théories raciales et racistes du siècle dernier. [...] Pour d'autres, il serait une invention typiquement américaine peut-être utile dans le contexte des relations entre groupes aux Etats-Unis, mais qu'il serait vain de vouloir appliquer en Europe, en général, et en France, en particulier »⁶⁸. Certes, le néologisme "ethnicité" est directement issu du concept anglo-saxon *ethnicity* couramment utilisé dans les sciences sociales américaines depuis le milieu des années 1970. Employé pour la première fois en 1941 par l'anthropologue William Llyod Warner à propos d'une étude d'une petite ville du Massachusetts, Yankee City, considérée à l'époque comme représentative de la société américaine, *ethnicity* s'imposera plus tard en tant que concept. En 1941, W. L. Warner associe ce mot aux groupes ethniques, qu'il différencie des groupes "raciaux". Les groupes ethniques sont des groupes déviant de la norme culturelle américaine (*White Anglo-Saxon Protestant*), mais qui ne sont pas "physiquement" identifiables, à la différence des groupes raciaux. Issus de l'immigration, les groupes ethniques se distinguent surtout par leur mode de vie, leurs coutumes, leurs valeurs et leurs références à un autre pays. Pour W. L. Warner, l'ethnicité c'est ce qui caractérise ces groupes ethniques. En 1975, grâce à l'ouvrage de Nathan Glazer et David Patrick Moynihan, *Ethnicity. Theory and Experience*, l'ethnicité s'impose définitivement comme l'un des principaux concepts de la sociologie américaine. Et malgré les nombreux travaux effectués dans ce contexte américain sa définition n'a pas beaucoup évolué.

Certes, dans le vocabulaire des sciences sociales françaises, "ethnicité" relève du même schéma conceptuel que le substantif "ethnie" et l'adjectif "ethnique". Or, le milieu scientifique français se souvient qu'il n'y a pas si longtemps l'une et l'autre de ces notions ont plutôt servi des arguments idéologiques que les sciences sociales. Dans les années 1930 l'anthropologue et ethnologue Georges Montandon⁶⁹ confère au terme « ethnie » une acception expressément raciale et manifestement raciste, ce qui fera de lui une des figures les plus inquiétantes du courant de l'anthropologie raciale. Par la suite, dans le milieu des sciences sociales françaises, la notion d'ethnie sera pendant longtemps opposée à la nation.

⁶⁸ MARTINIELLO Marco, *L'ethnicité dans les sciences sociales contemporaines*, Paris, Puf, Que-sais-je ?, 1995, P. 12.

⁶⁹ Considéré comme le grand « théoricien » de l'ethnie Georges Montandon soutient, notamment dans son ouvrage de 1935 intitulé *L'ethnie française*, que cette notion contient l'idée de groupement "naturel". L'essentiel de ses travaux consistera à rapprocher l'ethnie du *Volk* des hitlériens.

L'opposition sémantique entre la nation, terme gratifiant directement issu des Lumières, réservé aux peuples européens et l'ethnie, vocable dévalorisant attribué aux peuples colonisés et employé par l'anthropologie coloniale, fixe solidement l'image régressive de la notion d'ethnie. A la même époque, l'adjectif "ethnique", venant du grec ancien *ethnos* (sorte d'organisation sociale sans règle clairement politique que l'on distingue de la *polis*, forme parfaitement élaborée de la vie en société) est également fortement déprécié en tant que synonyme de racial [notons que l'étymologie lui attribue une connotation dévalorisante mais sans connotation raciale]. Par la suite il sera précisément employé comme outil d'euphémisation pour remplacer l'emploi de l'adjectif "racial".

Aujourd'hui, des sociologues ou anthropologues français, emploient le concept d'ethnicité, précisément pour rompre avec le mot ethnie et les théories raciales. L'invention d'un nouveau concept se justifie par l'émergence d'une réalité différente, même si certaines conceptions de l'ethnicité n'ont pas rompu avec le passé. Marco Matiniello distingue les approches naturalistes des théories sociales de l'ethnicité. Les approches naturalistes considèrent les groupes ethniques comme des réalités biologiques alors que les théories sociales les appréhendent comme des constructions sociales. De même l'adaptation du concept à un contexte différent du contexte nord-américain, dans un souci d'ouverture, ne peut être que bénéfique aux sciences sociales afin de leur apporter des outils neufs et appropriés.

L'ethnicité se présente donc, une fois les préjugés évacués, comme un des outils d'analyse les plus rigoureux pour expliquer la création culturelle à l'échelle locale.

La conscience ethnique

L'ethnicité est une construction culturelle, locale, qui ne rejette pas le mouvement de globalisation ; au contraire, elle n'a jamais pris autant d'importance qu'aujourd'hui avec la multiplication des situations relationnelles. L'existence même de l'ethnicité n'est concevable que dans un contexte relationnel. Elle n'existe qu'à partir du moment où les relations sociales amènent un certain nombre d'acteurs à se considérer et à être considérés par les autres comme culturellement différents.

L'ethnicité est un élément essentiel de l'identité de tout individu. Au niveau individuel, l'ethnicité contribue au même titre que d'autres dimensions identitaires (l'âge, la profession, le genre, la nationalité) au processus de participation des individus aux interactions sociales. Au niveau communautaire, elle mobilise les acteurs autour de la construction d'une identité collective et structure l'action collective des individus.

L'ethnicité est un fait social. Comme tous faits sociaux, elle se construit, change, se déconstruit, disparaît, puis souvent renaît ou se réinvente dans un nouveau contexte et dans de nouvelles dispositions. La notion d'ethnicité évolue dans le temps et varie selon les situations et les époques. Ce n'est pas pour autant qu'elle ne renferme pas une certaine constance. L'ethnicité se range aussi parmi ces nombreux phénomènes sociaux à double dimension. Elle évoque une réalité objective, formant un ensemble de caractères communs, observables et discernables. Mais elle n'existe réellement qu'au travers des représentations subjectives des individus.

L'ethnicité est un outil scientifique moderne. L'utilisation de cet outil d'analyse en sciences sociales s'inscrit dans la volonté de rompre avec la distinction classique entre "Eux" et "Nous", traditionnels et modernisés, minoritaires et majoritaires ; même si de nombreux auteurs distinguent encore l'ethnicité des pays développés et les conflits ethniques des pays en développement. « Aussi bien que les collectivités minoritaires, en situation de subordination, plus ou moins sujettes à préjugés, discrimination, exclusion, etc., sur critères "culturels" (langue, religion, manières de vivre, usages, coutumes, etc.), on doit considérer comme pourvues d'une ethnicité particulière au sein des sociétés globales, les collectivités correspondantes majoritaires »⁷⁰.

Comme la globalisation, l'ethnisation est un phénomène universel. Même si son objectif varie en fonction du contexte socio-politique, les effets de l'ethnisation sont visibles aux quatre coins de la planète. En Afrique du sud, où les Zoulous proclament leur « *zoulouïté* »⁷¹ dans leur difficile quête de la modernité, en Corée, où Nord-Coréens et Sud-Coréens ne partagent pas la même vision de la « *coréanité* »⁷², mais aussi en France ou au Japon, où l'ethnicité est utilisée comme outil de défense contre la puissance du système économique. Le recours à l'ethnicité confirme la revanche locale des cultures. « Les Japonais, les Mexicains, ou les Français en appellent ainsi à leur culture, à leur langue, à leur origine et donc aussi à leur identité ethnique, pour défendre ou revendiquer leur autonomie face à un système, à la fois hégémonique et internationalisé, de domination »⁷³.

Plus qu'une simple reconnaissance de l'identité ethnique, l'ethnicité fait émerger des rapports sociaux une véritable conscience ethnique, à la différence du communautarisme qui, par manipulation, impose ses origines ethniques dans l'organisation de la société. Le processus d'ethnisation débouche sur la création d'une nouvelle catégorie d'acteurs sociaux

⁷⁰ SIMON Pierre-Jean, *La Bretonnité. Une ethnicité problématique*, Rennes, Editions Terre de Brume, 1999, p. 33.

⁷¹ SORMAN Guy, *Le monde est ma tribu*, Paris, Fayard, 1997, p. 288.

⁷² Ibid., 1997, p. 251.

⁷³ TOURRAINE Alain, *Pourrons-nous vivre ensemble ? Egaux et différents*, Paris, Fayard, 1996, p. 360.

qui mettent en avant leur culture dans le respect de l'organisation économique et administrative tandis que le processus de communautarisation génère l'instauration d'une communauté à l'encontre des autres communautés de cultures différentes ou en contradiction avec le pouvoir en place. L'ethnicité stimule la démocratie culturelle alors que le communautarisme dévie souvent vers le racisme.

Parce qu'elle a longtemps été confondue avec le communautarisme et ses récupérations idéologiques, l'ethnicité n'a eu que très peu d'écho dans le milieu des sciences sociales françaises. Mais l'ethnicité et le communautarisme s'affirment de plus en plus comme des orientations tout à fait différentes. En privilégiant la démocratie culturelle, l'ethnicité favorise l'émancipation d'une société multiculturelle. Le recours à l'ethnicité se présente donc comme la réponse locale la plus démocratique à la globalisation. « Théoriser l'ethnicité, cela ne revient pas à fonder le pluralisme ethnique comme modèle d'organisation sociopolitique, mais à examiner les modalités selon lesquelles une vision du monde "ethnique" est rendue pertinente par les acteurs »⁷⁴. Par l'intermédiaire de ce nouveau concept, l'analyse scientifique de la question identitaire devient plus éclairante.

⁷⁴ TOURRAINE Alain, Op. Cit., 1996, p 363.

Si les industries culturelles, grâce à leur puissance créatrice, sont devenues un des symboles de la globalisation, l'ethnicité, créée à partir de notions qui évoquent plutôt un passé destructeur, peine à être reconnue comme l'argument théorique des mouvements locaux de recherche identitaire. Pourtant, aux quatre coins du monde, des campagnes américaines à Durban, en passant par Quimper et Séoul, les effets de l'ethnicité n'ont jamais été aussi visibles. Aux Etats-Unis comme en Afrique du Sud, mais aussi en France et en Corée du Sud, l'ethnicité, fruit d'une certaine conscience ethnique, produit quotidiennement des créations culturelles locales. Plutôt que de considérer ces particularismes locaux comme des résistances au mouvement de globalisation ne vaudrait-il pas mieux les appréhender comme des appropriations locales, des incarnations territoriales de la globalisation ? Le mouvement de globalisation s'accélère et gagne des domaines d'activité de plus en plus larges et de plus en plus nombreux. Ses effets semblent irréversibles. Par conséquent, lui résister ou la combattre demande beaucoup d'efforts et les résultats restent souvent insignifiants.

Pour les individus il existe de multiples façons d'appréhender cette globalisation en harmonie avec leur fonction sociale et leur culture. Depuis quelque temps les mouvements d'ethnisation montrent que certains individus préfèrent s'approprier la globalisation en mettant en avant leur culture autour d'un projet de société. Le principe de la dialectique culturelle consiste justement à analyser comment la globalisation s'accommode à travers le filtre de la culture. A l'époque de la mondialisation, un individu ne s'intègre dans la société, ni en coupant ses racines pour se disperser dans une culture globale, ni en séquestrant son avenir dans une culture locale. Il y fait son trou en construisant sa propre culture issue d'une interaction entre le mouvement de globalisation et la recherche de racines locales. Cette dialectique culturelle se présente comme une source d'inspiration, guidée par deux forces "contradictoires", la globalisation et l'ethnicité, d'où l'individu ressort des éléments afin de créer sa culture.

Avant d'approfondir le fonctionnement de cette source de création, il serait judicieux de s'arrêter sur les deux puissances qui la dirigent, l'une et l'autre étant le fruit de la mondialisation.

Avant d'analyser les interactions spatiales d'une œuvre culturelle, en l'occurrence la musique, un détour épistémologique sur la notion de culture à travers les sciences sociales semble nécessaire. Non seulement parce que la culture reste un concept difficile à appréhender, et qui déchaîne la critique dans de nombreuses disciplines, mais aussi parce que cette clarification nous a permis de dégager un certain nombre d'axes de recherche pour structurer notre approche géographique et culturelle.

Après un siècle de réflexion théorique, qui a vu se succéder deux grands paradigmes, le culturalisme et l'approche interactionniste, la culture est une des notions les plus discutées, sans doute parce que c'est une des plus complexes. Nous avons montré comment certains chercheurs (politologues, anthropologues) ou certaines disciplines (psychologie sociale) pouvaient "penser" la question. Au-delà des conclusions divergentes, de ceux qui placent la culture au centre des relations internationales et de ceux qui prônent sa déconstruction, il convient surtout d'éviter les malentendus qu'un sujet aussi controversé pourrait générer.

D'autant plus que le discours savant n'a pas l'exclusivité des interrogations sur la notion de culture. C'est aussi un mot usuel, employé au quotidien pour décrire, expliquer ou interpréter des pratiques ou des comportements individuels et collectifs. Inévitablement, ces deux usages, savant et ordinaire, se recoupent pour former un domaine encore plus diversifié, le champ culturel. Longtemps négligé par certaines disciplines, dont la géographie, à cause de son assujettissement ou de son aspect résiduel, le culturel est devenu un des symboles de l'interdisciplinarité qui régit actuellement les sciences sociales. « Non seulement le culturel possède une large part d'autonomie, mais, de surcroît, il constitue en lui-même un paramètre majeur dans les processus d'interaction. Il a bien son rythme propre, qui n'est en rien un simple décalque des autres métabolismes historiques ; le social et le politique notamment, et qui, du reste, influe souvent sur eux »⁷⁵. C'est dans cette optique que s'inscrit notre recherche.

A l'aube du nouveau millénaire, la notion de culture bénéficie d'un contexte particulièrement favorable, la mondialisation. Jamais les différences culturelles n'ont été aussi exaltées qu'en cette période d'homogénéisation des modes de vie. Paradoxe ou évidence ?

⁷⁵ RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *La culture de masse en France de la Belle époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 21.

Chapitre 2 : Les étendards de la dialectique culturelle

Avec la mondialisation, la question culturelle semble trouver un second souffle. Présentée comme un rouleau compresseur diffusant un même style de vie d'un bout à l'autre de la planète, la mondialisation a longtemps été perçue comme une menace pour la diversité des cultures. Certains placent même la culture aux antipodes de la mondialisation. Mais comme le souligne Manuel Castells « deux forces contraires sont en lutte pour remodeler notre monde et nos vies : la mondialisation et l'identité »⁷⁶. Ce sont aussi ces deux forces qui alimentent la dialectique culturelle que nous venons de présenter précédemment. Cependant s'agissant de la dialectique culturelle, elles ne sont pas contradictoires mais complémentaires. Alors que beaucoup élèvent les expressions des identités collectives comme des défis face à la mondialisation, la dialectique culturelle associe la globalisation et le mouvement d'ethnicisation au nom de la singularité des cultures. Il s'agit donc maintenant de présenter les différents mécanismes de cette logique en définissant clairement ses deux principales composantes : la globalisation et le mouvement d'ethnicisation.

Dans un premier temps, il s'agira de distinguer deux termes souvent présentés comme des synonymes, la globalisation et la mondialisation. Cette précision terminologique nous permettra de mieux comprendre le mécanisme de la globalisation et de souligner sa complémentarité avec le mouvement d'ethnicisation. Par la suite, nous verrons que cette complémentarité s'accompagne de l'émergence de nouvelles approches des revendications identitaires dans lesquelles s'inscrit notre analyse du mouvement d'ethnicisation.

I - De la mondialisation à la mondialité

Comme le mot "culture", le terme "mondialisation" est employé pour décrire des réalités assez différentes. La généralisation de cette terminologie ne remonte qu'au début des années 1990. En dix ans, les réflexions sur la mondialisation se sont principalement portées sur trois aspects du phénomène : son impact dans le domaine économique et les conséquences sur les Etats, les inégalités spatiales et sociales de la mondialisation économique et plus récemment les aspects culturels de la mondialisation. Au fur et à mesure que les interrogations sur la mondialisation économique et politique s'atténuent, les chercheurs en

⁷⁶ CASTELLS Manuel, Op. Cit. , 1999, p. 11.

sciences sociales ont tenté de raccorder le phénomène au processus de diffusion culturelle. Ce rapprochement est l'œuvre d'historiens, de sociologues, d'anthropologues ou de philosophes. L'ouvrage de Gérard Leclerc, *La mondialisation culturelle* publié en 2000 démontre précisément que la mondialisation est avant tout une entreprise culturelle. Il permet surtout de mieux comprendre les mécanismes de la mondialisation culturelle et de les distinguer d'autres phénomènes assez proches comme l'occidentalisation, la modernisation et la globalisation. Un éclairage historique sur la diffusion de la mondialisation devrait nous permettre de mieux cerner le phénomène.

1 - Un ersatz de mondialisation ?

De la modernisation ...

Alors que certains auteurs font remonter le début de la mondialisation au néolithique, il est plutôt de coutume de faire coïncider les prémices de la mondialisation avec l'expansion européenne du XVI^e siècle. En écumant les mers les Espagnols et les Portugais, suivis des Français, des Anglais et des Hollandais élargissent leur marché. A cette époque « les Européens, répartis entre de multiples Etats, se répandirent outre-mer, tandis que les Chinois, groupés autour de leur immense Etat, restaient chez eux »⁷⁷. La découverte de la Route des Indes par Vasco de Gama en 1497 marque le début d'une importante domination commerciale portugaise en Asie et dans l'Océan Indien. Tout au long du XVI^e siècle, l'extrême est du continent eurasiatique (appelé plus tard Extrême-Orient) sera dominé commercialement par le Portugal. Au siècle suivant, avec l'arrivée des Hollandais, des Anglais puis des Français, l'emprise européenne ne sera plus seulement économique, mais aussi politique et culturelle. Le XVII^e siècle verra la France et l'Angleterre lutter pour imposer leur hégémonie en Inde. Après l'instauration des Comptoirs sur l'ensemble des côtes du sud-est asiatique, la domination européenne se transforme en un véritable empire commercial. Fin XVIII^e, tout est en place pour que commence l'impérialisme européen sur le reste du globe. Du XVI^e au XVIII^e siècle, la mondialisation reste avant tout un phénomène économique par l'extension mondial du marché, la généralisation et l'accroissement des échanges entre les peuples. A partir du XVIII^e la mondialisation change de dimension, dans la mesure où la culture prend une place grandissante dans l'impérialisme européen.

En même temps qu'ils parcourent le monde, les Européens apprennent à le connaître. A partir du XVII^e siècle nombreux seront les Européens à suivre les traces des

⁷⁷ LECLERC Gérard, *La mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve*, Paris, Puf, 2000, p. 65.

marchands ou des militaires. Des missionnaires, des voyageurs, des commerçants, des savants mettent leur savoir et leur expérience au service des Etats européens afin de mieux comprendre les sociétés orientales nouvellement découvertes. Mais surtout, ces nombreux érudits emporteront dans leurs malles des idées et des valeurs, les valeurs “universelles” de l’Occident, inspirées des Lumières. En s’appuyant sur des bases solides, celles des empires commerciaux, l’Europe va donc diffuser et imposer ses valeurs au reste de la planète. Forte de sa position, depuis des siècles les Européens ont pensé et agi comme si l’Europe était au centre du monde. Prétendant incarner des valeurs universelles, l’Europe va occidentaliser le monde, elle va moderniser le monde. Après avoir modernisé l’économie mondiale, elle engage un long processus de modernisation culturelle de la planète.

... à l’occidentalisation

En Europe ce processus de modernisation est un héritage du passé. Il provient directement de la mémoire européenne. C’est un élément endogène correspondant au passage progressif d’une culture de type “traditionaliste” à une culture de type “moderne”. Concrètement, le mécanisme de la modernisation peut se résumer par l’intervention de différents phénomènes sociaux, dont le principal est la sécularisation d’une partie du corps social. Sous l’influence de la science, de la technique ou encore de l’idéologie la société se sécularise. La modernisation consiste donc en un passage progressif d’une société dominée par la tradition religieuse à une société où priment les valeurs et les idéologies fondées sur les savoirs scientifiques, sciences humaines et sciences de la nature. « Dans les sociétés traditionnelles, le statut le plus élevé est accordé à des individus ou des groupes dont le prestige renvoie à des sources culturelles liées en général à l’ancienneté et à la possession d’un savoir de type religieux. Dans la société moderne, le prestige et l’autorité vont d’abord à ceux qui ont compétence et savoir spécialisé, qui sont porteurs d’un pouvoir d’expertise »⁷⁸. Dans les sociétés modernisées la religion n’a plus le monopole de la croyance. Elle cesse de procurer aux individus et aux groupes l’ensemble des références, des principes, des valeurs et des représentations dont ils sont tributaires pour donner un sens à leur existence. D’invention européenne, devenue véritablement visible à partir des années 1800 après environ deux siècles de germination, la modernité tire ses origines de la révolution scientifique qui a vu, dès la Renaissance, le remplacement progressif d’un savoir de type religieux, fondé sur les Ecritures (la Bible, le Coran, les Védas, les Sutras bouddhiques...) par un savoir de type

⁷⁸ LECLERC Gérard, Op. Cit., 2000, p. 330.

scientifique qui repose sur des « fondements mathématiques que seuls les Grecs ont su lui donner »⁷⁹. La révolution industrielle de la fin du XIX^e siècle souvent présentée comme la principale cause du lancement de la modernisation, en instaurant le capitalisme, a été déterminante dans la diffusion du processus aux sociétés non-occidentales. A partir de cette époque, la modernisation devient occidentalisation. Ce n'est plus uniquement un élément endogène qui se développe dans sa société d'origine (modernisation), c'est aussi un phénomène qui s'étend, qui s'impose à des sociétés allogènes en prônant "l'universalisme occidental".

L'universalisme européocentrique

Bien qu'ils désignent deux phénomènes bien distincts, les termes de "modernisation" et d'"occidentalisation" sont souvent employés pour décrire le même mécanisme : l'adoption des valeurs "universalistes" occidentales par des sociétés non-occidentales. Jusqu'à très récemment, cette conception a servi de base à la mondialisation. Certes l'occidentalisation est à l'origine de la création d'un système économique planétaire. Certes la modernisation a permis d'instaurer un moyen de diffusion à l'échelle universelle de l'information, des connaissances scientifiques ou encore des idées religieuses ou philosophiques. Certes le XX^e siècle a vu définitivement se former l'espace mondial. Mais peut-on parler de mondialisation au sens strict du terme, dans la mesure où « la mondialisation signifie la naissance d'une seule planète, qui appartient désormais à tous les hommes, qui n'est la propriété d'aucune grande civilisation, qui n'est dominée par aucune d'entre elles, bref qui n'a plus de centre »⁸⁰ ? Dans cette acception, le terme de "mondialisation" paraît inapproprié pour le XX^e siècle, au cours duquel le monde a été dominé par un seul et unique centre, l'Europe. Derrière l'organisation bipolaire qui a régné sur l'ensemble du globe jusqu'en 1989 se cache un seul et unique centre : l'Occident. Les valeurs universalistes, que sont le libéralisme et le socialisme, soutenues par les Etats centraux des deux pôles (les Etats-Unis d'un côté et l'URSS de l'autre) sont nées en Europe au XIX^e siècle. Peut-on dire que la mondialisation existait avant 1989, alors que les deux principales idéologies qui régissaient le monde étaient issues d'une seule civilisation ? Sans doute existait-elle, puisque pendant des siècles l'occidentalisation a réussi à transmettre aux quatre coins de la planète des valeurs précieuses au concept de mondialisation, celles de

⁷⁹ WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, cité par G. LECLERC in LECLERC Gérard, *La mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve*, Op. cit., 2000, p. 328.

⁸⁰ LECLERC Gérard, Op. Cit., 2000, p. 311.

l'universalisme, mais avec une restriction majeure dans la mesure où l'universalisme soutenu par le processus d'occidentalisation restait un universalisme ethnocentrique, européocentrique. L'universalisme "traditionnel" au sens où le perçoit la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme adoptée par l'Assemblée Générale de l'ONU en 1948, est une conception occidentale. Le capitalisme et l'universalisme sont issus du même moule, que le philosophe allemand Husserl appelle « l'Europe spirituelle ». Pour Husserl « l'Europe spirituelle "possède un lieu de naissance", et elle est guidée par un "telos spirituel" qui est gouverné par l'infini. Ce lieu de naissance, c'est la Grèce antique, la Grèce des VII^{ème} – V^{ème} avant J-C, qui fonda la philosophie, c'est-à-dire "une nouvelle attitude à l'égard du monde ambiant"⁸¹, de la nature, de la société, laquelle attitude deviendra par la suite celle de la raison scientifique »⁸².

Par conséquent, le phénomène d'homogénéisation, qui aurait débuté à la Renaissance pour culminer à la fin du XX^e siècle, ne serait qu'une simili mondialisation, pour laquelle il est plus juste de recourir au terme d'"occidentalisation".

2 - La mondialisation culturelle : la mondialité

La mondialisation ne sera effective qu'au début des années 1990 après la chute du Mur de Berlin : la mondialisation intègre une nouvelle dimension, la dimension culturelle. S'ouvre alors l'ère de la mondialité avec l'avènement de l'Universalisme, l'universalisme "transcivilisationnel". Ce nouvel universalisme permet à l'approche globale du monde de s'épanouir. Mais cette pensée globalisante doit s'accommoder des héritages, et des éventuelles réminiscences de l'universalisme occidental.

L'universalisme "transcivilisationnel"

La chute du Mur de Berlin, qui amènera l'effondrement de l'empire soviétique, marque un tournant dans le processus d'occidentalisation. Cet événement ôte définitivement tout obstacle à la circulation généralisée des marchandises et des hommes, mais aussi et surtout, à l'échange généralisé des idées. « Après la chute du Mur de Berlin, on assiste à une

⁸¹ G. Leclerc reprend ici une conférence de Husserl « *La crise de l'humanité européenne et la philosophie* » prononcée à Vienne en 1935.

⁸² LECLERC Gérard, Op. Cit., 2000, p. 311.

foudroyante expansion de la “mondialisation globalisée” »⁸³. La propagation du capitalisme à l’ensemble de la planète et le prodigieux essor des nouvelles technologies de l’information et de la communication (TIC) incorporent un nouveau paramètre à la mondialisation, la globalisation. Cette nouvelle donnée permet de relier tous les acteurs de la planète. Avec le développement des modes de communication de masse on entre dans l’ère de la mondialité. « La technique dissout les civilisations, les “blocs” et les empires dits universels, car elle est plus universelle que les empires »⁸⁴. L’empire a des frontières, il est sans cesse confronté à l’Autre. La mondialité dépasse l’altérité, elle est toute “englobante”. Elle ouvre la voie vers un nouvel universalisme. « Il ne pouvait exister de valeurs véritablement universelles avant l’avènement de la mondialité. [...] Même si de nombreuses civilisations (toutes les civilisations ?) ont revendiqué pour elles-mêmes une valeur universelle, cet universel resta, si l’on peut dire, un universel particulier, un pseudo-universalisme, un faux universel. Une forme raffinée de l’ethnocentrisme »⁸⁵.

Cependant la mondialité reste une potentialité. Désormais les produits et les idées sont techniquement, matériellement reconnaissables par tous. Ils sont universels ou plutôt, “universalisables”. Mais ils « ne sont pas pour autant appropriés par tous. Les individus et les groupes opèrent une sélection, et c’est cela qui constitue leur identité et leur tradition. Les traditions civilisationnelles n’ont pas été dissoutes par la mondialisation, et ne le seront probablement pas par la mondialité »⁸⁶. Même sous le règne du mondialisme, les cultures particulières conservent leur pouvoir de distinction. En favorisant l’émergence du premier universel “transcivilisationnel”, la mondialité peut même offrir au relativisme culturel l’opportunité de s’épanouir pleinement.

La pensée globalisante dénaturée ?

Derrière le terme générique de mondialisation se cachent en fait deux phénomènes bien distincts. Malgré l’avènement de la mondialisation culturelle et son extraordinaire pouvoir d’universalisation, les quatre siècles de domination économique, politique et culturelle de l’Occident ne peuvent pas disparaître du jour au lendemain. L’occidentalisation de la planète est une donnée acquise. En s’appuyant sur des outils d’universalisation redoutables (capitalisme, Etat-nation...), l’Europe a su imposer ses valeurs économiques,

⁸³ RICCIARDELLI Marina, URBAN Sabine, NANOPOULOS Kostas (sous la direction de), *Mondialisation et sociétés multiculturelles*, Paris, Puf, 2000, p. 3.

⁸⁴ LECLERC Gérard, Op. Cit., 2000, p. 468.

⁸⁵ Ibid., p. 463.

⁸⁶ Ibid., p. 460.

politiques et culturelles aux autres continents. Ce processus, cette mondialisation économique et politique, que l'on appelle aussi occidentalisation ou modernisation, est responsable de la diffusion d'un pseudo universalisme, l'universalisme occidental, qui n'a pas été démenti jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle. Profitant de la chute d'un des deux piliers de l'Occident, d'aucuns se sont précipités pour proclamer la fin de cette universalité particulière et l'avènement d'un nouvel ordre mondial, la mondialité. Basée sur d'authentiques valeurs universelles, qui placent l'Occident et les autres civilisations au même niveau dans la longue histoire de l'humanité, la mondialité ou mondialisation culturelle, montre que l'humanité est entrée dans l'ère de la globalisation. Pour autant, le règne de l'occidentalisation ne semble pas s'être essoufflé.

Le triomphe de la mondialité suppose la disparition d'une disposition ancienne : l'existence d'un centre du monde. Or, si l'Europe n'est plus le centre du monde, comme au temps des empires coloniaux, la domination occidentale persiste. En prenant la succession de l'Europe, les Etats-Unis ont conservé, voire renforcé l'hégémonie de l'Occident sur le reste du monde. Présentée comme une mondialisation d'ordre culturel, la mondialité répand ses nouvelles valeurs universalistes en favorisant l'émergence et la diffusion des produits culturels. Cependant, la majorité des biens culturels fabriqués et échangés dans l'espace mondial sont d'origine occidentale. Mais surtout les outils de diffusion et de communication qui permettent aux biens culturels de circuler sont quasi exclusivement sous contrôle occidental ; les Etats-Unis accaparant une grande partie de ce monopole.

Au début du III^e millénaire, la mondialisation s'affiche donc de plus en plus comme un double processus. Elle perpétue le travail d'homogénéisation économique et politique lancé par l'Occident, tout en facilitant le processus d'émancipation culturelle de la mondialité au travers de la globalisation. La "globalisation", terme emprunté à l'économie qui voit le monde comme un système, un tout à organiser, n'a été véritablement reconnue qu'à la fin des années 1980. Pour certains anthropologues le métissage des civilisations reste une variable immuable de l'histoire de l'humanité. Néanmoins l'intensité avec laquelle se produit la mise en relation généralisée de l'ensemble du globe depuis le début des années 1990 se présente comme un nouveau paramètre.

Désormais, la pensée globalisante est un rouage essentiel de la mondialisation, au même titre que la modernisation. C'est un extraordinaire potentiel de différenciation qui se décline localement afin de s'insérer dans des contextes sociaux, économiques, culturels et politiques extrêmement variés. Elle multiplie les possibilités de création culturelle en chaque lieu. La globalisation « est aussi internationalisation et relocalisation de créations culturelles

de toutes sortes, des idéologies, des conflits et des mouvements sociaux »⁸⁷. Pour rendre compte de ce double processus, qui engendre à la fois du global et du local, de plus en plus nombreux sont les spécialistes qui emploient la notion de « glocalisation »⁸⁸. Erigée en fondement de la dialectique culturelle au chapitre précédent, cette relation dialogique entre le local et le global reste une des caractéristiques capitales de cette nouvelle phase de mondialisation. Les premières approches scientifiques du phénomène de globalisation semblent avoir négligé ou plus précisément, ne pas avoir apprécié à sa juste valeur cette spécificité. D'où l'émergence de deux types d'approches, l'une qui met en avant les propensions uniformisantes de la globalisation et l'autre qui insiste sur le potentiel de différenciation du phénomène.

Insistant sur l'un ou l'autre des aspects du processus, ce genre d'approche n'appréhende pas le phénomène dans son intégralité. La "théorie des branchements" de l'anthropologue français Jean-Loup Amselle, en abordant la globalisation dans son ensemble, comme un seul et unique processus, se démarque singulièrement de ces travaux précurseurs.

Il s'agit maintenant de s'arrêter sur ces différentes analyses et de signaler leurs limites, tout en insistant sur la thématique du « branchement » de J-L. Amselle.

3 - La « glocalisation » : une nouvelle approche de la globalisation

Les spécialistes de la problématique de la globalisation privilégient deux interprétations de cette double fonctionnalité. Pour les uns, libérée de la question sociale et de la lutte des classes et prisonnière de l'interconnexion généralisée d'une grande partie des habitants de la planète, la globalisation engendrerait l'éclosion de conflits identitaires. Pour les autres, la globalisation serait plutôt responsable de la créolisation de la planète par le mélange croissant des cultures. L'une et l'autre de ces approches, plutôt extrêmes, rencontrent aujourd'hui de nombreuses critiques.

⁸⁷ ASCHER François, *Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2000, p. 150.

⁸⁸ Voir chapitre précédent, paragraphe 3.1.1.

Les interprétations théoriques

Les approches classiques

Défendue par Samuel Huntington⁸⁹ et Benjamin R Barber⁹⁰, tous les deux politologues américains, la première approche semble plutôt pessimiste. Pour ces penseurs de la globalisation, face à un système économique unique et bien établi, il n'y a plus que des réponses culturelles, ethniques ou religieuses pour entretenir le débat. La conséquence directe de ces réactions serait de voir se multiplier les guerres identitaires de nature culturelle ou religieuse. Les principales critiques de cette conception eschatologique portent sur le manque de références par rapport au terrain et sur une vision trop simpliste de la réalité.

A l'opposé, la seconde approche, qui souligne l'existence d'un phénomène de créolisation du monde, soutenue par Ulf Hannerz⁹¹ et Edouard Glissant⁹², semble beaucoup moins alarmiste. Cette thèse, reprise en Angleterre par l'historien Serge Gruzinski⁹³ et en France, notamment par François Laplantine et Alexis Nouss⁹⁴, empruntée à la philosophie et à la linguistique, soutient que « l'identité antillaise préfigure, d'une certaine façon, la voie dans laquelle s'engage la totalité des cultures de la planète »⁹⁵. Pour ces penseurs la globalisation est propice au mélange des cultures, au métissage. Elle peut générer l'existence de cultures créoles, de la même façon que sont nées les langues créoles dans les Caraïbes. Malgré des conceptions positives, comme celle de F. Laplantine et A. Nouss qui perçoivent le métissage ou la créolité comme une confrontation et un dialogue, l'idée de créolisation ou d'hybridation fait aussi l'objet de critiques.

Roger Toumson parle du discours de la créolité comme de « la forme dialectale inédite que revêt, dans le champ littéraire francophone, le vieux mythe colonial paternaliste du métissage »⁹⁶. De même, pour l'anthropologue Jean-Loup Amselle l'usage généralisé de la notion de métissage renferme quelques désagréments. L'un des principaux pièges directement liés à l'emploi de cette notion est de penser qu'il a existé des cultures pures. Le danger du métissage, en soutenant qu'il existe des cultures mélangées par nature, est de raciaiser les

⁸⁹ Voir chapitre précédent, paragraphe 2.3.2.

⁹⁰ BARBER Benjamin R., *Djihad versus McWorld*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, 304 p.

⁹¹ HANNERZ Ulf., « The Global Ecumene », in HANNERZ U., *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, New-York, Columbia University Press, 1992, p. 217-267.

⁹² GLISSANT Edouard, *Traité du tout-monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

⁹³ GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

⁹⁴ LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997.

⁹⁵ AMSELLE Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p. 21.

⁹⁶ TOUMSON Roger, *Mythologie du métissage*, Paris, Puf, 1998 cité d'après ASCHER François, *Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, Op. cit., 2000, p. 253.

autres sociétés, les « cultures ataviques »⁹⁷, dont sont issues les cultures créoles. Derrière l'idée de métissage, de créolisation ou d'hybridation se cache en fait celle de la pureté des cultures, qui n'est pas sans rappeler l'obscur notion de race. « L'idée de créolisation correspond à une conception polygéniste du peuplement humain dans laquelle les différentes espèces feraient l'objet d'un travail permanent de croisement et d'hybridation. Ce bouturage culturel du monde représente ainsi l'avatar ultime de la pensée biologico-culturelle telle qu'elle s'est pleinement développée dans l'anthropologie culturelle américaine »⁹⁸.

Les nombreuses critiques des deux principales interprétations théoriques actuelles de la globalisation montrent combien le double processus d'homogénéisation et de diversification de la globalisation reste difficile à appréhender. Pour tenter de résoudre la question de ce double processus, l'anthropologue Jean-Loup Amselle propose de rompre définitivement avec l'approche classique en appliquant à la globalisation le mécanisme du branchement.

La thématique du « branchement »

Cette thématique, qui s'inscrit dans un projet plus large de redéfinition de l'objet même de l'anthropologie, apporte deux principales innovations dans la façon d'aborder le processus de globalisation en science sociale. D'un côté, elle abandonne le paradoxe classique homogénéisation/diversification en abordant la globalisation comme un tout producteur de différences, de l'autre elle considère le processus actuel comme une reprise de procédés de globalisation antérieurs.

Voulant rompre avec la problématique du métissage trop inspirée par la biologie, J-L Amselle justifie le complexe processus de globalisation par un mécanisme de dérivation culturelle. Par l'intermédiaire de la métaphore électrique, qui consiste à connecter une dérivation de signifiés particularistes à un entrelacement de signifiants internationaux, on peut facilement avancer l'idée que la globalisation engendre une production hétérogène de cultures.

Pour illustrer son propos, l'auteur étudie le développement du mouvement n'ko. En 1949, le fondateur du mouvement, Souleymane Kanté invente un alphabet afin de pallier la pauvreté grammaticale des langues africaines en général, et du mandingue en particulier, dominées par l'oralité. Un demi-siècle plus tard, directement issu du branchement de l'Europe et de l'Islam sur les civilisations africaines, le mouvement n'ko, à l'instar de tant d'autres

⁹⁷ Expression empruntée à Edouard Glissant.

⁹⁸ AMSELLE Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures.*, Op cit. , 2001, p. 22.

prophétismes, est devenu un des meilleurs exemples de dérivation culturelle issue de la globalisation ou plus précisément, des différentes phases de globalisation. En effet, pour ce spécialiste du continent africain qu'est J-L Amselle, l'Afrique, comme beaucoup d'autres aires culturelles, a connu une succession de phases de globalisation. Au X^{ème} siècle par exemple, la globalisation musulmane a précédé l'action missionnaire et la colonisation européenne du XIX^e.

Le mouvement n'ko, devenu aujourd'hui le principal mode d'expression du peuple mandingue et présenté par ses défenseurs comme un des symboles de l'authenticité de la culture africaine, émane directement de ces différents branchements, débranchements ou connexions. « Débrancher les civilisations de leurs origines supposées est peut-être le meilleur moyen d'échapper au racisme ou, ce qui revient au même, de toucher à l'universel »⁹⁹. Cette nouvelle approche de la globalisation, issue de l'anthropologie, rappelle celle des nombreux auteurs utilisant la notion de glocalisation, dans le sens où les deux méthodes rendent bien compte « de la coexistence durable et productive entre deux contraires (et non de leur dépassement dans une synthèse dialectique) »¹⁰⁰. A première vue cette volonté de rompre avec l'approche dialectique va à l'encontre de notre propre méthode.

Cependant, l'une comme l'autre délaisse un paramètre, même s'il apparaît ouvertement dans l'expression "glocalisation" : l'espace. Or l'espace se place au cœur de l'analyse géographique. Etudier la globalisation en amalgamant les actions et les contraintes locales avec les décisions et les impératifs issus du global ou inversement (mettre sur le même pied d'égalité les décisions locales et les contraintes internationales) nuirait à l'analyse géographique. C'est pourquoi il semblerait plus judicieux d'un point de vue géographique d'envisager la globalisation dans un schéma plus large, où l'on distingue bien les actions relevant du local de celles qui dépendent du global, tout en prenant en compte les propriétés de la globalisation évoquées ci-dessus. Ce schéma, qui consiste à confronter au processus de globalisation le processus d'ethnicisation imaginé au chapitre précédent s'appelle la dialectique culturelle. Avant de poursuivre son élaboration et d'étudier le deuxième processus de la dialectique, l'ethnicisation, nous allons analyser la réalité du phénomène pour montrer comment se matérialise la globalisation sur le terrain, dans les rapports sociaux.

⁹⁹ AMSELLE Jean-Loup, *Op cit.*, 2001, p. 9.

¹⁰⁰ ASCHER François, *Op. Cit.*, 2000, p. 149.

Du localisme globalisé aux enjeux globaux

La globalisation n'est pas seulement une grande loi générale régissant la planète. C'est aussi un mécanisme qui articule une multitude d'actes quotidiens de millions d'individus à l'échelle de la planète. Pour simplifier et mieux comprendre le phénomène Boaventura de Sousa Santos¹⁰¹ a proposé de distinguer différents types de globalisation. Dans cette typologie¹⁰², qui dégage quatre grands types de globalisation, on retrouve des processus économiques, politiques et culturels associant dans une même production des phénomènes internationaux et des enjeux locaux.

L'auteur qualifie le premier type de globalisation de localisme globalisé. Ce processus consiste à transformer un produit ou une coutume locale en un bien de consommation globale. Ce type de globalisation touche particulièrement le domaine de l'alimentation. Les sushis japonais, le Beaujolais ou le camembert français, les pizzas italiennes, les donner-khebabs turcs ou la tequila mexicaine, autrefois consommés sur leur seul territoire d'origine sont aujourd'hui quelques-uns des principaux ingrédients de la cuisine mondiale. Ce genre de procédé est également en vigueur dans le milieu de l'art et de la musique. Les statuettes africaines, éléments centraux des rites traditionnels dans les ethnies africaines, sont aujourd'hui très prisées par les amateurs d'art. Elles font partie aujourd'hui des principales pièces des grands musées américains et européens. La chanteuse du Cap-Vert Césaria Evora et le chanteur cubain Campe Segundo sont aujourd'hui deux des grandes vedettes de la *World-Music* après avoir connu une carrière tumultueuse dans leur pays respectif.

Au-delà des biens de consommation ou des loisirs, qui relèvent du mode de vie, le localisme globalisé touche également l'aménagement du territoire. Ancienne capitale industrielle du Pays basque, Bilbao, comme beaucoup d'autres grandes villes européennes et nord-américaines a longtemps été plongée dans la crise (multiplication des friches portuaires et industrielles, taux de chômage élevé, fuite des jeunes et des cadres...). Du jour au lendemain, suite à l'implantation d'un musée à l'architecture voluptueuse dans un tissu urbain en déshérence, l'image de la ville va profondément changer. Désormais le musée Guggenheim est devenu l'emblème de Bilbao. Le parachutage du musée a permis de sauver l'économie régionale et d'imposer une image culturelle forte de la ville, et ainsi de l'ancrer solidement à la globalisation grâce à un important flux de visiteurs.

La globalisation peut aussi prendre l'apparence du globalisme localisé. La meilleure illustration de ce procédé est l'œuvre de Mc Donald. Pour vendre ses hamburgers aux quatre coins de la planète, cette firme multinationale doit aussi s'accommoder des coutumes alimentaires locales. Elle doit localiser sa production, en vendant des McTaco au Mexique ou des McAcropolis à Athènes ou en s'inclinant face aux exigences architecturales des urbanistes dans les centres historiques des grandes villes européennes. L'industrie automobile doit aussi utiliser ce genre de pratiques pour conquérir de nouveaux marchés. L'automobile est devenue le produit mondial par excellence, mais elle doit être déclinée localement. Pour maintenir ses performances commerciales l'industrie automobile doit adapter localement une organisation productive nettement globalisée.

Si pour ces deux premiers types de globalisation, le processus de diversification du local apparaissait aussi important que la pensée globalisante, pour les deux suivants le rôle du local, en tant qu'acteur véritablement décisif, semble très limité. Le local n'est pas absent mais il reste passif. C'est notamment le cas du « cosmopolitisme » ou du « transnationalisme ». Les principaux adeptes de ce type de globalisation, que l'on qualifie de véritables acteurs globaux, sont les entreprises et les organisations non gouvernementales. « L'acteur le plus global aujourd'hui, c'est l'entreprise (industrie, service, finance). C'est elle qui s'est le mieux adaptée à cette évolution. C'est elle qui a développé le plus rapidement un savoir-faire international efficace et performant »¹⁰³. En outrepassant les frontières des Etats-nations, en cumulant des stratégies d'investissement à long terme et des adaptations agiles à la consommation ou en assimilant rapidement les nouvelles techniques d'informations et de communications qui lui permettent d'être « câblées » sur le monde et d'y accomplir des actions concluantes et souvent lucratives, l'entreprise est sans doute la plus grande bénéficiaire de la globalisation. Quant aux ONG, en agissant dans des domaines cruciaux qui touchent l'ensemble de l'humanité (action humanitaire, affirmation des droits de l'homme, protection de l'environnement...) elles s'affirment aussi comme des acteurs reconnus de la société globalisée. Même si elle est d'origine française, *Médecins du Monde* recense des médecins bénévoles africains ou latino-américains, mais surtout son organisation repose sur un réseau de douze délégations internationales (Belgique, Portugal, Suède, Canada, Argentine...) et de bureaux de représentation (au Japon, en Chine, aux Pays-Bas...).

¹⁰¹ DE SOUSA SANTOS Boavantura, « Towards a Multicultural Conception of Human Rights », in FEATHERSTONE Mike, LASH Scot, *Spaces of cultures. City-nation-World*, London, Sage Publications, 1999, pp. 229-241.

¹⁰² Cette typologie est empruntée à la reformulation de F. Ascher, « Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs ».

¹⁰³ DE WOOT Philippe, « Ambigüités de la globalisation », in RICCIARDELLI Marina, URBAN Sabine, NANOPOULOS Kostas (sous la direction de), *Mondialisation et sociétés multiculturelles*, Op. cit., 2000, p. 156.

Enfin, le quatrième élément de cette typologie regroupe des phénomènes ou des enjeux qui concernent tous les habitants de la planète, ils sont globaux par nature. Ce pourrait être le cas d'Internet, mais la "Toile mondiale" ne recouvre en fait qu'une élite minoritaire. Par contre toutes les questions relatives à l'environnement (couche d'ozone, effet de serre...) et à la sécurisation planétaire sont par nature globales. « Avec l'effet de serre, un lien nouveau s'établit de façon permanente entre l'action individuelle de proximité – prendre sa voiture ou allumer son chauffage – et un intérêt collectif en l'occurrence planétaire. [...] Cette conscience planétaire permanente est activée quasi rituellement par les grandes catastrophes écologiques du type Tchernobyl, qui la refondent périodiquement en concrétisant de façon dramatique les liens entre le local et le planétaire »¹⁰⁴.

Marc Augé distingue quant à lui trois types de globalisation : la globalisation impériale, la globalisation éclatée et la globalisation médiatique. La globalisation impériale se traduit par la domination politique, économique et culturelle d'une seule puissance sur l'ensemble de la planète. La globalisation éclatée correspond à une globalisation économique et technologique de la planète qui s'accommode de particularismes culturels. Enfin, la globalisation médiatique consiste à mettre en spectacle les différences et à les transformer en produits de consommation.

On pourrait multiplier les typologies pour se rapprocher de la réalité, mais cette méthode semble vouée à l'échec, notamment par le fait qu'elle aurait tendance à figer le phénomène et donc à le simplifier.

Reprenons le cas du musée Guggenheim de Bilbao. Cette opération, qui a vu la ville retrouver son dynamisme grâce à l'implantation d'un musée de renommée mondiale, semble un parfait exemple de localisme globalisé. En fait, il s'agit plutôt d'un modèle de globalisme localisé. L'initiateur de ce projet est Thomas Krenz, directeur du musée Guggenheim de New-York. Et en appliquant les pratiques en vigueur dans le domaine de l'alimentation (MacDonald) au domaine de l'art, il décida de s'enraciner mondialement. « La force de Thomas Krenz fut de comprendre qu'il pouvait monnayer son pouvoir symbolique afin de s'implanter mondialement en aidant les économies locales »¹⁰⁵. Cette réussite a été possible grâce au tourisme. Après Bilbao qui se trouve sur l'un des parcours touristiques les plus appréciés, le chemin de St Jacques de Compostelle, T. Krenz projette d'implanter d'autres musées à Sao Paulo et surtout à Las Vegas, l'un des hauts lieux du tourisme mondial.

¹⁰⁴ ASCHER François, *Op. Cit.*, 2000, p. 139.

¹⁰⁵ GUILBAULT Serge, « Muséalisation du monde ou californication de l'Occident ? » in. MICHAUD Yves (sous la direction de), *Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Editions Odile Jacob, 2001, p. 374.

Par conséquent, ce cas montre que le tourisme, paramètre qui ne rentre pas dans la typologie de B. De Sousa Santos, se présente comme un élément perturbateur de la globalisation qui rend le phénomène encore plus complexe. D'autant plus que le développement du tourisme est directement assuré par la globalisation.

En étant à la fois la cause et la conséquence de la complexité du phénomène de globalisation, le tourisme se présente comme un élément à part entière de la dialectique culturelle. Comme la mondialisation, le tourisme n'est pas un phénomène nouveau. Cependant avec l'arrivée de la mondialité, il a subi un tournant fondamental. Comme la mondialité a vu la naissance du phénomène de globalisation, elle est aussi responsable de l'avènement du tourisme culturel. Face à l'évolution de la société, toujours plus mobile, toujours plus "technologique", « où temps et espaces libres deviennent si rares ou si condensés, [...] il faut un tourisme rapide, qui donne à voir clairement et proprement l'authenticité de cultures « autres » qui semblent avoir disparu des grands centres aujourd'hui uniformisés. Nous assistons à la réorganisation du monde en spectacle culturel pour voyageur fatigué et pressé, stressé mais désireux de ne pas mourir idiot, selon l'expression française aujourd'hui consacrée »¹⁰⁶. Par ce changement de nature, le tourisme se place au cœur de la dialectique culturelle, comme élément de transition entre le processus de globalisation et celui d'éthnicisation. Avant d'analyser ce phénomène, qui d'après certains spécialistes, tendrait à « muséaliser le monde », il s'agit maintenant de mieux comprendre le deuxième grand étendard de la dialectique culturelle : l'éthnicisation.

¹⁰⁶ GUILBAULT serge, Op. Cit. , 2001, p. 371.

II - L'ethnicisation ou le tribalisme contemporain

Alors que la globalisation est plutôt perçue comme un allié de la modernité, le deuxième processus structurant de la dialectique culturelle, le mouvement d'ethnicisation, fondé sur des revendications identitaires, est généralement considéré comme antagonique de la modernité. Pour la majorité des observateurs politiques, les mouvements identitaires sont incompatibles avec la stabilité politique et le développement socio-économique. Le milieu scientifique, notamment les théoriciens de la modernisation et du développement, a aussi pour habitude d'envisager les revendications identitaires comme des phénomènes archaïques, voire des signes de régression sociale. Cependant, avec l'abandon progressif des thèses coloniales, principal pourvoyeur de ces idées préconçues, de nouvelles approches de ces questions identitaires émergent dans le milieu scientifique.

1 - Le fait identitaire

Plutôt que de présenter le fait identitaire comme un retour au communautarisme, qui irait à l'encontre de la formation et du maintien des Etats-nations, certains scientifiques (sociologues, anthropologues ou politologues) appréhendent les mouvements identitaires comme des éléments modernes, qui participent activement à l'intégration sociale et à l'organisation de la société contemporaine. Ces revendications s'inscrivent d'autant plus dans la modernité que les mouvements identitaires résultent souvent de l'institutionnalisation des Etats modernes. Depuis plus de 200 ans, l'Etat-nation européen est au cœur du fait identitaire. Soit il sert de modèle aux mouvements identitaires dans leur quête de reconnaissance internationale par la formation d'un Etat indépendant, soit il génère des alternatives en les intégrant par l'intermédiaire de processus plus ou moins démocratiques. Constatant les impasses vers lesquelles ces processus sociopolitiques pouvaient mener, certains spécialistes trouvent dans le changement de nature des rapports sociaux une possible ouverture vers l'intégration sociale et politique des mouvements identitaires contemporains.

Une impasse sociopolitique

Né directement de l'institutionnalisation de l'Etat-nation, le fait identitaire a souvent été perçu à travers le filtre du champ politique. C'est dans cette optique que simultanément à la proclamation des Etats, on a vu se multiplier des communautés qui voulaient mener à leur gré leur développement politique, économique, social et culturel, en se distinguant du modèle unificateur et centralisateur des Etats-nations. D'abord combattus ou

simplement ignorés, ces groupes seront progressivement reconnus parallèlement à l'évolution des droits de l'homme. Aujourd'hui, après un long parcours de légitimation, ils sont qualifiés de « minorités nationales » (d'après l'Union Européenne) ou de « populations vulnérables » (d'après l'O.N.U). Malgré les efforts déployés¹⁰⁷ et compte tenu de l'extrême diversité des situations, le droit international des minorités reste souvent perçu comme un droit abstrait. Par contre, en ce début de III^{ème} millénaire, le fait identitaire ou la question des identités culturelles, longtemps asphyxié par le modèle stato-national, est en train de devenir une réalité sociale. Le poids des minorités nationales dans l'organisation sociopolitique internationale est tel, que « l'on considère que l'Etat n'est pas l'unique détenteur de la res publica, le seul producteur de la règle juridique et symbolique, ni la source exclusive de l'autorité »¹⁰⁸. Le champ politique montre que la question des identités culturelles ne pourra se résoudre qu'en plaçant le fait identitaire au cœur du contrat social. « La non instrumentalisation des minorités contribuerait à dépolitiser la question identitaire »¹⁰⁹. Mais à l'inverse, la politisation des revendications culturelles (Rwanda, Côte d'Ivoire, Afghanistan, mais aussi Irlande du Nord, Corse ou Pays Basque), sans parler de la surexposition médiatique qui met en avant l'aspect spectaculaire des conflits, donne une image négative du fait identitaire aux yeux de la communauté internationale.

Bien souvent le débat sur les mouvements identitaires reste entaché de lourds présupposés. « Le conflit identitaire est couramment perçu comme un choc de cultures, immanentes, figées sur elles-mêmes et par définition étrangères aux cultures de la modernité qui caractériseraient les démocraties occidentales »¹¹⁰. Relayée par une couverture médiatique de plus en plus influente, la politisation des identités culturelles plonge le fait identitaire vers une voie sans issue. Soit il est surexposé, et on le présente comme un danger pour la démocratie, soit il est dévalorisé, et on le réduit à un simple particularisme culturel. « Entre un héritage des Lumières dont l'universalisme laisse de côté des pans entiers de la population, et un différentialiste débouchant sur le tribalisme ou l'exclusion raciste et xénophobe, il n'y a pas à choisir, mais à se dégager d'une alternative mortelle pour la démocratie »¹¹¹. Cette impuissance des pouvoirs publics à socialiser les revendications identitaires, n'est-elle pas la

¹⁰⁷ Sur l'initiative du Conseil de l'Europe et de l'Organisation sur la sécurité et la coopération en Europe (OSCE) le droit européen des minorités est régi par l'adoption de la Charte européenne des langues régionales et minoritaires de juin 1992 et de la Convention-cadre pour la protection des minorités nationales du 10 novembre 1994. De son côté, depuis l'adoption de la Déclaration et du Programme d'action par la Conférence mondiale des droits de l'homme à Vienne en juin 1993, l'ONU tente d'assurer un suivi de la situation.

¹⁰⁸ YACOB Joseph, *Au-delà des minorités. Une alternative à la prolifération des Etats*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 2000, p. 210.

¹⁰⁹ Ibid., p. 212.

¹¹⁰ OTAYEK René, *Identité et démocratie dans un monde global*, Paris, Presses de Science Po., 2000, p.13.

¹¹¹ WIERVIORKA Michel (sous la direction de), *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, Paris, Editions la Découverte, 1996, p.7.

démonstration qu'il faut reconsidérer le problème ? Ne serait-ce pas la société, le lien social, qui serait en cause dans cette crise, dans cette impasse sociopolitique ?

L'ouverture de la socialité

En cette période d'entre-deux millénaires, les fondements de la société moderne s'effondrent : fragilisation des institutions, morcellement du corps social, dégénérescence des idéologies, évolution du système des valeurs... Malgré les critiques et le manque de recul, nombreux sont les scientifiques à qualifier ce nouveau type de société de "postmoderne". La principale transformation de cette société en gestation concerne la nature des rapports sociaux. Après l'heure de gloire de l'individualisme dans les années 1980, les sociétés postmodernes semblent relancer l'esprit communautaire. A la différence des sociétés traditionnelles ou des contre-cultures des années 1970 qui exhibaient une dimension communautaire stable, la période dite postmoderne a vu l'émergence d'un nouvel idéal communautaire. En s'appuyant sur des relations amicales ou professionnelles et des formes d'entraides nombreuses et variées, ainsi qu'en fonction de ses habitudes culturelles et de ses références idéologiques, chaque individu combine son propre tissu social. L'esprit communautaire postmoderne jaillit de l'entrelacement de ces réseaux de connaissances. Ponctuels et souvent éphémères, ce type de rassemblements basés sur l'affectif contraste avec les regroupements contractuels et rationnels des sociétés modernes. Mais surtout, ce qui caractérise le sentiment communautaire actuel, c'est son éparpillement. Au gré des rencontres et des événements les individus voltigent de groupes en groupes, de tribus en tribus. Non seulement les outils de communication permettent de passer d'un groupe à un autre assez rapidement, mais en plus, étant donné que les tribus se cristallisent généralement sur l'émotionnel, l'adhésion peut être furtive ; tout en restant emphatique. Les rassemblements sportifs ou musicaux, les nombreuses parades urbaines (carnavals, love-parade, gay-pride...) mais aussi les messageries informatiques¹¹² sont autant de signes tribaux.

Ce processus de désindividualisation entraîne donc un profond changement dans les rapports sociaux. Pour certains auteurs ce néo-tribalisme annonce la disparition du social et l'avènement de la socialité. Michel Maffessoli par exemple, distingue bien le social, qui reste le produit des sociétés modernes, de la socialité, qui est l'œuvre des sociétés postmodernes.

¹¹² BRETON Philippe, *La tribu informatique*, Paris, Métailié, 1990, 190 P.

« *Caractéristique du social* : l'individu pouvait avoir une fonction dans la société, et fonctionner dans un parti, une association, un groupe stable.

Caractéristique de la socialité : la personne (persona) joue des rôles, tant à l'intérieur de son activité professionnelle qu'au sein des diverses tribus à laquelle elle participe. Son costume de scène changeant, elle va, suivant ses goûts (sexuels, culturels, religieux, amicaux) prendre sa place, chaque jour, dans les divers jeux du *theatrum mundi*. »¹¹³

La notion de socialité, reposant sur « le va-et-vient constant qui s'établit entre la massification croissante et le développement des micro-groupes »¹¹⁴, traduit bien le paradoxe culturel des sociétés postmodernes, la nouvelle nature du lien social, qui d'après l'auteur, repose en grande partie sur la "nébuleuse affective". La résurgence d'entités traditionnelles (les quartiers, le voisinage...) et l'apparition d'entités modernes (réseaux, groupes d'intérêts...) font partie de ces marques du retour de l'investissement affectif.

Cette oscillation permanente entre la massification et le tribalisme rappelle la notion de glocalisation et les autres approches classiques du processus de globalisation. Mais M. Maffessoli va plus loin. Si le changement de termes (de "masse" à la place de "global" et "tribal" en lieu et place de "local") n'apporte pas de nouvelles pistes dans l'appréhension du fait identitaire, l'approche générale est néanmoins très intéressante. En incluant la question du va-et-vient permanent entre le global et le local dans une problématique plus large, celle de la transformation du lien social, l'auteur ouvre des portes pour la reconnaissance du fait identitaire. Même si le fait identitaire ne représente qu'une petite fraction de la logique tribale, quand on considère le tribalisme comme un composant central de la socialité, les revendications identitaires ne sont plus envisagées comme de simples particularismes culturels. Le neo-tribalisme transforme le fait identitaire, longtemps perçu comme un obstacle au bon fonctionnement de la société, en élément à part entière du lien social, de la socialité.

Longtemps occultées par le modèle de l'Etat-Nation, les revendications identitaires ne cessent aujourd'hui d'occuper le devant de la scène internationale, parallèlement à l'affirmation des droits de l'homme. L'ère de la mondialité, notamment en transformant la nature du lien social, contribue à l'épanouissement des différences culturelles. Le cas particulier du fait identitaire s'inscrit directement dans ce processus. Dans le va-et-vient continu entre la sphère globale et l'environnement tribal, le fait identitaire n'est plus un simple résidu culturel. Désormais, il participe au fonctionnement de la socialité. Cependant, s'il bénéficie évidemment d'une conjoncture sociopolitique favorable, le fait

¹¹³ MAFFESOLI Michel, *Le temps des tribus*, Paris, La Table Ronde, 2000, p.138.

¹¹⁴ Ibid. p. 18.

identitaire trouve ses fondements ailleurs, dans ce que l'on peut appeler le culte du local. Cette complémentarité entre le fait identitaire et le culte du local formera le deuxième pôle de notre dialectique culturelle.

Avant d'esquisser un premier aperçu de cette dialectique, une dernière étape reste à accomplir. Face au processus de globalisation, nous avons identifié un processus inverse : l'ethnisation. Le fait identitaire se présente comme un des principaux composants de ce processus, justement en parfaite harmonie avec la globalisation. Mais le processus d'ethnisation obéit aussi à un agencement qui lui est propre qui favorise l'incarnation territoriale de la globalisation. L'analyse de processus permettra d'asseoir le deuxième pôle de la dialectique culturelle.

2 - Le culte du local

En engageant un mouvement permanent entre le "global" et le "tribal", la mondialité a contribué à l'éveil du fait identitaire. Pourtant comme nous l'avons vu précédemment ce phénomène n'est pas nouveau. L'extraordinaire mouvement d'émancipation culturelle qui a gagné l'ensemble de la planète depuis la fin du XX^e siècle, que beaucoup qualifient de repli identitaire, ne serait en fait qu'une simple résurgence identitaire. A l'image des sources vauclusiennes qui font réapparaître la circulation de l'eau dans un relief karstique, la mondialité n'est qu'une simple fontaine d'où jaillit la fibre identitaire. Pendant près d'un siècle, comme le calcaire dissimule la circulation souterraine de l'eau, l'Etat-nation a su camoufler les revendications particularistes de nombreuses communautés. Dissimulées, mais pas absentes. Pendant toutes ces années le fait identitaire est resté latent. Entretien par « une puissance souterraine »¹¹⁵, la flamme identitaire a su se maintenir pour mieux resurgir. Il s'agit maintenant d'analyser ce qui est au cœur du processus d'ethnisation : le culte du local.

L'effet de lieu

Malgré les profondes transformations de la société, les sciences sociales, et la géographie en particulier, ont su ériger des grandes règles permanentes au sujet des rapports que l'homme entretient avec le temps et l'espace. En géographie, cet ensemble d'interactions entre l'homme, la société, le temps et l'espace peut se résumer par le concept de territoire. « Il constitue la base matérielle de l'existence commune et fournit une partie au moins des

¹¹⁵ MAFFESOLI Michel, *Op. Cit.*, 2000, pp. 61-102.

ressources indispensables à l'existence de chacun »¹¹⁶. Malgré la pertinence et la force d'un tel concept, et étant donné la virulence des changements de la société en cette fin de XX^e siècle, de nombreux auteurs¹¹⁷ ont annoncé sa destruction. A peine dix années plus tard, avec l'avènement du néo-tribalisme, on proclame le retour des territoires. Dans *Géographie sociale et territoire*, le géographe Guy Di Méo distingue quatre niveaux dans l'explication territoriale : la logique phénoménologique, les contraintes sociales, le facteur culturel et « l'effet de lieu ». Parmi ces quatre causalités, que l'auteur sépare pour des raisons de lisibilité mais qui sur le terrain s'entremêlent au point de se confondre, c'est la dernière qui nous intéresse plus particulièrement. Alors que les trois premières émanent directement des individus ou de la société, "l'effet de lieu" se présente comme une détermination strictement spatiale de la construction territoriale, c'est-à-dire que l'espace intervient comme un élément explicatif de l'organisation sociale.

Cette propriété géographique, qui s'inscrit dans la longue histoire des liens entre l'homme et l'espace, participe activement au processus d'ethnisation. Des interactions que l'homme entretient conjointement avec la société et l'espace, et indépendamment du processus de globalisation, naît une communion particulière entre les individus et un ou des morceau(x) du territoire. « Ce sentiment collectif qui façonne un espace, lequel rétroagit sur le sentiment en question », M. Maffesoli l'appelle « le génie du lieu »¹¹⁸. Ce pouvoir de l'espace sur l'individu est à l'origine de l'entretien du processus d'ethnisation.

Hérité des sociétés traditionnelles, l'effet de lieu agit toujours dans les sociétés postmodernes. Les lieux des sociétés traditionnelles, caractérisées par la proximité, le contact, la solidarité et surtout l'engagement religieux, étaient aussi des liens. Les lieux unissaient les individus entre eux (famille, communauté villageoise) mais ils liaient aussi les individus à Dieu et à leur terre d'origine. « Le logement était conçu à la fois pour protéger du froid et de la pluie, pour servir de cadre à la vie familiale et pour abriter l'autel des ancêtres. Les espaces cultivés étaient parfois coupés de bosquets ou de bois sacrés. Le long des routes, des croix ou des autels rappelaient la foi que tous partageaient »¹¹⁹. Malgré leur aspect "multifonctionnel", ces lieux étaient fortement marqués par la religion.

Quelques siècles plus tard, comme si les lieux avaient conservé cette religiosité (étymologie latine *religare* = relier), le culte du lieu perdure. Bien que la nature des lieux ait sensiblement changé (espaces "monofonctionnels", bétonnage, bitumage) le lien entre les

¹¹⁶ CLAVAL Paul, Op. Cit., 1995, p. 127.

¹¹⁷ BADIE Bertrand, *La fin des territoires. Essai sur le désordre international et sur l'utilité sociale du respect*, Paris, Fayard, 1995.

¹¹⁸ MAFFESOLI Michel, Op. Cit., 2000, p. 228.

¹¹⁹ CLAVAL Paul, Op. Cit., 1995, p. 267.

individus et le lieu est toujours aussi serré. Malgré la prolifération des « non-lieux »¹²⁰ (aires monotones, le plus souvent de passage, où s'agglutinent les individus), il existe encore une multiplicité de lieux, recelant des valeurs fortes et précieuses, sur lesquelles se cristallisent les actes et les représentations de ceux qui les habitent et de ceux qui les fréquentent. La fonction de cimentation qu'ils exercent sur les individus, occupés à leur entreprise de papillonnage entre leurs différentes tribus, contribue à l'organisation sociale des sociétés contemporaines. Mais surtout, et c'est ce qui nous intéresse avant tout, ils confèrent au processus d'ethnisation une incontestable logique spatiale. Avant d'être un mouvement contradictoire à la globalisation, le processus d'ethnisation se présente comme un phénomène géographique qui vante les attributs du lieu. Cette considération pour le concept géographique du lieu n'est en fait qu'un des fondements d'une logique plus vaste : le culte du local.

Le culte du lieu : une religiosité contemporaine ?

Comme nous l'avons souligné préalablement, la modernisation s'accompagne d'un large processus d'émancipation du religieux. « Dans les sociétés modernes, la croyance et la participation religieuses sont “matières à option” : ce sont des affaires privées, qui relèvent de la conscience individuelle et qu'aucune institution religieuse ou politique ne peut imposer à quiconque »¹²¹. Mais qu'en est-il des sociétés postmodernes ? Difficile de l'envisager tant est âpre l'ambition de « trouver les mots pour dire notre temps »¹²².

Le champ religieux

La sécularisation (ou laïcisation) des sociétés dissimule plusieurs formes d'adaptation. Cependant une tendance paradoxale semble se dessiner. D'un côté les grandes explications religieuses du monde sont amplement discréditées (dévalorisation des institutions religieuses, diminution du nombre de pratiquants...) de l'autre, les croyances se multiplient. « Les sociétés modernes les plus soumises à la domination de la science, de la technique et de l'économie ne sont pas, contrairement à ce qu'une conception ancienne de la “sécularisation” avait cru pouvoir affirmer, des sociétés où les phénomènes de croyance se réduisent en même temps que se déploie, dans tous les domaines, le règne d'une rationalité instrumentale

¹²⁰ AUGÉ Marc, *Non-lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

¹²¹ HERVIEU-LEGER Danièle, « Les formes nouvelles de la religiosité », in MICHAUD Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, 2001, p. 443.

¹²² MAFFESOLI Michel, *Op. Cit.*, 2000, p. III.

désenchantée. Ce sont aussi des univers incertains dans lesquels la croyance prolifère »¹²³. Sécularisation ne signifie pas fin de la religiosité. Une des étymologies de la religiosité (*religare*, relier) se réfère à son pouvoir de relier, de rassembler les foules. Or, dans la société contemporaine on ne manque pas d'opportunités, d'événements, de pratiques pour mobiliser et sacraliser les foules. Le sport, la musique et bien d'autres expériences collectives tendent à élargir le champ du sacré. « La pratique sportive s'apparente bien, par certains aspects, aux pratiques qui, dans toutes religions reconnues comme telles, ont à voir avec la manipulation symbolique d'une puissance qu'il faut se concilier et dont il faut se protéger »¹²⁴. Pour autant le religieux s'incarnerait-il désormais partout : match de football, concerts, rave-party, mouvements politiques... ? C'est tout le débat qui divise les spécialistes de la sociologie des religions depuis le début des années 1980. Entre ceux qui affirment que « le spectacle sportif supprime même en universalité toutes les religions dans la mesure où il s'adresse à tous les hommes, sans distinction de religion, à l'homme planétaire en général »¹²⁵ et ceux qui plaident pour « une définition substantive de la religion, qui prenne en compte les contenus du croire »¹²⁶ les possibilités d'articulations, comme celle qui consiste à qualifier le spectacle sportif de « religion séculière »¹²⁷, sont nombreuses.

Pour tenter de recentrer le champ religieux et d'éviter l'amalgame entre le sacré des « religions séculières » et la religiosité des religions historiques, Danièle Hervieu-Léger focalise son approche de la religion sur « la conscience (individuelle ou collective) de l'appartenance à une lignée croyante »¹²⁸. Cette approche, qui oriente donc le champ religieux vers le concept de tradition et de mémoire collective, a pour objectif de mieux déterminer si telle ou telle expérience collective est du ressort du « religieux », mais surtout elle permet de déceler les productions « religieuses » des sociétés contemporaines.

Comme la tradition assure la continuité religieuse dans le temps, entre le passé et le présent, elle maintient aussi, en tant que force créative, la religiosité de l'espace. Le traditionalisme n'est pas seulement un processus conservateur, « il intervient [aussi] durant les périodes où le mouvement s'accélère et engendre de grands bouleversements ; il permet de donner un sens nouveau à l'inattendu, au changement, et de les domestiquer en leur imposant un aspect connu et rassurant »¹²⁹. Dans le temps cette dernière fonction de la tradition se traduit par l'adoption de nouvelles formes de religiosité, dans l'espace elle resserre les liens

¹²³ HERVIEU-LEGER Danièle, *Op. Cit.*, 2001, p. 444.

¹²⁴ HERVIEU-LEGER Danièle, *La religion pour mémoire*, Paris, Editions du Cerf, 1993, p. 83.

¹²⁵ BROHM Jean-Marie, *Sociologie politique du sport*, Paris, Delarge, 1976, p. 243.

¹²⁶ HERVIEU-LEGER Danièle, *Op. Cit.*, 1993, p. 56.

¹²⁷ AUGÉ Marc, « Football, De l'histoire sociale à l'anthropologie religieuse », in *Le Débat*, n° 19, février 1982.

¹²⁸ HERVIEU-LEGER Danièle, *Op. Cit.*, 1993, p. 119.

¹²⁹ BALANDIER Georges, *Le désordre. Eloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, p. 38.

entre l'individu et le territoire. Dans une phase de profonds bouleversements des rapports sociaux, comme l'annonce l'avènement de la socialité, la force créatrice de la tradition stimule la relation particulière qui s'installe entre l'Homme, la société et l'espace. Elle dynamise « l'idéologie territoriale »¹³⁰.

L'idéologie territoriale

L'idéologie territoriale ou l'idéologie spatiale est « un système d'idées et de jugements, organisé et autonome, qui sert à décrire, expliquer ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité dans l'espace »¹³¹. Pour Guy Di Méo elle « fait partie de l'instance idéologique de la formation socio-spatiale. Elle s'en nourrit de la même façon qu'elle contribue à l'enrichir, selon [un] processus dialectique »¹³².

La formation socio-spatiale (FSS) est un outil méthodologique, une grille d'analyse, élaborée par G. Di Méo pour évaluer la dimension territoriale d'un espace ou d'un lieu. Elle se présente sous la forme d'une articulation sociale de quatre instances qui s'assemblent en deux couples. L'instance géographique et l'instance économique constituent l'infrastructure de la FSS alors que l'instance idéologique et l'instance politique forment la superstructure. Le bien-fondé de la FSS est assuré par le jeu dialectique des différentes instances. L'idéologie territoriale est une des nombreuses représentations sociales collectives qui composent l'instance idéologique. « Ce sont donc les idéologies territoriales qui gouvernent le rapport imaginaire et actif des sociétés aux espaces qu'elles territorialisent. Ce sont elles qui médiatisent les rapports sociaux et augmentent leur charge identitaire, tout en lui conférant une dimension territoriale. Mais ces idéologies territoriales tirent aussi leur contenu sémantique des lieux de mémoire, des chaînes symboliques d'objets patrimoniaux, des pratiques spatiales et de leurs routines, des références paysagères qu'elles contribuent à produire. La représentation sociale des activités économiques, imprimées dans l'espace, confère aux idéologies territoriales des caractéristiques particulières. Les idéologies imprègnent aussi la culture et le système politique. Elles élargissent leur influence à toute la sphère sociale »². Les fonctions que l'auteur accorde aux idéologies territoriales en font un des segments fondamentaux de la construction territoriale. Elles forment le cœur de la superstructure du territoire. En tant que « représentant » du lieu, l'idéologie territoriale « médiatise le rapport du réel (représenté) et de la représentation »². Cette image du lieu, qui

¹³⁰ DI MEO Guy, *Géographie sociale et territoire*, Paris, Nathan Université, 1998, pp. 235-246.

¹³¹ GILBERT Anne, « L'idéologie spatiale : conceptualisation, mise en forme et portée pour la géographie », in *L'Espace Géographique*, n°1, 1986, P. 57-66.

¹³² DI MEO Guy, *Géographie sociale et territoire*, Op. Cit., 1998, p. 237.

peut être de différente nature (publicitaire, littéraire, politique...), sous l'action de processus divers se transforme parfois en culte du lieu. La socialité ambiante pourrait être un environnement favorable à la mise en place de ces différents processus. Deux types de processus peuvent être avancés, l'un qui agit sur l'identité des lieux et l'autre qui intervient sur leur dimension patrimoniale. Nous avons déjà évoqué le premier par l'intermédiaire du fait identitaire ; il s'agit donc maintenant d'énoncer le deuxième processus : l'émergence du patrimoine.

L'émergence du patrimoine

Au même titre que le territoire, le patrimoine participe au processus d'ethnisation. Comme le territoire, il lui confère un caractère bien spécifique, indépendant de la globalisation. « Les valeurs patrimoniales [...], à l'image du territoire, [...] se définissent aussi comme du temps signifié, de l'histoire cristallisée dans un objet, dans un lieu, dans un fait »¹³³. Et comme le territoire, c'est une notion abstraite difficile à appréhender.

Depuis la Révolution, qui a vu naître les principes fondateurs de la sauvegarde du patrimoine, la notion de patrimoine a considérablement évolué. « Le patrimoine est considéré comme l'ensemble de tous les biens, naturels ou créés par l'homme, matériels ou spirituels, sans limite de temps ni de lieu, qu'ils soient simplement hérités des ascendants et ancêtres des générations antérieures ou réunis et conservés pour être transmis aux descendants des générations futures »¹³⁴. A l'origine réservée aux seuls monuments historiques, étendue aux sites naturels puis à des portions d'espace de plus en plus grandes (réserves naturelles, quartiers anciens...), la notion de patrimoine a récemment été complétée par une importante dose d'immatériel. « Le patrimoine n'est pas une réalité matérielle, mais un regard porté sur certaines réalités, matérielles ou non. Un ensemble de "vieilles pierres" n'est pas, par nature, du patrimoine : comment comprendre, sinon, qu'il ait pu longtemps n'attirer qu'indifférence, et que beaucoup aient disparu ? Ces "vieilles pierres" deviennent patrimoine parce qu'un jour un regard nouveau s'est porté sur elles, leur a donné un sens, une utilité au moins morale ou culturelle »¹³⁵. Ces dernières années le regard de "la mise en patrimoine" a gagné les phénomènes et les nombreux savoir-faire qui touchent à la culture traditionnelle ou populaire. L'extension des valeurs patrimoniales à des domaines aussi accessibles que la danse, la musique, l'alimentation, la langue ou encore le paysage, consacre l'émergence de la notion de

¹³³ DI MEO Guy, Op. Cit., 1998, p. 59.

¹³⁴ AMIROU Rachid, *Imaginaire du tourisme culturel*, Paris, Puf, 2000, p. 8.

¹³⁵ CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Dictionnaire du patrimoine breton*, Rennes, Editions Apogée, 2000, p. 9.

patrimoine. Construction en perpétuelle rénovation, le patrimoine participe à l'affirmation des identités collectives ; pas seulement en érigeant des lieux de mémoire ou en sauvegardant telle ou telle pratique dite « *traditionnelle* », mais aussi et surtout en prenant en compte la création contemporaine (activité économique).

Cette ouverture identitaire diffuse le patrimoine vers l'extérieur, à travers notamment le développement du tourisme culturel. Nous verrons plus loin, que dans la dialectique culturelle, par l'intermédiaire du tourisme culturel, le patrimoine agit en tant que médiateur entre le processus de globalisation et le processus d'ethnisation.

Avec l'effet de lieu et le culte du lieu, l'émergence du patrimoine participe à l'affirmation du processus d'ethnisation. Ce dernier est souvent appréhendé comme le processus antinomique de la globalisation. Par conséquent, on les analyse généralement comme deux mouvements interdépendants. Certes, ces deux phénomènes sont liés, mais ils jouissent également d'une importante organisation autonome. Comme la globalisation est entretenue par la pensée globale, née de la mondialité, le mouvement d'ethnisation se nourrit du culte du local. Produit de l'interaction d'une logique spatiale¹³⁶ (l'effet de lieu), socio-spatiale (le culte du lieu) et socio-économique (l'émergence du patrimoine), le culte du local se présente comme le principal régulateur du processus d'ethnisation.

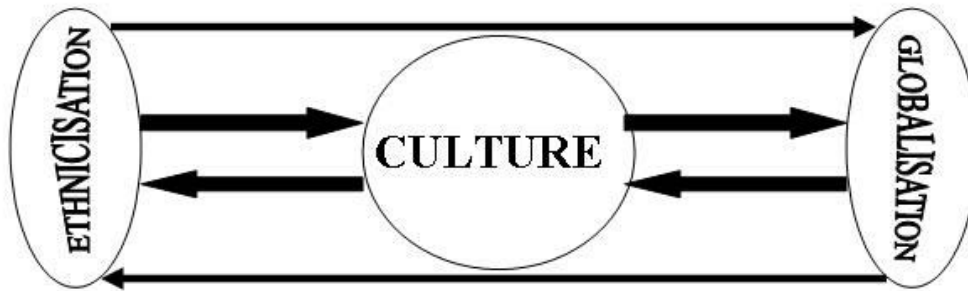
Avec l'essor de la socialité, qui est le signe d'une période agitée par de profonds changements sociaux, propices à la résurgence du fait identitaire, le culte du local est sorti de sa léthargie. A tel point qu'il est souvent montré du doigt en tant que principale cause des conflits internationaux. En le confondant avec le fait identitaire, beaucoup condamnent son action de résistance identitaire. Mais le culte du local ne s'apparente pas à un raisonnement identitaire, encore moins à une logique de résistance culturelle. Au contraire, dynamisé par la résurgence du fait identitaire et l'avènement de la mondialité, le culte du local s'affirme comme une extraordinaire source de création culturelle. A travers le filtre de la culture, le culte du local propose une série d'alternatives à la pensée globale.

¹³⁶ Lorsque l'on qualifie l'effet de lieu de "logique spatiale", cela ne signifie pas qu'il est généré par une seule et unique logique, en l'occurrence l'espace, mais que l'espace est le facteur dominant. C'est aussi valable pour les deux autres logiques.

CONCLUSION : le concept de dialectique culturelle

Nous venons d'identifier et de préciser les deux pôles de la dialectique culturelle. Celle-ci s'apparente donc à une interaction entre le mouvement de globalisation et le processus d'ethnisation, entre la massification et le tribalisme ou entre une culture globale et une culture locale suivant le cadre scientifique que l'on se pose.

Figure 1 : Schéma simplifié de la dialectique culturelle



Par l'analyse du processus de dialectique culturelle nous visons, à travers le filtre de la culture, à mettre en évidence les propriétés et les enjeux de la confrontation entre le pôle de la globalisation et celui de l'ethnisation. Cette entreprise passe tout d'abord par une identification claire et précise des deux pôles de la dialectique, mais aussi de la nature des rapports qui entretiennent le processus. Les réactions identitaires sur lesquelles se fonde le mouvement d'ethnisation sont d'ordre culturel. Ce sont des créations culturelles issues de la mondialisation. Il convient donc de bien les distinguer parmi l'embrouillamini des revendications « politico-ethno-religieuses » qui sont rarement différenciées. « ... on range volontiers sous la même rubrique « identitaire » une infinité de conflits et de phénomènes qui ont peu de choses à voir entre eux et, parfois, quasiment rien avec la mondialisation : guerres civiles au Libéria et au Liban, guerre de clans en Somalie, génocide rwandais, conflits basque

et nord-irlandais, Afghanistan, purifications ethniques dans l'ex-Yougoslavie, Chiapas, terrorisme islamiste et contre-terrorisme d'Etat en Algérie... »¹³⁷. Le concept de la dialectique culturelle, qui s'apparente à une incarnation territoriale de la globalisation, ne s'applique donc qu'à une forme singulière de mouvements identitaires, ceux issus de la mondialisation.

D'après ce concept de la dialectique culturelle les réponses identitaires à la mondialisation peuvent s'appréhender à travers la création culturelle. Cette création culturelle se traduit par l'interaction entre des processus locaux (la sacralisation des lieux, l'idéologie territoriale, l'émergence du patrimoine) et des phénomènes globaux (industries culturelles, tourisme...). Afin de vérifier le fonctionnement de cette logique spatio-culturelle nous allons étudier une forme d'expression culturelle peu usitée par l'approche géographique, la musique.

¹³⁷ OTAYEK René, *Op. Cit.*, 2000, p. 115.

Chapitre 3 : La musique : un “instrument” pour l’approche culturelle en géographie

Après avoir identifié les grandes tendances qui structurent la dialectique culturelle, il s’agit maintenant de définir l’approche géographique qui nous permettra d’approfondir le processus. Cette approche s’articule autour de deux notions : la mondialisation et la culture. Plus précisément, elle confronte un des principaux objets de la géographie, le territoire à deux concepts interdisciplinaires, la mondialisation et la culture. Avant de confronter simultanément ces deux concepts à l’analyse géographique, à travers la dialectique culturelle, nous allons regarder comment les géographes les appréhendent séparément. Ce détour nous permettra de préciser quelques termes spécifiques à l’approche géographique qui participent activement à l’organisation de la dialectique culturelle, mais aussi d’y puiser des axes de recherche pour orienter et structurer notre propre méthode.

Dans un premier temps il s’agira de voir comment la géographie aborde la problématique de la mondialisation. La présence du phénomène est telle que la discipline ne peut l’ignorer. Mais il est souvent perçu comme un paramètre aléatoire qui se dissout dans les interstices de la société. Seuls quelques géographes l’étudient comme un tout, et tentent d’en faire un objet géographique.

Nous nous arrêterons ensuite sur le deuxième axe de notre méthode, en faisant un état des lieux sur la notion de culture en géographie. Nous verrons qu’elle est devenue une notion à part entière de la discipline grâce au renouveau de la géographie culturelle.

Pour mener à bien notre recherche, il faut un objet d’étude qui concentre suffisamment de connaissances, de données pour que notre méthode puisse produire des résultats fiables. L’activité musicale, plus précisément la musique traditionnelle, offre un terrain expérimental adéquat. Phénomène de société, la musique est aussi un indicateur de la mondialisation culturelle et de la dialectique culturelle.

I - La logique spatiale de la mondialisation

Phénomène pluriséculaire qui ne cesse de s'accélérer depuis une trentaine d'année, la mondialisation, notamment du fait de sa complexité, reste un objet scientifique difficile à aborder malgré un tirage scientifique et médiatique surabondant. Suivant leur découpage disciplinaire classique, les sciences sociales ont l'habitude d'analyser un ou plusieurs aspects du phénomène : la globalisation financière, l'essor du commerce international ou l'expansion des multinationales pour l'économie, le métissage culturel pour l'anthropologie, la crise identitaire ou l'affirmation d'un droit international pour les sciences politiques, le desserrement du lien social pour la sociologie... Quant à la géographie, elle n'échappe pas à ce cloisonnement scientifique même si certains géographes appréhendent le phénomène dans sa globalité à travers le concept d'espace-monde. Une analyse succincte de l'émergence de cet espace singulier nous permettra de préciser le rôle de la mondialisation dans notre approche géographique de la musique traditionnelle.

1 - Les caractéristiques des espaces "classiques"

L'avènement de la mondialité a entraîné la formation d'un niveau spatial mondial. Mais quels sont les caractéristiques de ce nouvel espace en formation ? Pour Philippe et Geneviève Pinchemel les espaces « sont définis par trois caractéristiques essentielles : leur polarisation, leur dimensionnement, leur organisation »¹³⁸. Si la logique spatiale de la mondialité remplit sans conteste les deux premières conditions, en ce qui concerne la dernière, les spécialistes semblent plus nuancés.

La polarisation d'un espace s'exerce à partir de ses lieux. Traditionnellement la géographie positionne ces lieux en les projetant sur un plan abstrait à l'aide de coordonnées (latitude, longitude) ou en les replaçant dans des milieux naturels. En ces temps de mondialité, la localisation des objets géographiques n'obéit pas à la même logique. « La mondialisation modifie en effet la notion de lieu, lui donne même une toute nouvelle importance »¹³⁹. Aujourd'hui les lieux se définissent surtout par leur position relative. Il ne suffit plus de savoir où l'on fabrique des automobiles ni de connaître quelles sont les régions

où l'on élève du porc, mais de connaître le poids de telle ou telle région dans la production mondiale de l'industrie automobile ou bien la place de la filière porcine bretonne dans le secteur agroalimentaire européen ou mondial. « La mondialité implique une valorisation très forte des lieux »¹⁴⁰. Les villes, au sein de l'archipel mégapolitain mondial contribuent largement à cette valorisation des lieux, à cette polarisation de l'espace mondial. Mais il ne faut pas oublier les nombreux autres types de lieux qui, à leur manière, participent à la formation de l'espace mondial.

Autre caractéristique de l'espace son dimensionnement. On l'évalue par des distances. « Les hommes dimensionnent la surface de la Terre au sens fort. Ils mesurent toutes choses par rapport à leur envergure, leur stature, la portée de leur regard, de leur voix (le muezzin), des sons qu'ils produisent (le tam-tam), leur vitesse de déplacement »¹⁴¹. Si pendant des siècles le déplacement a été rythmé par un seul type de métriques (les métriques pédestres : hommes, chevaux...), le monde contemporain est de plus en plus multimétrique. L'espace mondial, comme la majorité des espaces de niveau inférieur, est un espace où coexistent plusieurs types de métriques (les déplacements pédestres, l'automobile, les transports aériens...) dont certains produisent de l'ubiquité (les télécommunications). Le dimensionnement de l'espace mondial est d'autant plus complexe qu'il prend en compte la diversité métrique des espaces de niveau inférieur.

Les lieux et les distances ne fournissent que les bases d'un espace. Un espace ne devient réalité géographique que dans la mesure où il est organisé, où il est le produit d'une création collective, l'œuvre d'une communauté ou d'une société. L'espace français est le produit de la société française, façonné sur plusieurs siècles par un pouvoir centralisateur. L'espace agricole breton est le fruit de la société "paysanne" bretonne. L'espace touareg est le produit de l'ethnie Touareg. La logique spatiale mondiale est-elle une production de la société mondiale ?

¹³⁸ PINCHEMEL Philippe et Geneviève, *La face de la terre*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 60.

¹³⁹ DOLLFUS Olivier, GRATALOUP Christian, LEVY Jacques, « Trois ou quatre choses que la mondialisation dit à la géographie » in *L'Espace géographique*, n° 1, 1999, p. 4.

¹⁴⁰ GRATALOUP Christian, « La mondialisation » in *L'Espace géographique*, n° 1, 1999, p. 40.

¹⁴¹ PINCHEMEL Philippe et Geneviève, *Op. Cit.*, 1988, p. 62.

2 - L'émergence d'un nouvel espace, l'espace-monde

La mondialisation a entraîné « une augmentation des interactions sociales entre les habitants de la planète »¹⁴², mais l'absence de valeurs communes et d'un vouloir vivre ensemble suffit pour abandonner l'idée d'appliquer au Monde le concept de société. Cependant, « si le monde n'est pas une société, il est peut-être en train d'en devenir une »¹⁴³ d'où la naissance du concept de société-Monde.

Apparu au début des années 1990, le concept de société-Monde s'impose progressivement dans le discours géographique pour traduire la multiplication des échanges transnationaux et leurs effets sur les interactions sociales de niveaux inférieurs : national, régional ou local. L'essor des firmes multinationales, le développement des organisations non gouvernementales, Internet, l'émergence d'une conscience environnementale planétaire mais aussi la planétarisation des risques (réchauffement climatique, terrorisme...) sont autant de preuves attestant de l'existence d'une société mondiale. Mais l'essentiel de ces phénomènes planétaires sont issus de la société civile. « Outre l'aspect économique (industriel d'abord et aujourd'hui surtout financier), la mondialisation se développe donc pour une grande part autour des composantes culturelles et idéologiques »¹⁴⁴. Le versant politique de la mondialisation, qui traduirait l'avènement d'une société mondiale à part entière, reste au stade de l'ébauche. Malgré l'intervention d'instances de régulation internationales (OMC, Banque Mondiale, ONU...) de nombreux processus échappent à l'organisation des interactions sociales planétaires. Paradoxalement, ce sont les mouvements défavorables à la mondialisation qui témoignent de l'émergence d'un certain ordre mondial. « Après avoir, dans un premier temps, tendu à contenir la notion de mondialisation (souvent fragilisée en "globalisation") dans la sphère de l'économie, les attitudes hostiles contribuent désormais à valider l'idée qu'une société politique mondiale serait en train d'émerger, en contrepoint et en contrepartie d'une société civile »¹⁴⁵. Principale marque de l'avènement d'une société-Monde, cette harmonisation entre la société civile et la sphère politique atteste donc de l'émergence d'un espace-monde. L'existence de cette société-monde, qui tend à organiser progressivement les processus sociaux plus ou moins désordonnés issus de la mondialisation, amène les géographes à appréhender le niveau mondial comme un objet géographique majeur qui se

¹⁴² DAGORN René, « Société-Monde », in LEVY Jacques, LUSSAULT Michel, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 856.

¹⁴³ DAGORN René, *Op. Cit.* 2003, p. 856.

¹⁴⁴ MANTHEY Jurgen, « Sur la dimension planétaire des sociétés contemporaines », in Les Cahiers du Cériem, n° , Université de Haute-Bretagne Rennes 2, décembre 2000, pp. 54-64.

¹⁴⁵ LEVY Jacques, « Société-monde. Le tournant géographique », in LAURIN Suzanne, KLEIN Juan-Luis, TARDIFF Carole (Sous la direction de), *Géographie et société*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2001, P. 25.

démarque néanmoins des espaces classiques. Non seulement il occupe la position sommitale de l'échelle géographique, mais en plus il englobe les autres niveaux. Pour Olivier Dolfus, Christian Grataloup et Jacques Lévy le monde s'apparente donc à un méta-espace, « une logique spatiale supérieure à des niveaux spatiaux inférieurs, mais qu'on ne peut pas (généralement pas encore) vraiment qualifier d'*espace* du fait de son caractère trop ténu. Cette logique spatiale est alors englobante pour les espaces de niveaux inférieurs mais fortement soumise à leur immanence »¹⁴⁶. Et cette spécificité de l'espace-monde n'est pas sans répercussions sur l'analyse géographique. Le géographe se doit de prendre en compte cette logique spatiale singulière dans l'analyse des espaces de niveau inférieur, dans la mesure où l'espace-monde interfère de façon permanente dans la propre organisation de ces espaces.

Il nous faudra donc prendre en compte cette logique spatiale singulière dans notre approche géographique de la musique traditionnelle en Bretagne puisque la mondialisation intervient doublement dans les interactions entre musique et territoire. Elle intervient dans le processus de renouvellement de la musique bretonne contemporaine mais aussi dans la construction territoriale de la Bretagne.

Après cette brève présentation de l'approche géographique de la mondialisation, il s'agit maintenant de soumettre à l'approche géographique contemporaine l'autre grande notion sur laquelle repose notre recherche sur l'inscription territoriale de la musique traditionnelle, la culture. Comme pour la mondialisation, l'intérêt de la géographie pour la notion de culture est récent. L'approche culturelle en géographie ne prend ou plutôt ne reprend son envol qu'en 1981 après un débat organisé par la revue *l'Espace Géographique*. D'abord considérée comme un résidu, « ce qui reste d'inexpliqué quand on a tout expliqué »¹⁴⁷, la notion de culture occupe une place importante dans la géographie contemporaine. La géographie culturelle est devenue une discipline à part entière de la science des lieux et de l'espace, mais la culture, en tant que construction sociale, s'impose aussi comme un facteur explicatif fondamental de la géographie sociale.

¹⁴⁶ DOLLFUS Olivier, GRATALOUP Christian, LEVY Jacques, Op. Cit., 1999, p. 2.

¹⁴⁷ BONNEMAISON Joël (établi par LASSEUR Maud et THIBAUT Christel), *La géographie culturelle*, Paris, Editions du CTHS, 2000, p. 65.

II - Le renouveau de l'approche culturelle

Le renouveau de la géographie culturelle amorcé dans les années 1970 coïncide avec le développement d'une vision plus phénoménologique de la géographie. Cette évolution de la discipline se traduit par un profond renouvellement du regard porté sur les rapports entre l'homme et les lieux. La géographie culturelle s'interroge sur l'image que les hommes se font des lieux. Elle analyse le regard qu'ils portent sur les paysages, leur perception des lieux. Pour appréhender ces différentes représentations, la géographie culturelle s'intéresse aux instruments de perception de l'homme. Individuels (les sens) ou collectifs (idéologies, croyances...), géographiques (le paysage) ou multidisciplinaires (l'identité) ces instruments de perception orientent, guident et localisent l'individu dans l'espace géographique. « Le lieu et l'espace ne sont plus des concepts relatifs à la dimension, à l'échelle, mais bien aux représentations. Et leur importance est à considérer dans une optique plus profonde et existentielle, englobant l'individu dans ses fondements imaginaires, mystiques et sacrés »¹⁴⁸. En orientant leurs recherches sur cette notion de représentation ou sur des notions proches, comme l'image et le symbole, les géographes ont contribué à élargir le domaine de réflexion de leur discipline. En s'impliquant dans un profond travail d'échanges transdisciplinaires, le renouveau de l'approche culturelle a permis d'enrichir les concepts "classiques" de la géographie et il a ouvert la discipline vers d'autres concepts.

1 - La dimension culturelle des concepts classiques

Espace vécu, espace perçu

En tant que concept formalisateur de l'espace terrestre, l'espace géographique se présente comme le concept-roi de la discipline. Pour construire cet objet scientifique, les géographes prennent en compte les différentes réalités de l'espace terrestre. Généralement, ils en distinguent trois : le milieu naturel, l'espace produit et l'espace vécu ou perçu.

Le milieu naturel est le résultat de la double dimension physique et écologique de l'espace terrestre. La présence d'une montagne, la proximité de la mer, les influences

¹⁴⁸ BAILLY Antoine S., SCARIATI Renato, « L'humanisme en géographie » in BAILLY Antoine S. (coordonné par), *Les concepts de la géographie humaine*, Paris, Armand Colin, 4^{ème} édition, 1998, p. 217.

climatiques ou encore la nature du sol sont quelques-unes des composantes de cet espace donné.

L'espace terrestre est aussi un espace produit par les sociétés. Si, « toutes les dimensions de l'homme sont impliquées dans la construction d'un espace terrestre, l'économique, le social, mais aussi le culturel, le politique et l'idéologique »¹⁴⁹, les géographes ont souvent privilégié les deux premières. Avec l'essor de la géographie culturelle, les géographes semblent avoir reconsidéré les trois autres dimensions de l'espace produit dans la construction de leur espace géographique. Mais le renouveau de l'approche culturelle a eu encore plus d'influence au niveau de la troisième dimension de l'espace terrestre : l'espace vécu.

Donné, produit, l'espace terrestre est aussi perçu et vécu par l'homme. Longtemps négligée, cette dimension symbolique est de plus en plus prise en compte dans l'élaboration de l'espace géographique. Par le filtre de la conscience humaine, l'espace terrestre devient un espace perçu ou un espace représenté. « Il se charge de valeurs. Il porte la marque des codes culturels, des idéologies propres aux groupes sociaux auxquels appartiennent les sujets dans la conscience desquels il surgit »¹⁵⁰. Mais l'homme ne se contente pas de cette représentation de l'espace, il pratique cet espace de manière concrète et quotidiennement. Cette aire de pratique spatiale forme l'espace de vie des individus. « Dans la mesure où toute pratique humaine comporte sa dimension imaginaire, l'espace de vie, en tant qu'étendue où se déplacent les hommes, n'échappe pas aux représentations qu'ils s'en font. Déformé de la sorte, il devient un espace vécu. Ce dernier reconstruit l'espace concret des habitudes et le dépasse au gré des images, des idées, des souvenirs et des rêves de chacun »¹⁵¹. En plaçant ces notions d'espace vécu et d'espace perçu, directement issues du renouveau de l'approche culturelle, au cœur de leurs recherches, Armand Frémont, Guy Di Méo ou Bernard Debarbieux, entre autres, ont fortement contribué à l'enrichissement du concept d'espace géographique.

Il est un autre concept que les géographes ont fait évoluer par l'intermédiaire de l'approche culturelle : le paysage. D'ailleurs inversement, « c'est à travers le paysage que les géographes ont généralement abordé les problèmes culturels : ils étaient sensibles à la diversité des parcellaires et des formes bâties, aux systèmes agraires, aux architectures et, dans d'autres domaines, aux artefacts ou aux costumes »¹⁵². Ainsi, au même titre que la carte,

¹⁴⁹ DAUPHINE André, « Espace terrestre et espace géographique », in BAILLY Antoine S. (coordonné par), Op. Cit. , 1998, p. 54.

¹⁵⁰ DI MEO Guy, « De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie », in *L'information géographique*, n° 3, 1998, p. 105.

¹⁵¹ DI MEO Guy, Op. Cit. , 1998, p. 30.

¹⁵² CLAVAL Paul, Op. Cit. , 1995, p. 263.

le paysage est une construction mentale, mais aussi une représentation sociale empreinte des faits de culture.

Le paysage : une empreinte culturelle

Traditionnellement la géographie des paysages se définit comme une approche écologique et qualitative. La majorité des travaux consacrés aux paysages portent sur l'appréciation et les types d'évaluation, la valorisation des paysages du passé, la perception des paysages urbains ou encore les études de l'imaginaire urbain. Sans rompre avec cette orientation esthétique et fonctionnaliste, la géographie renforce l'idée que « le paysage renseigne davantage sur les traits hérités d'un passé plus ou moins lointain que sur le fonctionnement actuel de l'économie »¹⁵³. Dans *La géographie culturelle* P. Claval montre bien que les paysages actuels du Middle West américain sont issus de la colonisation de l'Ouest. A cette époque l'occupation du sol consistait à diviser les terres en sections d'un mille de côté, qui étaient elles-mêmes divisées en fermes au centre desquelles se trouvaient les bâtiments. Aujourd'hui ce parcellaire et les habitations agricoles existent toujours, mais la réalité socio-économique a bien changé. La taille des exploitations est passée de 32 ou 64 ha à 250, 300 ou 1000 ha et la majorité des bâtiments sont occupés par des non-agriculteurs. Plus que la société, c'est la culture du Middle West qui se trouve évoquée dans ces paysages.

Si certains paysages sont l'œuvre d'une culture passée, d'autres se trouvent valorisés par des cultures contemporaines. Devenu partiellement ou entièrement objet de contemplation, pour des raisons esthétiques ou écologiques, le paysage se charge alors d'une valeur symbolique. Par conséquent, comme pour l'espace, l'approche culturelle du paysage souligne sa dimension symbolique. A travers cette dimension, l'homme entretient une relation forte avec le paysage. Jean-Robert Pitte et Augustin Berque, entre autres, en interrogeant cette interaction ont réhabilité la notion de paysage en géographie. « Un paysage est toujours essentiellement un espace culturel (icônes, géosymboles) construit sur un espace naturel : il est plus ou moins riche, plus ou moins beau, plus ou moins hérité ou moderne. Il en dit long sur la civilisation qui l'a construit »¹⁵⁴. Comme une empreinte, le paysage témoigne du passage d'une culture. Mais ce sont les générations suivantes qui, par leur perception, décident de son effacement ou de sa valorisation.

¹⁵³ CLAVAL Paul, *Histoire de la géographie française de 1870 à nos jours*, Paris, Nathan, 1998, p. 430.

¹⁵⁴ BONNEMAISON Joël, Op. Cit. , 2000, p. 63.

De la même façon, l'approche culturelle est à l'origine du renouvellement d'une autre notion phare de la géographie : la région. « La Sologne, la Toscane, la Picardie, la Provence sont des régions, mais aussi des paysages ou une combinaison de paysages divers, réunis par un ou plusieurs traits fondateurs »¹⁵⁵. Défendant une approche plus humaniste, Armand Frémont en publiant en 1976, *La région, espace vécu*, lance les prémices d'une approche renouvelée de la région.

La région : une représentation collective

Qualifiée de « notion primatale ancienne » par Henri Nonn, la région suscite encore aujourd'hui un débat très ouvert en géographie. Elaboré sur des bases naturalistes (Vidal de la Blache) ou historiques (A. Demangeon) par la géographie classique, le concept de région va progressivement se structurer en fonction de sa dimension économique. Influencée après 1945 par ses voisines européennes, la géographie régionale française change d'orientation : les régions deviennent des espaces polarisés autour d'une métropole, des zones de rayonnement ou une échelle intermédiaire d'analyse.

Ces trente dernières années, ballotté entre ces héritages historiques et le développement de nouveaux outils (informatique, statistique, modélisation...), marqué par le poids grandissant de l'entité administrative et politique, le concept de région ne s'est guère clarifié. D'autant plus que certains géographes lui ont adjoint une dimension symbolique. « A. Frémont montre qu'il ne faut plus se contenter d'y voir un "espace de vie", c'est-à-dire une aire de pratiques collectives, mais aussi un "espace vécu", un espace construit par une multitude de liens affectifs, spirituels et symboliques entre des hommes et des lieux »¹⁵⁶. En confrontant la région au regard et aux perceptions des hommes qui la vivent de l'intérieur (qui l'habitent), mais aussi de ceux qui la perçoivent de l'extérieur (habitants des autres contrées), A. Frémont restitue au concept toute sa complexité. « En 1999, alors que s'achève un siècle et un millénaire, au temps de la mondialisation, des métropoles, des territoires, des hommes et des femmes en recomposition instable, la région se révèle sans aucun doute encore moins aisément identifiable »¹⁵⁷. La région, enrichie par l'approche culturelle reste un concept flou. Pourtant, cette conceptualisation de la région, à travers les comportements, les perceptions ou les représentations, est décisive pour la géographie.

¹⁵⁵ BONNEMAISON Joël, Op. Cit. , 2000, p. 61.

¹⁵⁶ DEBARBIEUX Bernard, « Les problématiques de l'image et de la représentation en géographie », in BAILLY Antoine S. (coordonné par), Op. Cit. , 1998, p. 202.

¹⁵⁷ FREMONT Armand, *La région espace vécu*, Paris, Champs-Flammarion, 2^{ème} Edition, 1999, p. 52.

En orientant la géographie vers le chemin peu fréquenté des représentations, l'approche culturelle a largement contribué au renouvellement de la discipline au cours de ces vingt dernières années. Non seulement, elle a consolidé scientifiquement les principaux concepts de la discipline, mais surtout, elle a élargi son champ d'investigation en la confrontant à de nouvelles notions.

2 - Les nouvelles orientations culturelles

La "traversée du désert" de l'approche culturelle

Après les travaux pionniers de A. Frémont en géographie sociale, la géographie poursuit ses ouvertures phénoménologiques sous l'impulsion notamment d'Antoine S. Bailly ou de Paul Claval. En se rapprochant d'une branche longtemps considérée "dissidente", la géographie tropicale, certains géographes vont pérenniser l'approche culturelle et fonder ainsi les bases d'une discipline renaissante : la géographie culturelle.

Présente au début du siècle lors des premiers pas de la géographie, l'approche culturelle n'a pas totalement disparu. Ecartée du débat fondateur de la nouvelle géographie, elle s'est restructurée sur des terrains exotiques, étrangers au monde occidental. « Lorsque des géographes mènent des recherches sur d'autres pays, ils ne se contentent plus de décrire le monde tel que le révèlent les procédures et les instruments utilisés par leur discipline. Ils cherchent à comprendre comment le voient ceux qui habitent les contrées qu'ils analysent »¹⁵⁸. En analysant d'autres civilisations, Pierre Gourou, Jean Gallais ou encore Xavier de Planhol ont rencontré des cultures différentes qui ont engendré de nouveaux types d'espaces géographiques. Ils ont identifié des systèmes d'organisation spatiale et de production paysagère inédits qui sont venus enrichir les connaissances géographiques. Ils ont reconnu des techniques d'encadrement sociales et spatiales spécifiques à chaque groupe, à chaque ethnie, d'où des perceptions de l'espace multiples et diverses.

Plus intéressée par les pratiques innovantes issues du progrès technique que par les savoir-faire locaux, la nouvelle géographie va longtemps ignorer ces « outillages mentaux »¹⁵⁹. Seuls les géographes tropicalistes s'y consacreront, sauvegardant ainsi les fondements de l'approche culturelle. Mais surtout, en rompant avec l'attitude

¹⁵⁸ CLAVAL Paul, Op. Cit. , 1998, p. 431.

¹⁵⁹ CLAVAL Paul, « La géographie sociale et culturelle », in BAILLY Antoine S. (coordonné par), Op. Cit. , 1998, p. 100.

européocentrique de la nouvelle géographie et en participant à la reconnaissance des ethnosciences (sciences hors d'Occident), ces travaux amènent la géographie vers de nouveaux horizons, ceux de la réalité culturelle. En croisant leurs recherches avec celles des tropicalistes, A. Bailly, B. Debarbieux, J.R. Pitte ou encore J. Bonnemaïson ont établi les fondements de la géographie culturelle contemporaine. Leurs travaux ont permis d'enrichir les concepts classiques de la discipline, mais surtout ils ont ouvert la géographie sur des notions habituellement délaissées par la discipline et sur des pratiques largement répandues dans la société contemporaine, indicateurs de la dimension territoriale de la culture.

La culture : une réalité géographique

Notion centrale de la géographie culturelle, la culture n'est pas traditionnellement considérée comme un objet géographique. Au contraire, pendant longtemps l'analyse géographique l'a réduite au simple rôle de résidu scientifique. « Ce serait le résidu, ce qui demeure une fois que les autres grilles d'analyses ont été essayées, après le passage des spécialistes de la géographie économique, de la géographie sociale, des géographes modélisateurs, après "l'artillerie lourde" des concepts et des analyses... »¹⁶⁰. Pourtant « la culture est à la base de toute vie sociale, de l'organisation et du fonctionnement de celle-ci. Elle sert de support, de référence, voire de raison de vivre. La culture s'appuie sur l'espace qui contribue à la structurer »¹⁶¹. Face à cette prééminence, la géographie se devait de conceptualiser la culture. En empruntant à d'autres disciplines des sciences sociales (ethnologie, linguistique), pour lesquelles la culture est une notion centrale, et influencés par leurs homologues américains P. Claval et J. Bonnemaïson se sont lancés dans cette entreprise. Il en ressort un certain nombre de réalités, autour desquelles se greffent la majorité des approches géographiques contemporaines de la culture.

La culture est une œuvre collective transmise de génération en génération à l'aide de systèmes de communication (langue, écriture, médias...). La culture est une création faite d'attitudes, de gestes, de techniques, de pratiques, de savoir-faire, de représentations, de valeurs et d'idéologies qui se nourrit d'un passé lointain inscrit dans la mémoire, mais aussi d'emprunts à d'autres cultures. Immergés dans une culture collective, les individus se socialisent, tout en érigeant leur culture individuelle par leur esprit d'initiative et d'innovation. La fréquentation des institutions et des communautés et l'entretien de rapports

¹⁶⁰ BONNEMAISON Joël, Op. Cit. , p. 65.

¹⁶¹ WACKERMANN Gabriel, La géographie humaine, Paris, Ellispes, 2000, p. 278.

sociaux leur permet d'acquérir une formation. Ils trouvent ainsi, grâce à la culture, leur place dans la société.

La culture aide les hommes à s'approprier l'espace ; c'est-à-dire à appréhender ce qui les entoure : l'environnement social mais aussi la nature. « La culture qui intéresse les géographes est donc d'abord constituée de l'ensemble des artefacts, des savoir-faire et des connaissances par lesquels les hommes médiatisent leurs relations avec le milieu naturel »¹⁶². En instaurant des repères, la culture permet à l'individu de se reconnaître dans l'espace. Ces repères peuvent être visuels, sonores ou olfactifs, mais très souvent ils mettent à contribution tous les sens des individus ; ils deviennent ainsi des lieux. A travers les lieux, la culture fournit à l'homme le moyen de se reconnaître.

Mais pour s'approprier totalement l'espace, il doit aussi s'orienter : « situer les lieux dans un espace de référence plus large et plus abstrait »¹⁶³. C'est pourquoi l'individu doit assimiler des grilles ou des systèmes de repérage imaginés par la société qui feront également partie de sa culture.

Toujours dans le cadre de cette entreprise d'appropriation, la culture fournit à l'individu un ensemble de techniques, d'outils et de connaissances pour exploiter et aménager l'espace. Ces « *technologies* » permettent aux hommes de se nourrir, se loger et se vêtir. Elles facilitent leurs déplacements et améliorent leurs conditions de vie. Eléments à part entière d'une culture, elles sont déterminantes dans la mise en place et l'organisation des systèmes agraires et des genres de vie, notions centrales de la géographie classique (géographie rurale, Vidal de la Blache).

La culture collective fournit à l'homme des repères et des technologies pour s'approprier l'espace. En retour, cette médiation entre l'homme et l'environnement, naturel et social, enrichit sa culture individuelle.

La culture contribue à la diversité des sociétés. D'un côté, elle sauvegarde des techniques ou des pratiques anciennes, de l'autre elle invente des technologies pour le futur. D'un côté, elle transmet des valeurs et des idéologies issues d'un passé révolu, de l'autre elle condamne des idées neuves, prometteuses pour l'évolution de la société. D'un côté, elle emprunte aux autres cultures, de l'autre elle ferme ses frontières. Derrières ces apparentes contradictions, ces emprunts et ces héritages, ces ouvertures et ces fermetures, la culture tente avant tout de transmettre la mémoire collective d'un groupe afin de lui permettre de s'identifier, de se différencier des autres. « La culture devient alors un ensemble structuré par

¹⁶² CLAVAL Paul, Op. Cit. , 1995, p. 5.

¹⁶³ Ibid., p 154.

quelques principes auxquels on est d'autant plus attaché qu'ils permettent de se reconnaître et de savoir à quel groupe on appartient — ce qui ne l'empêche pas d'être sans cesse repensée et recomposée en fonction des circonstances, et adaptée aux problèmes actuels »¹⁶⁴. Ainsi, les groupes conservent ou fortifient leur identité en créant des traditions ou en usant de stratégies identitaires.

La culture est une vision du monde qui forge les mentalités individuelles et collectives conduisant à une lente évolution des sociétés. D'après J. Bonnemaïson, une vision du monde est constituée de quatre éléments : des représentations, des mythes fondateurs, une mémoire et des géosymboles. « Un géosymbole est l'empreinte dans un lieu d'une écriture chargée de mémoire. Peuvent être considérés comme des géosymboles tout lieu, site, espace, itinéraire, accident naturel, source ou construction humaine qui donne sens au paysage et par là exprime ou conforte l'identité des peuples ou des ethnies »¹⁶⁵. Cette vision du monde détermine en grande partie la dimension symbolique des cultures.

Avec le renouveau de l'approche culturelle, la notion de culture occupe désormais une place accrue dans l'analyse géographique. Dans sa *Géographie humaine* Gabriel Wackermann consacre une partie de son œuvre au « rôle déterminant de la culture » dans l'organisation de l'espace. Mais les géographes se doivent de rapprocher la culture d'une autre notion complémentaire, et tout aussi complexe, l'identité. La dimension identitaire constitue un des aspects les plus critiqués de la culture, les plus soumis aux démarches de déconstruction.

L'identité : le ciment de la culture

Comme pour la culture, la notion d'identité souffre d'un usage étendu qui lui fait perdre de sa consistance. D'ailleurs, dans le langage courant, les deux termes sont souvent employés indifféremment comme synonymes. Mais la géographie, comme l'ensemble des sciences sociales, distingue plus ou moins clairement ces deux notions. Définie par Michel Denis comme « le sentiment d'appartenance à une société donnée que chacun éprouve de façon subjective sous le regard de l'autre »¹⁶⁶, l'identité fait partie de la panoplie culturelle. Alors que les anthropologues, les historiens et les spécialistes des sciences politiques s'intéressent à l'identité collective (appartenance nationale, ethnique, religieuse...), les sociologues à l'identité sociale et les psychologues à l'identité personnelle (troubles

¹⁶⁴ CLAVAL Paul, Op. Cit. , 1998, p. 107.

¹⁶⁵ BONNEMAISON Joël, Op. Cit. , 2000, p. 93.

¹⁶⁶ DENIS Michel, « L'identité bretonne, identité modèle pour le 21^e siècle », in Actes du cours public *Bretagne 2100. Identité et avenir*, Rennes, PUR, 2001, p. 12.

identitaires, quête de soi), les géographes, à travers la notion d'identité culturelle, tendent vers une vision globale de l'identité. Intégrée à l'analyse géographique par les défenseurs du courant qualitatif au début des années 1980, la notion d'identité en géographie se rapproche du concept d'identité collective employée en anthropologie et dans les sciences politiques. P. Claval distingue trois composantes qui concourent à la formation des identités culturelles : « 1- la volonté de se conformer aux usages d'un groupe ; 2- l'idée d'une origine commune ; 3- la construction de la personne, qui repose sur l'articulation assumée de tous les aspects de la vie autour des valeurs centrales de la culture »¹⁶⁷. Pour la géographie culturelle, l'identité cimenter la culture.

L'intégrité d'un groupe résulte de la construction d'une identité culturelle forte. Cependant, l'identité n'est jamais réellement établie, c'est une œuvre de la conscience collective qui se transforme constamment. Pour les historiens anglais Bruce Berman et John Lonsdale le sentiment identitaire est le résultat d'un double processus de construction/formation. « La formation désigne le processus involontaire et largement inconscient qui se développe à la base d'une société, tandis que la construction désigne l'effort délibéré de création d'une conscience collective par des cadres sociaux, les appareils, les intellectuels, etc. »¹⁶⁸.

Faite de représentations, d'images et de symboles l'identité est devenue une notion charnière de la géographie culturelle parce que « parmi les symboles qui aident à structurer les identités collectives, le territoire joue un rôle central »¹⁶⁹. Avec l'âge, le sexe, la profession et la religion, le territoire est un des principaux éléments fondateurs de l'identité d'une personne. Plus précisément, c'est l'agencement de ces différents traits identitaires qui forme chacune de nos personnalités. Sans oublier les autres fondements du sentiment identitaire, la géographie culturelle a su mettre en valeur l'importance de ce territoire-identité. Pour J. Bonnemaïson « le sentiment identitaire s'incarne dans les lieux et les géosymboles c'est-à-dire des formations spatiales vecteurs d'identité. [...] Le territoire, c'est cette parcelle d'espace qui enracine dans une même identité et réunit ceux qui partagent le même sentiment »¹⁷⁰. A travers ce concept de "géosymbole", mais aussi à travers d'autres notions que nous définirons dans le paragraphe suivant, comme la territorialité ou l'identité territoriale, l'approche culturelle ancre l'identité dans le discours géographique contemporain. Mais d'un point de vue géographique, la dimension identitaire des faits de culture ne peut être

¹⁶⁷ CLAVAL Paul, Op. Cit. , 1998, p. 146.

¹⁶⁸ DENIS Michel, Op. Cit. , 2001, p. 12.

¹⁶⁹ CLAVAL Paul, Op. Cit. , 1995, p. 127.

¹⁷⁰ BONNEMAISON J., Op. Cit. , 2000, p. 131.

analysée séparément d'une notion interdépendante à l'identité, le patrimoine. « Les acteurs d'aujourd'hui sélectionnent parmi les objets, les usages et parfois les lieux du passé ceux qui leur paraissent susceptibles de contribuer, avec le plus de succès, à la résolution de leurs problèmes du moment »¹⁷¹. Le recours systématique à cette référence patrimoniale dans la construction des identités collectives amène donc aussi l'approche culturelle à considérer le patrimoine comme un élément fondamental de la construction territoriale.

Le patrimoine, élément de la construction des territoires

L'intégration de la notion de patrimoine dans l'analyse géographique est récente. Les premières études sur la dimension patrimoniale des objets géographiques et les premières réflexions sur le rapport entre territoire et patrimoine¹⁷² datent des années 1990. Malgré cette arrivée tardive le patrimoine est devenu aujourd'hui un instrument conceptuel à part entière de la géographie, notamment de la géographie culturelle et de la géographie sociale. Chacun de ces deux pôles contribue, non pas à une analyse cloisonnée du patrimoine qui ferait ressortir les différentes sensibilités de l'un et de l'autre, mais à une analyse globale qui prend en compte la double dimension matérielle et immatérielle du patrimoine. Qu'il s'agisse de donner de la valeur à des objets bâtis ou des sociabilités, la patrimonialisation est un acte de conservation mais aussi un acte géographique qui consiste à replacer l'objet patrimonialisé dans son cadre spatial. « L'inscription de la valeur, donc du sens, dans diverses formes matérielles, objets ou dispositifs spatiaux, tout le procès de la patrimonialisation tend à se confondre avec celui de la territorialisation »¹⁷³. L'analyse géographique du patrimoine consiste donc à expliquer les différents mécanismes de la patrimonialisation mais aussi à mesurer ses effets dans le processus de construction des territoires. Cette approche géographique privilégie généralement deux axes de recherches, les acteurs de la patrimonialisation et les enjeux qui en résultent. En fonction de leurs intérêts privés (associations, fondations, entreprises) ou publics (Etat, collectivités locales) et de leur positionnement dans l'échelle spatiale (local, régional, national ou international) les différents acteurs de l'entreprise patrimoniale définissent leur propre vision du patrimoine, ce qui génère des conflits. Le rôle du géographe consiste notamment à identifier et à interpréter ces conflits en vue de les exprimer sous forme d'enjeux et ainsi de préciser la place du patrimoine dans la société. « Le patrimoine, et plus encore la patrimonialisation en tant que processus de

¹⁷¹ DI MEO Guy, Op. Cit. , 1998, p. 62.

¹⁷² DI MEO Guy, « Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle », in. *Espaces et Sociétés*, n° 78, 1994, pp. 15-34.

¹⁷³ DI MEO Guy, Op. Cit. , 1998, p. 60.

réflexion de la société sur elle-même, offre un champ considérable pour les géographes »¹⁷⁴. En le plaçant à l’interface de la société et de l’espace, la géographie sociale confère au patrimoine une fonction territoriale de l’ordre de la médiation pour en faire un concept central de la discipline. D’autant plus central que certains auteurs appréhendent le patrimoine comme « un fait social lié aux nouvelles formes de territorialités »¹⁷⁵. Cette implication du patrimoine dans les rapports collectifs de la société contemporaine aux territoires explique donc l’engouement que suscite cette notion dans l’analyse géographique. Mais plus qu’une effervescence patrimoniale, cet engouement autour de concepts pluridisciplinaires, comme le patrimoine ou l’identité, traduit le renouveau de l’approche culturelle en géographie. Principal témoignage du « tournant géographique »¹⁷⁶, cette approche culturelle renouvelle aussi l’analyse d’un des concepts les plus utilisés en géographie, le territoire.

Avant d’étudier le cas d’un territoire en particulier, en l’occurrence le territoire breton, il s’agit maintenant de préciser notre propre acception du territoire afin de nous positionner par rapport à la multitude d’usages et de significations du terme en géographie.

3 - Le territoire, un espace d’identification

Comme pour les termes “culture”, “identité” et “patrimoine”, le renouvellement de l’approche culturelle en géographie a entraîné un essor considérable de l’emploi du terme “territoire”. Cette effervescence territoriale a été telle qu’aujourd’hui le terme “territoire” est aussi bien utilisé comme synonyme de “lieu” que d’“espace”. Mais au-delà de ce voisinage sémantique, ce qui entretient la confusion du concept de territoire c’est sa double dimension.

Une double dimension

La géographie lie généralement le territoire à l’exercice d’un pouvoir sur un espace donné. Le territoire national est lié à l’Etat-nation, le territoire californien est un espace sur lequel s’exerce le pouvoir de l’état fédéral de Californie, en France le territoire communal est placé sous l’autorité du maire et de sa municipalité. Ces territoires ont la particularité de se reconnaître facilement. « Le mot territoire possède donc à l’époque moderne un sens juridique très fort auquel on peut associer les trois idées suivantes : celle de

¹⁷⁴ GUERIN Jean-Paul, « Patrimoine, patrimonialisation, enjeux géographiques » in. FOURNIER Jean-Marc (sous la direction de), *Faire de la géographie sociale*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2001, p. 46.

¹⁷⁵ PERON Françoise (sous la direction de), *Le patrimoine maritime*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 22.

¹⁷⁶ LEVY Jacques, *Le tournant géographique*, Paris, Belin, 1999, 400 P.

domination liée au pouvoir du prince, attachée au centre du territoire ; celle d'une aire dominée par ce contrôle territorial ; celle de limites mat

érialisées par des frontières »¹⁷⁷. Suivant cette acception, les frontières occupent une place centrale dans l'identification des territoires. « Ces découpages spatiaux réfléchis, intentionnels, fruits de traités et de décrets »¹⁷⁸ sont les garants de leur existence. Lorsque ces frontières sont remises en cause par des pouvoirs d'un autre genre (économiques, financiers...) certains annoncent même « la fin des territoires ». Mais bien souvent les territoires sont délimités par des frontières d'un autre type. « Aux lignes continues qui séparent les Etats-nations, et les entités territoriales qui leur sont subordonnées, s'opposent le brouillamini et l'enchevêtrement des frontières culturelles qui se superposent rarement les unes aux autres et dont l'incongruité désespère les administrateurs soucieux de la netteté et de la conformité de leurs découpages »¹⁷⁹. Les territoires issus de ces frontières culturelles se définissent autrement que par le seul exercice du pouvoir. Et si la frontière n'est pas l'unique critère de différenciation territoriale, le tracé de ces « limites floues » est souvent très influent dans l'organisation spatiale des territoires.

Or, ces frontières sont d'une grande diversité et difficilement saisissables. Institutionnalisées, vives, perçues, vécues ou simplement illusoires, les frontières rendent l'analyse territoriale particulièrement complexe. Cette complexité se trouve accentuée par le fait que dans certains cas, la distinction entre les limites claires, instituées par le politique, et les marges floues issues des comportements culturels peuvent se confondre. L'instrumentalisation de pratiques culturelles par le politique (élus, mouvements nationalistes...) et la patrimonialisation de limites artificielles établies par l'Etat, comme celle des départements en France, ne font qu'alimenter la confusion entre frontières politiques et limites culturelles.

En fait, « penser le territoire, c'est le penser politiquement et culturellement »¹⁸⁰. En réunissant cette double dimension, politique et culturelle, la géographie appréhende le territoire dans sa globalité. Le territoire n'est pas seulement une fraction d'espace sur lequel s'exerce une souveraineté politique, c'est aussi une portion d'espace auquel un groupe ou un individu s'identifie. Pour distinguer cette dimension politique de cette dimension identitaire des territoires, les géographes s'intéressent de plus en plus au rapport collectif que les sociétés

¹⁷⁷ LE BERRE Maryvonne, « Territoires », in. BAILLY A., FERRAS R., PUMAIN D., *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 1995, p. 618.

¹⁷⁸ BROMBERGER Christian, MOREL Alain (sous la direction de), *Limites floues frontières vives*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, Collection Ethnologie de la France : Cahier 17, 2001, p. 3.

¹⁷⁹ Ibid., p 4.

¹⁸⁰ HAESBAERT Rogerio, « Le mythe de la déterritorialisation » in *Géographie et Culture*, n° 40, 2001, p 62.

entretiennent avec leur territoire, qu'ils expriment à travers le concept de territorialité. Or « le rapport collectif d'une société à un territoire dépasse la seule dimension politique. Il s'imprime aussi dans un registre de valeurs culturelles et sociales, mémorielles et symboliques »¹⁸¹ ; ce qui confirme l'existence de la double dimension politique et culturelle du territoire.

La territorialité régionale

Antoine Bailly propose « trois référentiels fondamentaux pour la compréhension de la territorialité : celui d'identité, qui fait prendre conscience qu'Ici est différent d'Ailleurs, celui d'appropriation, pour signifier une relation homme-espace, et celui d'enracinement, mode de connaissance et d'inclusion dans un espace donné »¹⁸². En se référant à chacun de ces trois mécanismes, les sociétés contemporaines produisent des territorialités relativement variées. Non seulement, comme nous l'avons déjà souligné le processus de mondialisation décuple les entreprises identitaires mais en plus le processus de l'appropriation se ramollit. « Les individus et les collectifs sociaux s'approprient des territoires sur des registres essentiellement cognitifs ou symboliques, sans déployer, le plus souvent, de dispositifs de contrôle et de défense qui définissent le sens "dur" de l'appropriation »¹⁸³. Ce double phénomène de production des identités et d'appauvrissement du mécanisme de l'appropriation favorise donc l'émergence de rapports collectifs aux territoires variés, mais faiblement enracinés. Les collectifs sociaux contemporains produisent en majorité des « territorialités réticulaires¹⁸⁴ » ou « combinatoires », favorisées par la mobilité. Malgré la permanence du sentiment d'appartenance à la commune et l'attachement aux lieux du quotidien, ils dessinent une organisation de l'espace rarement fondée sur l'enracinement. Même la territorialité régionale, rapport collectif au territoire intermédiaire (entre la maison et le monde) le plus enraciné, fondé sur des pratiques communautaires de l'espace, subit ce processus de déracinement.

Au milieu des années 1980 d'aucuns affirment même que « la région, n'a plus de signification, sauf celle que lui prêtent certains discours »¹⁸⁵. Vingt ans après, le fait que la

¹⁸¹ DI MEO Guy « Territorialité », in LEVY Jacques, LUSSAULT Michel, *Op. Cit.*, 2003, p. 919.

¹⁸² BAILLY Antoine, « Territoires et territorialités », in. AURAY J-P., BAILLY A., DERYCKE P-H., HURIOT J-M., *Encyclopédie d'économie spatiale*, Paris, Economica, pp. 275-279.

¹⁸³ DEBARBIEUX Bernard, « Territoire », in LEVY Jacques, LUSSAULT Michel, *Op. Cit.*, 2003, p. 912.

¹⁸⁴ DEBARBIEUX Bernard, VANIER Martin (dirigé par), *Ces territorialités qui se dessinent*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube/Datar, 2002, 270 P

¹⁸⁵ RAFFESTIN Claude, « Ecogénèse territoriale et territorialité », in. AURIAC Franck, BRUNET Roger, (coordonné par), *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fayard/Fondation Diderot, 1986, p. 184.

région soit le produit de discours n'est pas discutable, mais ce n'est pas une preuve de sa non-existence. « Mythe, illusion, imaginaire, cela ne revient pas à parler d'irréalités : l'imaginaire collectif fait partie de la réalité sociale et contribue en permanence à la construire »¹⁸⁶. Le rapport collectif à ce territoire singulier se fonde donc essentiellement sur cet imaginaire. La territorialité régionale se fonde essentiellement sur des projets identitaires et des opérations d'instrumentalisation patrimoniale, qui s'affirment comme des formes contemporaines d'enracinement.

Au-delà de l'analyse de la double dimension politique et culturelle du territoire régional, le concept de territorialité appliqué à la région contribue à la compréhension de la construction, de l'invention, de ce territoire particulier qu'est la région. Un des objectifs de notre recherche sur l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne est de montrer comment la musique peut entretenir cette territorialité régionale, et donc participer à la construction du territoire breton.

Avant d'approfondir le fonctionnement de la territorialité bretonne à travers la musique traditionnelle, il s'agit maintenant de voir comment la géographie appréhende l'activité musicale. « Sujet de création » pour le musicien et « moyen d'expression de son identité sociale » pour le jeune de banlieue, pour le chercheur qu'est Mario d'Angelo, la musique « constitue un champ d'investigation qui reflète les structures de la société globale »¹⁸⁷. Dans quelles mesures la musique constitue-t-elle un domaine de recherche pour la géographie sociale et culturelle ? Comment l'activité musicale se projette-t-elle dans l'espace ? Quelle place cette dimension spatiale occupe-t-elle dans le champ culturel ?

¹⁸⁶ LE BOULANGER Jean-Michel, « Quel identité pour la Bretagne ? », in. *Ar Men*, n° 138, p. 27.

¹⁸⁷ ANGELO (d') Mario, *Socio-économie de la musique en France : diagnostic d'un système vulnérable*, Paris, La Documentation Française, 1997, p. 11.

III- Vers une géographie de la musique

Avec le renouveau de l'approche culturelle, la géographie a investi quelques-uns des nombreux domaines de la culture. Au cours de ces dix dernières années la gastronomie, la religion et le sport¹⁸⁸ ont étudiés selon les principes de l'analyse géographique. Malgré le poids croissant de l'activité musicale dans la société contemporaine, on ne recense pas d'étude géographique approfondie sur le sujet. « La musique, avec sa fête annuelle, ses festivals, avec le développement de l'écoute individuelle et de l'industrie du compact disque, des sorties concert comme de la pratique amateur, avec son poids dans l'économie culturelle comme dans l'imaginaire et dans le jeu des identités individuelles et collectives, est devenue (comme le sport) un phénomène de société »¹⁸⁹. La musique pourtant, phénomène non spatial par définition, n'est pas totalement négligée par la géographie. Certains aspects de l'activité musicale font l'objet d'articles dans les revues scientifiques de la discipline. A partir de ces premiers travaux, on peut distinguer deux grandes approches géographiques de la musique. L'une restrictive qui aborde la musique à travers le concept d'espace, l'autre plus globale qui saisit l'activité musicale à travers le filtre du territoire.

Dans un premier temps, nous allons présenter ces deux réflexions. Et par la suite, nous exposerons une nouvelle méthode, qui emprunte à ces approches.

1 - La musique : entre espace et territoire

L'espace et la musique savante

En 1994 dans la revue *Les Cahiers de l'IRCAM*, le géographe Jacques Lévy expose ce qui est sans doute la première réflexion théorique sur les relations entre la musique et l'espace¹⁹⁰. Cinq ans plus tard il la reprend, pour montrer qu'en cette fin de millénaire on assiste à un « tournant géographique ».

¹⁸⁸ AUGUSTIN, J.P., *Sport, géographie et aménagement*, Paris, Nathan, 1995.

¹⁸⁹ ROMAGNAN Jean-Marie, « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », in *Géographie et Culture*, n° 36, 2000, p. 107.

¹⁹⁰ LEVY Jacques, « Espace, contrepoints. Des géographies musicales » in *Les Cahiers de l'IRCAM*, 1994, pp. 145-166.

Limité par les orientations de ce cahier, Jacques Lévy restreint son analyse à la pratique de la musique savante contemporaine. Pour développer sa réflexion il propose d'associer cette musique à trois types d'espaces : un continent : l'Europe, une ville : Vienne, et enfin, la salle de concert. Pour chacune de ces échelles, il s'interroge sur un des aspects de l'activité musicale : la production et la consommation musicale en Europe, l'influence de l'environnement urbain viennois dans la production de l'esthétisme musical et comment l'action d'écouter de la musique peut produire de l'espace : « l'espace de la performance musicale »¹⁹¹. Au terme de son analyse J. Lévy conclut que « les espaces musicaux sont souvent compliqués : ils mettent en rapport une composante sociale (la géographie "sectorielle" de la musique) et une composante sociétale (les relations que cette branche de l'activité entretient avec le reste de la vie sociale) »¹⁹².

Suivant le même schéma, dans un article intitulé *Les lieux de l'Opéra*, où il analyse plus de 400 Opéras mondialement connus, Christian Montès « montre que le traitement de l'espace renvoie tant aux mentalités collectives de chaque époque et aux courants littéraires alors en vogue, qu'aux nécessités dramaturgiques, esthétiques, commerciales voire politiques »¹⁹³. Dans cet article C. Montes démontre que la géographie, science de l'espace habité, peut aussi s'intéresser à l'interprétation des réalités objectives dans des disciplines dominées par leur aspect subjectif. Comme la littérature, « la musique aime [...] à traduire l'esprit des lieux : la Symphonie Alpestre de Richard Strauss, le Beau Danube bleu de Johann Strauss ou Moldau de Smetana (partie d'un hymne à sa patrie, M à Vlast) ; elle excelle de même à rendre la furie des éléments : l'orage de la Pastorale de Beethoven, les tempêtes de Haydn ou Vivaldi »¹⁹⁴.

Le colloque multidisciplinaire *Opéra Mundi* qui s'est tenu à Lyon en 1995 dans le cadre des Entretiens Jacques Cartier confirme cette interaction entre espace et opéra. En réunissant les différentes interventions de cette rencontre dans un ouvrage intitulé *Les ouvertures de l'Opéra. Une nouvelle géographie culturelle ?* Michel Foucher¹⁹⁵ pose clairement la question de l'étude d'un art ou d'un style musical par la géographie. Concernant l'opéra, genre musical né en Italie, M. Foucher souligne l'existence de régions d'origine, les « terroirs opératiques »¹⁹⁶ et d'un « espace opératique européen » dominé par l'Autriche et sa

¹⁹¹ LEVY Jacques, *Le tournant géographique*, Op. Cit. , 1999, p. 294.

¹⁹² Ibid., p. 322.

¹⁹³ MONTES Christian, « Les lieux de l'Opéra » in *Géographie et Culture*, n° 6, 1993, p. 51.

¹⁹⁴ Ibid., p. 52.

¹⁹⁵ FOUCHER Michel (sous la direction de), *Les ouvertures de l'Opéra. Une nouvelle géographie culturelle ?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, 99 P.

¹⁹⁶ Les deux principaux terroirs opératiques sont le terroir germanique et le terroir français, les autres terroirs (Grande-Bretagne, Benelux, Espagne et Portugal) sont secondaires.

capitale, Vienne, et marqué par d'importants phénomènes de circulation. L'auteur relève également des liens entre l'opéra et la géopolitique ; « tout au long du XIX^e siècle et plus tard encore, les indépendances des nouveaux Etats européens s'accompagnent de la création de maisons d'opéra, lieux où se dit une voix nationale singulière »¹⁹⁷.

Aujourd'hui, l'approche géographique de l'opéra se traduit plutôt en termes de fréquentation ou de commercialisation.

Les deux essais d'analyse géographique de la musique que nous venons de présenter restreignent leur étude à un seul style de musique : la musique savante pour J. Lévy et l'opéra pour C. Montès et M. Foucher. Malgré une approche différente, ces réflexions aboutissent à mettre en évidence la formation d'un espace musical européen polarisé par Vienne. Mais l'analyse géographique de la musique dépasse cette simple reconnaissance d'un espace musical. Pour ces auteurs l'interaction entre musique et espace atteint même le domaine de l'esthétisme ou de la géopolitique ; l'espace peut intervenir dans la création musicale (l'urbanité viennoise) et la musique peut participer à la construction nationale.

Mais l'approche géographique de la musique peut se réaliser aussi à travers le filtre du territoire. C'est l'objet de travaux récents qui voient la géographie de la musique comme l'étude du développement de l'activité musicale sur le territoire.

L'emprise territoriale de la musique

Deux articles publiés en 2000 montrent que la musique peut être analysée comme un élément territorial, l'un de Dominique Crozat¹⁹⁸ intitulé *Bals des villes et bals des champs*, l'autre de Jean-Marie Romagnan¹⁹⁹, *La musique : un nouveau terrain pour les géographes*. En analysant une activité musicale bien spécifique, en l'occurrence le bal, ou l'activité musicale dans son ensemble, les deux auteurs arrivent à des conclusions communes.

La musique s'inscrit dans le territoire, elle se « territorialise ». En reprenant les principes de la géographie culturelle de P. Claval, J-M. Romagnan souligne que « la musique, comme le sport, comme le paysage ou les pratiques alimentaires, comme l'organisation de la vie religieuse et du sacré, sert de médiateur dans la relation de l'homme avec son milieu naturel »²⁰⁰. La diversification et la multiplication des pratiques musicales conduit au

¹⁹⁷ FOUCHER Michel, « Géographie des maisons d'opéra. Variations sur la culture lyrique et la géopolitique en Europe », in FOUCHER Michel (sous la direction de), *Les ouvertures de l'Opéra. Une nouvelle géographie culturelle ?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, p. 67.

¹⁹⁸ CROZAT Dominique, « Bals des villes et bals des champs. Villes, campagnes et périurbain en France : une approche par la géographie culturelle », in *Annales de géographie*, n° 611, 2000, pp. 43-64.

¹⁹⁹ ROMAGNAN Jean-Marie, « La musique : un nouveau terrain pour les géographes » in *Géographie et culture*, n° 36, 2000, pp. 107-126.

²⁰⁰ ROMAGNAN Jean-Marie, Op. Cit., 2000, p. 112.

développement de l'activité musicale sur le territoire. Cette emprise territoriale de la musique est particulièrement visible dans le domaine de l'aménagement du territoire. La musique est aujourd'hui un des secteurs privilégiés de la politique culturelle nationale. L'Etat et les collectivités territoriales participent conjointement au développement de l'activité musicale. Depuis une dizaine d'années ce soutien se traduit directement sur le territoire par la multiplication des festivals. Il résulte d'une forte demande de la part des Français. « Les Français de cette fin de siècle aiment la musique. Par centaines, par milliers, ils se précipitent chaque été dans les cours d'honneur des châteaux, s'agglutinent sur les esplanades aménagées en plein champ, hantent les monastères, remplissent les cathédrales... La France s'émerveille, s'enflamme aux rythmes des concerts de rock, se ressource aux notes de la musique ancienne, découvre bombardes et uilleann pipes »²⁰¹. Le festival se présente donc comme le principal indicateur de la « territorialisation » de la musique. Mais ce n'est pas la seule forme d'expression que la géographie puisse interpréter parce que « la musique comme le sport s'inscrit dans des lieux »²⁰². J-M. Romagnan dégage trois axes de réflexions à propos de l'inscription de l'activité musicale dans les lieux.

Tout d'abord parmi ces lieux, la salle de concert est un lieu particulier pour le géographe dans le sens où elle génère simultanément une distance visuelle et une distance sonore. Cette double métrique avait déjà été soulevée par J. Lévy lorsqu'il parle de la contrainte de masse imposée par les spectateurs. Mais l'activité musicale produit également des « repères d'identification (l'école de musique pour le canton rural, le café musique pour la cité banlieue, l'opéra ou la salle zénith pour la métropole régionale) »²⁰³. Cette vision des lieux musicaux s'inscrit parfaitement dans une approche de géographie culturelle qui a pour habitude d'analyser la dimension symbolique des lieux. Malgré la diversité des bals (bal public, bal urbain, repas dansant périurbain, repas dansant rural...) et le recul du modèle dominant, le bal public, hérité de la tradition républicaine, D. Crozat souligne la permanence du rôle d'identification de ce type de bal. « Très encadré par les autorités municipales dont il renforce la légitimité, il contribue à la cohérence de la collectivité localisée et donne à ses membres une forte visibilité de celle-ci »²⁰⁴. Enfin, les lieux de la musique génèrent aussi des éléments que la géographie étudie depuis plus longtemps à travers son approche économique : des flux (financiers, décisionnels, informationnels...) et des déplacements de personnes (musiciens, techniciens, public...).

²⁰¹ LE BOURDONNEC Yannick, *Le printemps des régions. La fin du désert français ?*, Paris, Calman-Lévy, 2000, p. 42.

²⁰² ROMAGNAN Jean-Marie, Op. Cit., 2000, p. 117.

²⁰³ Ibid., p. 117.

²⁰⁴ CROZAT Dominique, Op. Cit., 2000, p. 43.

Il semble logique que la géographie s'intéresse aux pratiques musicales tant leur emprise sur le territoire est importante. Certains géographes utilisent ainsi l'activité musicale pour identifier des territoires. C'est dans cette optique que D. Crozat présente sa *Géographie du bal en France*²⁰⁵.

En reprenant la réflexion de J. Lévy sur la musique à Vienne, J-M. Romagnan souligne « qu'on pourrait considérer [...] l'analyse de l'activité musicale à Vienne en 1900 [...] comme "géo-indicateur" : "géo-indicateur" d'une urbanité viennoise spécifique, favorable aux croisements culturels, aux innovations intellectuelles et artistiques ». Selon la même démarche, D. Crozat voit dans l'évolution de la pratique du bal une marque de l'urbanité spécifique des espaces périurbains. Dans les zones périurbaines, où se met en place une société, la logique spatiale du bal public a tendance à disparaître au profit des repas dansants, qui répondent à des logiques plus sociales et plus électives. Symbole de la mise en place d'une nouvelle société, avec des modes de structuration des relations de proximité spécifiques, le repas dansant contribue à l'identification de l'espace périurbain. Pour D. Crozat l'activité musicale peut aussi être un outil original et pertinent dans le processus d'identification des territoires.

Que ce soit à travers l'espace, le territoire ou les lieux, ces différentes réflexions, aussi récentes soient-elles, démontrent l'existence de la dimension géographique de la musique. Cette dimension est d'autant mieux établie que l'on s'intéresse à une pratique musicale qui se sert du territoire comme source d'inspiration et d'esthétisme. Avant d'analyser un exemple de ce type de pratique, il s'agit maintenant de présenter notre propre approche géographique de la musique.

2 - Le fait musical

Analyser la musique à travers l'outil géographique reste une démarche très peu répandue. Avant de proposer notre propre méthode, il convient de la repositionner par rapport aux nombreux travaux d'autres disciplines, qui ont coutume de placer la musique au cœur de leur analyse.

²⁰⁵ CROZAT Dominique, *Géographie du bal en France. Diversité régionale. Production culturelle de l'espace local. Acteurs*, Université de Lyon II Lumière, Thèse de doctorat, 1998.

Musicologie et sciences sociales

On peut distinguer deux types d'approche scientifique de la musique : l'approche sectorielle ou musicologique, qui aborde la musique comme une pratique artistique et culturelle, et l'approche transversale, qui analyse le fait musical comme un phénomène de société recouvrant tous les domaines de la vie sociale.

Pendant longtemps les analyses musicologiques n'ont pas été réalisées par des spécialistes du fait musical, c'est-à-dire des musicologues. Ce sont des philosophes, des historiens ou des ethnologues qui ont entrepris les premières recherches de musicologie à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Aujourd'hui la musicologie, « discipline, à multiples compartiments, dont l'objet est l'étude scientifique de la musique dans son histoire, sa théorie, ses formes »²⁰⁶ est devenue une science à part entière et fait l'objet d'un enseignement officiel. Comme ils influencés par les travaux précurseurs des historiens, l'objet principal des musicologues reste l'inventaire du passé. Mais devant l'abondante source de connaissances que procure le fait musical, la musicologie se décline en sous-disciplines comme l'ethnomusicologie ou l'organologie (étude des instruments).

La deuxième approche du fait musical peut aussi être reliée aux travaux précurseurs du début XX^e. Malgré les nombreuses critiques de « ceux qui considèrent que le domaine de l'art auquel appartient la musique ne peut prétendre à une analyse et une compréhension scientifique et que ce serait lui faire offense »²⁰⁷, des historiens, des ethnologues et plus récemment des économistes et des sociologues ont continué à s'intéresser au fait musical. La sémiologie musicale et la sociologie musicale sont aujourd'hui reconnues comme des branches à part entière de la linguistique et de la sociologie, notamment dans le milieu universitaire.

Individuellement, mais de plus en plus collectivement, des psychologues, des historiens, des économistes, des politologues ont montré l'intérêt du rapprochement entre les sciences sociales et la musique. Mais, quand on regarde la composition de ces équipes de recherche, on constate la faible part qu'y prennent les géographes. « Pourtant, les géographes ont les outils nécessaires pour s'intéresser à la musique et aux formes de territorialisation qu'elle engendre »²⁰⁸. S'inscrivant dans cette optique de rapprochement entre les sciences sociales et la musique, notre travail vise à une analyse géographique du fait musical.

²⁰⁶ VIGNAL M arc (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1996, p. 1318.

²⁰⁷ GREEN Anne-Marie (sous la direction de), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 10.

²⁰⁸ ROMAGNAN Jean-Marie, Op. Cit. , 2000, p. 112.

Le fait musical comme objet géographique

Une approche géographique pourrait sans nul doute enrichir la démarche analytique et esthétique de la musicologie, mais notre recherche s'inscrit plutôt dans une démarche transversale. En abordant la musique comme un fait de société, les sciences sociales ont ouvert une voie qui reste relativement délaissée par la géographie. Or, le fait musical peut très bien se soumettre à l'analyse géographique, et notamment à son approche culturelle. Les recherches dirigées par Françoise Escal et Michel Imberty²⁰⁹ d'un côté, et par Alain Darré²¹⁰ de l'autre, qui sont les deux principales contributions au rapprochement entre la musique et les sciences humaines et sociales, montrent que le fait musical peut s'appréhender comme un objet géographique.

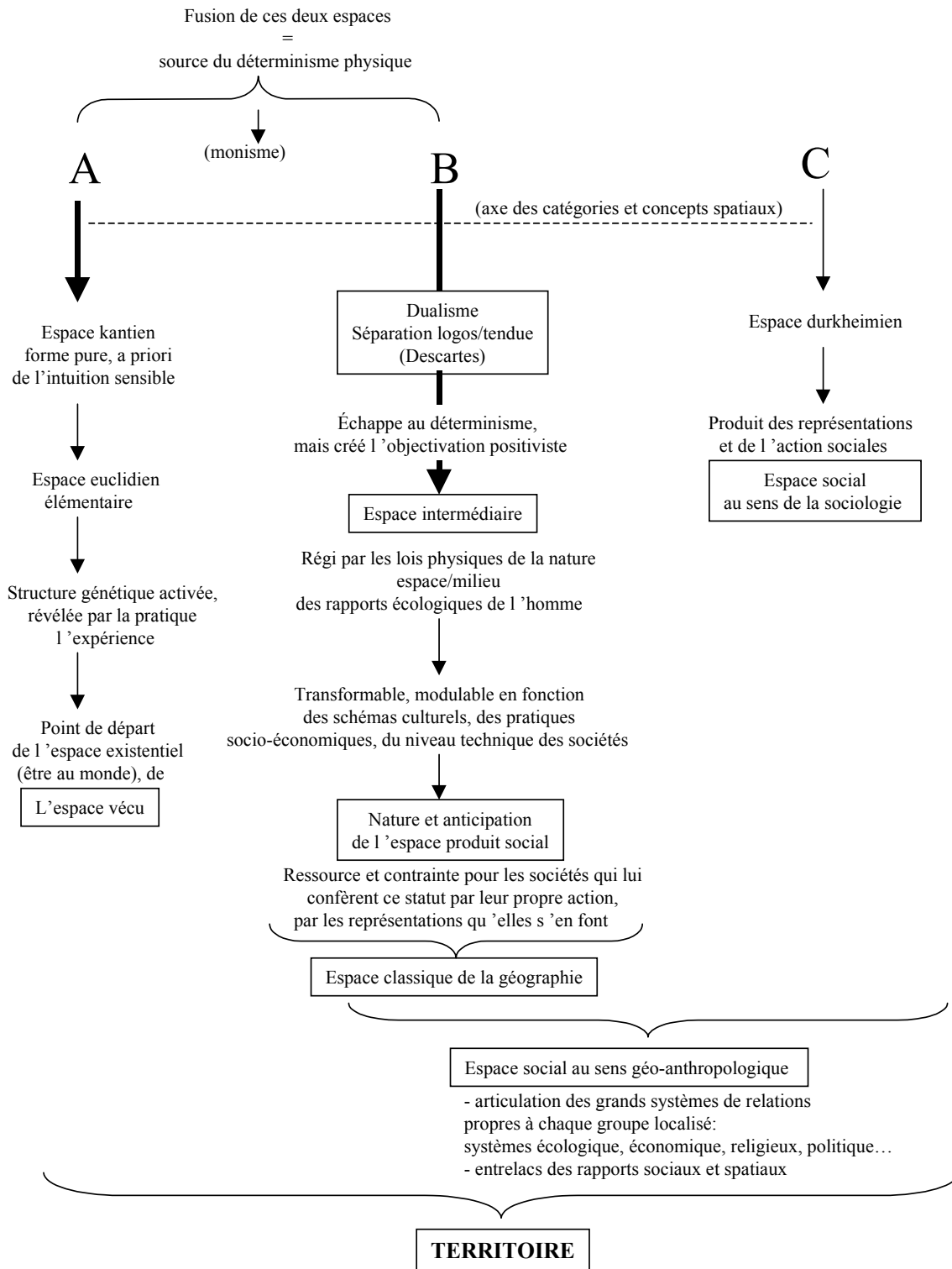
Concept d'inspiration sociologique, le fait musical est un ensemble d'interactions qui recouvre tous les domaines de la vie sociale. Entretenu par un nombre d'acteurs en constante augmentation, le fait musical génère des œuvres artistiques, des pratiques culturelles, des flux économiques, mais aussi des activités éducatives, des enjeux politiques, des différences sociales et des repères identitaires. Pour aborder ce fait musical, deux orientations sont possibles. Soit, on l'aborde dans son ensemble comme un système, soit on tente de relier entre eux différents faits musicaux. « L'approche de la musique comme un système en France présente l'avantage de rendre compte à la fois du champ artistique qu'elle couvre et de la relation qu'elle entretient avec la société comme avec la politique à travers ses diverses institutions. Elle rend compte d'activités qui se réalisent essentiellement en réseau incluant aussi bien des artistes que les professionnels du spectacle et de l'audiovisuel, les structures amateurs que les administrations et pouvoirs publics concernés »²¹¹. Or, pour réaliser cette démarche la géographie possède un outil approprié : le territoire. C'est donc dans cette optique que s'inscrit notre recherche. Elle consiste en une approche systémique de la musique dans une inscription territoriale.

²⁰⁹ ESCAL Françoise, IMBERTY Michel (sous la direction de), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997, Volume 1 : 208 P., Volume 2 : 208 P.

²¹⁰ DARRE Alain (sous la direction de), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, 320 P.

²¹¹ ANGELO (d') Mario, *Socio-économie de la musique en France : diagnostic d'un système vulnérable*, Paris, La documentation Française, 1997, p. 20.

Figure 2: De l'espace aux territoires



Source : DI MEO Guy, Op. Cit. , in. *L'information géographique*, 1998, PP. 99-110.

Avec le renouveau de l'approche culturelle présentée ci-dessus, le concept géographique de territoire, comme la majorité des concepts-clés de la discipline, a été revisité, notamment en lui adjoignant une forte dimension symbolique. Pour Guy Di Méo, « le territoire multidimensionnel participe de trois ordres distincts. Il s'inscrit en premier lieu dans l'ordre de la matérialité, de la réalité concrète de cette terre d'où le terme tire son origine. [...] Il relève en deuxième lieu de la psyché individuelle. [...] Il participe en troisième lieu de l'ordre des représentations collectives, sociales et culturelles »²¹². C'est grâce à cette nouvelle conception du territoire, qui englobe trois des concepts fondamentaux de la discipline : l'espace vécu, l'espace géographique et l'espace social (voir figure 2), que la géographie peut s'intéresser au fait musical. Car, si comme nous venons de le souligner le fait musical touche tous les domaines de la société, son implication dans le domaine des représentations et sa dimension symbolique sont particulièrement développées. « La musique se trouve associée à la manifestation symbolique où elle vient orchestrer et magnifier le rituel de la communauté dans le lieu spectacle et résonateur de la mise en scène sociale. Elle peut devenir par elle-même support et oriflamme d'expression identitaire et de territorialité »²¹³. En effet l'attention portée tout au long de cette recherche à la dimension symbolique permettra de mettre en lumière les liens entre musique et territoire et de légitimer l'analyse géographique du fait musical, ou plus précisément des faits musicaux.

En effet, pris séparément chaque fait musical entretient des rapports plus ou moins complexes avec le territoire. JM. Romagnan a montré que le festival est une des principales preuves matérielles de cette emprise territoriale. Mais le festival n'est qu'une forme particulière de lieu musical. Au-delà des lieux musicaux (festivals, salles de concert, mais aussi places de village, abbayes...) la relation entre la musique et le territoire s'exprime aussi dans les différentes dimensions artistiques, culturelles, économiques, éducatives, sociales, politiques et symboliques du fait musical. Simultanément indicateur et stimulateur des dynamiques territoriales, le fait musical est un objet géographique multidimensionnel.

²¹² DI MEO Guy, Op. Cit. , in. *L'information géographique*, 1998, p. 108.

²¹³ ROMAGNAN Jean-Marie, Op. Cit. , 2000, p. 121.

3 - Les représentations territoriales des faits musicaux

Avant d'approfondir cette interaction entre le fait musical et le territoire, en analysant un style de musique particulier, il s'agit maintenant d'avancer un certain nombre de pistes de réflexion afin de clarifier notre méthode. Pour chacune des dimensions du fait musical que nous venons d'identifier, il conviendra de préciser à la fois le rôle du territoire dans le fait musical et l'influence de l'activité musicale sur le territoire.

Le territoire comme source d'inspiration

Le territoire intervient d'abord dans ce que Denis-Constant Martin appelle le « niveau neutre » du fait musical, c'est-à-dire le champ strictement artistique, l'objet musical. « Les objets musicaux associent d'ordinaire de manière indissoluble de la musique (au sens étroit de sons délibérément organisés), des paroles et des mouvements corporels »²¹⁴. Ils relèvent plusieurs styles ou genres musicaux. Or, le territoire peut être un élément déterminant dans la création et la diffusion d'un style musical. Jacques Lévy, par exemple, a bien montré l'influence de l'urbanité viennoise dans certaines œuvres de l'opéra européen. Mais le territoire intervient aussi dans le processus de créativité artistique d'autres styles musicaux, et notamment celui des musiques populaires contemporaines.

La majorité des styles musicaux contemporains ont émergé dans les villes : le Jazz à la Nouvelle-Orléans, le Tango à Buenos Aires, le Fado à Lisbonne, pour les plus connus, ou le rébétiko à Athènes et le "tex-mex" dans les villes frontières entre le Mexique et les Etats-Unis, pour les moins connus. « Les villes incubatrices de nouveaux styles ne sont pas nécessairement les plus importantes sur le plan démographique, politique ou économique mais celles qui disposent ou constituent d'importants centres de rencontre, de passage, voire de simple transit... »²¹⁵. Les styles musicaux sont le produit d'un territoire, d'une urbanité souvent marginale et régressive, comme le prouve la naissance du tango à Buenos Aires à la fin XIX^e. « Buenos Aires, 1880 : le plus grand port du pays devient la capitale de l'Argentine. Des millions d'émigrés s'établissent à la lisière des quartiers résidentiels et

²¹⁴ MARTIN Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? in DARRE Alain (sous la direction de), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 21.

²¹⁵ DEMEULDRE Michel, « Approche génétique des processus musico-sociaux. L'étude de la création d'un style collectif » in GREEN Anne-Marie (sous la direction de), Op. Cit. , 2000, p. 135.

commerçants, et viennent à former la population de l’“Orilla”, des faubourgs. Exclue du reste de la société, l’Orilla se crée son propre monde, son langage, le “lunfardo”, sa culture, sa musique et sa danse, le tango »²¹⁶. Élément déterminant dans le processus de formation des styles musicaux, le territoire participe donc à la création musicale. Dans certains cas, il peut même être une source d’inspiration pour cet art.

Dans un article de *Géographie et Culture* Aline Lechaume souligne que « la réalité climatique s’impose en maître au sein de la chanson québécoise qui reproduit en les exagérant les caractéristiques fondamentales du climat québécois, rude et excessif, aux saisons très marquées, mais dont la plus imposante est incontestablement l’hiver »²¹⁷. De même, Christian Montès note que la musique peut traduire l’esprit des lieux. « Le nord de l’Ecosse a inspiré La Symphonie écossaise n° 4 au compositeur classique allemand Felix Mendelssohn, à Max Bruch La Fantaisie écossaise, à Beethoven les Ecossoises, à Tchaïkovski La Ballade écossaise, à Haydn des Chansons populaires écossaises et à Moscheles une Fantaisie sur des airs bardes écossais »²¹⁸. Ces exemples nous montrent que la musique trouve dans le territoire une précieuse source d’inspiration en exprimant des traits essentiels de certains territoires.

Mais inversement, la musique peut aussi aider à construire le territoire. « En disant le territoire, la chanson lui a donné une substance, en motivant une libre appropriation de l’espace. Par sa contribution, elle a soufflé un sens au mot québécois, elle lui a donné une âme enracinée dans une réelle dimension territoriale »²¹⁹. Notons qu’ici ce n’est pas le territoire physique qui entre en jeu, c’est le territoire affectif, « celui auquel on est attaché de manière symbolique »²²⁰. Pour Aline Lechaume, l’omniprésence du territoire dans la chanson québécoise, l’interaction entre musique et territoire, a contribué à l’affirmation de l’identité territoriale du Québec.

La diffusion spatiale d’un bien culturel

Comme nous l’avons déjà souligné, au-delà de sa dimension artistique, le fait musical touche bien d’autres domaines de la société, et un premier lieu toute la sphère culturelle. Au début du troisième millénaire la musique est une des pratiques culturelles

²¹⁶ LEDUC Jean-Marie, *Le dico des musiques*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 614.

²¹⁷ LECHAUME Aline, « Chanter le pays : sur les chemins de la chanson québécoise contemporaine », in *Géographie et Culture*, n° 21, 1997, p. 49.

²¹⁸ LEDUC Jean-Marie, Op. Cit. , 1996, p. 210.

²¹⁹ LECHAUME Aline, Op. Cit. , p. 47.

²²⁰ Ibid. , p. 50.

favorites des Français. Pour Olivier Donnat²²¹, le « boom musical » restera un des plus importants phénomènes culturels du XX^e siècle. Mais ce boom musical a des répercussions profondes au-delà du champ culturel. Depuis le début du XX^e siècle et l'avènement de la société libérale, la dimension culturelle du fait musical est intégrée à la logique économique. Par conséquent, analyser les interactions entre la musique et les dynamiques territoriales consiste à appréhender les relations entre le territoire et cette double dimension, culturelle et économique.

De l'œuvre au bien culturel

Tant que la diffusion des œuvres musicales prenait la forme d'exécutions d'œuvres en public ou de ventes de partitions, la dimension culturelle de la musique restait limitée et plus ou moins indépendante. Pendant longtemps, cette dimension ne pouvait se concevoir qu'en relation avec la Cour et l'aristocratie. Avec la Révolution, le fait musical va quitter cette sphère de la culture savante pour se diffuser vers d'autres univers sociaux. Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que la musique devient un phénomène culturel "populaire". Il reste cependant réservé à un public « chic ». « Sur les grands boulevards, à partir de 1850, c'est le triomphe d'Offenbach à la Gaité-lyrique. Le tout-Paris du Second Empire puis de la III^{ème} République naissante vient s'y divertir en musique. Avec la fin du siècle, arrive ensuite l'heure de gloire de nouveaux quartiers où l'on s'amuse ... en musique. De Barbès à la Place Clichy, Paris chante et le public "chic" s'encanaille »²²². Si le fait musical est en train de gagner l'ensemble des couches de la société, son mode de diffusion n'a guère évolué. Mais « à la fin du XIX^e siècle, l'apparition des techniques d'enregistrement et de reproduction du son permet de nouvelles formes de diffusion des œuvres »²²³. A partir de cette période, la dimension culturelle du fait musical prend une toute autre envergure.

Dans un premier temps, grâce à une série d'inventions et d'innovations permettant de reproduire des sons, la musique va élargir son espace d'écoute. Le phonographe, appareil à cylindre inventé par Edison, diffuse d'abord la musique dans les lieux publics. Mais rapidement les fabricants vont adapter le mécanisme à l'écoute domestique.

Par la suite, cet usage domestique sera encouragé par l'invention d'un appareil à disques : le gramophone. Inventé par Emile Berliner en 1898, le gramophone et ses 78 tours reproductibles en masse supplantent le phonographe qui n'est pas conçu comme un moyen de

²²¹ DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997*, Paris, La Documentation Française, 1998, 357 p

²²² ANGELO (d') Mario, Op. Cit. , 1997, p. 18.

²²³ FARCHY Joëlle, *La fin de l'exception culturelle ?*, Paris, CNRS Editions, 1999, p. 31.

diffusion industrielle des œuvres musicales. Avec cette machine à musique, la dimension culturelle du fait musical aborde un nouveau tournant : la diffusion industrielle des œuvres musicales et la naissance du marché du disque. Tout au long du XX^e siècle, grâce à de nouvelles innovations (33 tours, 45 tours, disque compact...) ce marché du disque n'a cessé de croître en injectant à la dimension culturelle une logique économique de plus en plus puissante et en diversifiant les modes de diffusion des œuvres musicales. Aujourd'hui la dimension culturelle du fait musical est indissociable de la logique économique. Par l'intermédiaire du disque, la musique est devenue un bien culturel. Elle se présente comme une véritable industrie, avec ses unités de production et de fabrication, ses réseaux de diffusion (éditeurs, diffuseurs, producteurs...) et de distribution (magasins spécialisés, grande distribution...) et ses marchandises (disques, supports...). « Le marché mondial du disque a représenté un chiffre d'affaires de près de 40 milliards de dollars en 1995, dont 70 % sur les cinq principaux marchés (Etats-Unis, Japon, Allemagne, Royaume-Uni, France) »²²⁴.

Le territoire comme indicateur de l'organisation spatiale du fait musical

Depuis les années 1970, pour qualifier ce type d'industrie on emploie le concept d' « industries culturelles ». Avec le livre et le cinéma, la musique se présente comme une des principales filières de production de l'industrie culturelle. Ces industries culturelles ont profondément modifié le procédé de diffusion des créations culturelles en général, et des œuvres musicales en particulier. Sans altérer leur statut originel d'œuvres artistiques, ces industries ont adjoint aux créations musicales une "seconde nature", celle de bien culturel. Cette dernière rend la diffusion des œuvres musicales particulièrement complexe et difficile dans le sens où elle doit concilier deux logiques apparemment incompatibles, celle des profits et celle du goût, voire de la passion.

Aujourd'hui, la majorité des créations sonores est produite par de puissantes multinationales, solides sur le plan commercial et financier : en 1999, cinq groupes multinationaux se partageaient 80 % de la production. Pour étudier ce procédé de diffusion, qui répond à un double logique culturelle et économique, la géographie dispose d'un concept approprié, la diffusion spatiale. « La notion de diffusion spatiale recouvre l'ensemble des processus qui concourent au déplacement, à la migration, de l'innovation dans l'espace géographique, et aux effets en retour que ces déplacements engendrent dans l'espace »²²⁵.

²²⁴ FARCHY Joëlle, Op. Cit. , 1999, p. 31.

²²⁵ SAINT-JULIEN Thérèse, « Diffusion spatiale », in. BAILLY A., FERRAS R., PUMAIN D., *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 1995, p. 561.

Influencée par les travaux de Schumpeter sur le rôle de l'innovation dans l'évolution économique, cette notion est basée sur le principe de l'innovation. Or, la double dimension culturelle et économique du fait musical que l'on connaît aujourd'hui est le résultat d'une succession d'innovations techniques (disques, disques compacts, supports divers) mais aussi artistiques (le rap, la techno...). De plus, en tant que bien culturel, la musique contemporaine dans son ensemble peut être assimilée à une véritable innovation. Amorcée entre la fin XIX^e et le début XX^e aux Etats-Unis et en Europe, la diffusion de la musique contemporaine a connu une période d'expansion jusqu'au début des années 1980. Avec l'invention du disque compact, débute la 3^{ème} étape du processus de diffusion, celle de la condensation : le taux de pénétration de l'innovation, au moins pour les pays occidentaux, tend à s'homogénéiser. L'ultime étape, qui suppose une couverture spatiale complète, est en passe d'être réalisée avec le développement du numérique. La musique, le livre et le cinéma, sont des biens culturels de diffusion mondiale. Une approche territoriale de la double dimension, culturelle et économique, du fait musical passe donc par le concept de diffusion spatiale. Dans *sa Géographie du football*, Loïc Ravenel souligne que la notion de diffusion « apporte une intelligence supplémentaire au fait sportif et devient indispensable pour expliquer l'organisation spatiale contemporaine »²²⁶. Selon la même méthode, le concept de diffusion peut contribuer à la compréhension de l'organisation spatiale du fait musical.

L'aménagement musical du territoire

Le boom musical de la seconde moitié du XX^e siècle s'est traduit par la combinaison de la logique culturelle et de la logique économique du fait musical, mais il a aussi été déterminant dans l'affirmation de la dimension politique de la musique. Ce n'est qu'à partir de moment où la musique est devenue un véritable phénomène de société que le fait musical a gagné le champ politique. Alors que la double dimension, culturelle et économique, dépend d'une logique plus globale, celle des industries culturelles, les enjeux politiques du fait musical sont très liés aux orientations des politiques culturelles de l'Etat et des collectivités territoriales.

Des politiques patrimoniales aux « musiques actuelles »

²²⁶ RAVENEL Loïc, *La géographie du football en France*, Paris, Puf, 1998, p. 65.

L'intervention de l'Etat dans le fait musical n'est pas une démarche nouvelle, mais depuis le début des années 1980 elle s'est considérablement renforcée, non sans susciter de vifs débats.

Entre 1795, date de la première grande intervention de l'Etat dans le domaine musical avec la prise en charge du Conservatoire de Paris, et 1958, date charnière marquée par la création du Ministère des Affaires Culturelles, l'intervention publique est restée ponctuelle. Guidée par une logique patrimoniale, elle se résume en une série d'allocations attribuées aux théâtres lyriques nationaux et municipaux, aux Conservatoires et aux formations symphoniques. Avec la création d'un ministère à part entière, chargé des affaires culturelles, confié à une figure charismatique, André Malraux, la dimension politique du fait musical va prendre de l'envergure. Afin de résoudre la crise de la musique vivante qui dure depuis l'après guerre, André Malraux lance un grand débat d'idées au sein du ministère. Homme d'action et animé par une puissante ambition pour le rayonnement de la culture, il va poursuivre la politique patrimoniale classique tout en la complétant par une politique d'action culturelle destinée aux animateurs et aux créateurs. Les établissements d'enseignement et de diffusion vont voir leurs aides financières augmentées. Mais surtout, l'Etat choisit de décentraliser sa politique en créant des orchestres et des opéras régionaux ou des postes de délégués régionaux chargés de l'animation musicale. Cette politique de démocratisation culturelle reste cependant limitée, dans le sens où elle privilégie la musique dite classique. La dimension politique du fait musical ne prendra forme qu'au début des années 1980 lorsque la musique sera reconnue par le pouvoir politique dans son ensemble, sous toutes ses formes et dans sa diversité.

Avec l'arrivée de Jack Lang à la tête du Ministère de la Culture, l'Etat va rompre avec la politique culturelle de A. Malraux basée sur l'apologie du non-périssable. Comme le note Philippe Teillet « dès lors, et à l'inverse du discours de Malraux, sacralisant les œuvres, celui de Jack Lang déplace l'intérêt de l'œuvre achevée, dispensatrice de sens, vers la création comme acte et performance »²²⁷. Cette nouvelle conception va donc élargir le champ d'intervention de l'Etat et définitivement asseoir la dimension politique du fait musical. Des pratiques musicales ignorées jusque-là, et notamment le rock, vont bénéficier d'une attention particulière des pouvoirs publics.

Malgré de vives critiques, au-delà des seuls enjeux politiques, cette nouvelle orientation confirme le rapprochement de la culture et de l'économie. Comme elles ont été décisives dans la confusion de la dimension culturelle et de la dimension économique du fait

²²⁷ TEILLET Philippe, « L'Etat culturel et les musiques d'aujourd'hui », in. DARRE Alain (sous la direction de), Op. Cit. , 1996, p. 116.

musical, les industries culturelles ont aussi été déterminantes dans la reconnaissance de sa dimension politique. Désormais l'Etat intervient sur le marché musical « pour en corriger certains dysfonctionnements et inciter les différents acteurs [...] à de nouveaux comportements : diffusion d'informations sur l'ensemble des activités musicales, aides aux lieux musicaux, aux groupes, aux labels discographiques, à la réalisation de clips, etc. »²²⁸. L'institution de l'ensemble des pratiques musicales contemporaines sous le vocable de « musiques d'aujourd'hui » ou de « musiques actuelles » montre l'élargissement du champ des actions publiques. En s'intéressant aux expressions musicales les plus actuelles, l'Etat a contribué à l'éclosion en France, d'une véritable dimension politique du fait musical.

Dans sa dimension politique, les relations du fait musical avec le territoire semblent d'autant plus évidentes que les soutiens aux musiques actuelles sont présentés comme « une politique d'aide aux "lieux" »²²⁹. Pour coller au plus près de la réalité de ces musiques, « qui sont d'abord des actes en situation »²³⁰, l'Etat va mettre en place un ensemble d'aides aux lieux de pratique de jazz, aux lieux de répétition et de diffusion de rock. Ainsi pour mener sa politique musicale, l'Etat a besoin de nombreux relais territoriaux, mais aussi d'une véritable organisation territoriale.

L'organisation territoriale

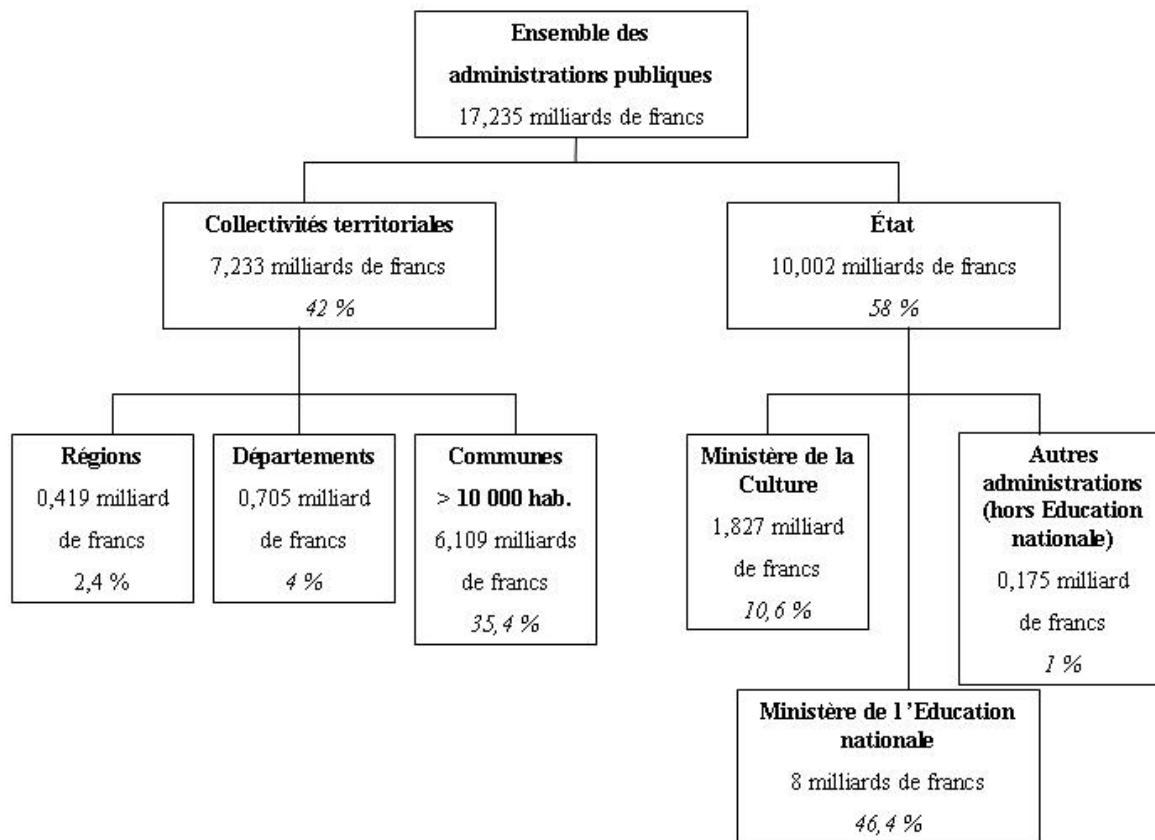
L'intervention de l'Etat en faveur du fait musical s'appuie sur une solide organisation territoriale. La figure 3 nous montre les principaux éléments de cette organisation et leur poids respectif. Au cœur de cette organisation, on retrouve les collectivités territoriales, qui en 1993 ont dépensé plus de 7 milliards de francs, ce qui représente 42 % des dépenses totales des administrations publiques dans le domaine de la musique. Parmi les collectivités locales, ce sont les communes qui dépensent le plus. Mais leur intervention dans le fait musical dépend beaucoup de leur taille et de leur structure socio-économique. Quant aux départements et aux régions, leur participation financière reste assez faible mais leur rôle dans l'organisation territoriale de la politique musicale n'est pas négligeable.

²²⁸ TEILLET Philippe, Op. Cit., 1996, p. 118.

²²⁹ VEITL Anne, DUCHEMIN Noémi, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2000, p. 161.

²³⁰ Ibid. , p. 162.

Figure 3 : Les dépenses des administrations publiques dans le domaine de la musique, de l'art lyrique et de la danse en 1993



Source : Mario d'Angelo, Socio-économie de la musique en France

Depuis 1981, les structures départementales et régionales, plus qu'un simple relais des politiques de décentralisation, jouent un véritable rôle d'impulsion et d'animation de la vie musicale. Mises en place par les politiques de déconcentration des années 1970, les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) et les Associations Départementales pour le Développement Musical (ADDM) sont aujourd'hui les fers de lance des politiques musicales décentralisées. « La diversité sociale et musicale reconnue, la décentralisation musicale ne peut plus consister en une déconcentration, elle se fonde désormais sur la singularité des expressions musicales territoriales »²³¹. La conception contemporaine de la dimension politique du fait musical voit dans la musique une pratique sociale fortement marquée par l'influence du territoire. Elle ne peut donc que renforcer notre approche territoriale du fait musical.

²³¹ DUCHEMIN Noémi, « Maurice Fleuret et l'invention d'une politique de décentralisation musicale », in. POIRRIER Philippe, RIEUX Jean-Pierre (Sous la direction de), *Affaires culturelles et territoires*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2000, p. 289.

La dimension politique du fait musical débouche aussi sur de véritables enjeux de pouvoir. Pour les collectivités locales « la culture et la musique sont aussi des vitrines et des outils de compétition "interville" »²³². De plus en plus, l'activité musicale est prise en compte dans les débats et les pratiques de l'aménagement du territoire. De nombreux projets musicaux locaux ont vu le jour grâce à la généralisation du mouvement de contractualisation qui associe l'Etat, les régions, les départements, les communes et les structures intercommunales. Les « conventions de développement culturel », entre l'Etat et les collectivités territoriales ou entre collectivités territoriales, sont devenues de véritables outils d'aménagement culturel du territoire. D'ailleurs 60 % des contrats signés entre 1982 et 1985 ont concerné l'activité musicale. « Les conventions ne permettent en aucun cas de diriger d'en haut la vie musicale en province et impliquent, dans le domaine musical, une discrétion de l'Etat somme toute assez nouvelle, rendue possible grâce à l'existence de structures musicales désormais plus indépendantes, mais fiables, sur tout le territoire »²³³. Ces nouveaux enjeux de pouvoir, qui s'inscrivent dans une organisation territoriale renouvelée des politiques musicales à l'échelon des collectivités territoriales, privilégiant les espaces de proximité, constituent de nouvelles formes de la relation entre le fait musical et le territoire. Ce sont autant de contributions à l'aménagement musical du territoire. Mais si l'activité musicale est devenue un véritable enjeu politique, c'est avant tout à cause de sa fonction sociale.

La dimension sociale et éducative

Comme nous l'avons noté précédemment, les premiers travaux scientifiques du début XX^e appliqués à la musique soulignaient déjà la dimension sociale du fait musical. Depuis, avec la naissance d'une branche de la sociologie consacrée à la musique, cet aspect du fait musical est unanimement reconnu. « Pour Maurice Fleuret [Directeur de la Musique de 1981 à 1986], la fonction sociale de la musique prime sur son idéalité esthétique »²³⁴. Les rapports de la musique avec l'univers social sont forts et complexes. « Dans un jeu de miroir permanent, le musical réfléchit, exprime l'espace social qui l'investit à son tour en lui insufflant de nouveaux sens »²³⁵. L'espace social de la musique et son espace géographique tissent entre eux d'étroites interrelations et nous verrons que la dimension sociale influence fortement les dynamiques territoriales du fait musical, notamment en termes d'emplois.

²³² ROMAGNAN Jean-Marie, Op. Cit. , 2000, p. 109.

²³³ VEITL Anne, DUCHEMIN Noémi, Op. Cit. , 2000, p. 137.

²³⁴ DUCHEMIN Noémi, « Maurice Fleuret et l'invention d'une politique de décentralisation musicale », in. POIRRIER Philippe, RIEUX Jean-Pierre (Sous la direction de), Op. Cit. , 2000, p. 284.

²³⁵ DARRE Alain « Pratiques musicales et enjeux de pouvoir », in. DARRE Alain (sous la direction de), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 13.

De la même façon, la dimension éducative de la musique est fortement territorialisée. Les liens entre l’éducation musicale et le territoire ont connu d’importantes mutations liées aux lois de décentralisation. Jusqu’au début des années 1980, l’enseignement musical a longtemps été marqué par un important déséquilibre Paris/province, entretenu par les politiques publiques, notamment pour ce qui concerne l’enseignement spécialisé (Ecole Nationale de Musique, Conservatoire National de Région, Ecoles de musique municipales ou intercommunales...). La dimension éducative, considérablement dépendante de l’intervention publique, sera intégrée à notre approche géographique à travers un axe de réflexion transversal, l’aménagement musical du territoire.

Œuvre d’art, bien culturel, enjeu politique, lien social, outil éducatif la musique est aussi un vecteur d’identité. Après un parcours “inter-dimensionnel”, plus ou moins éloigné de la valeur artistique, son domaine originel, la dimension identitaire permet de fermer la boucle des multiples dimensions du fait musical.

La symbolique des lieux musicaux

En tant qu’objets artistiques, « les musiques peuvent en effet servir de support d’identification voire de véritable totem identitaire »²³⁶ d’autant plus qu’aujourd’hui le changement de nature du lien social contribue à renforcer la quête d’identité.

La dimension identitaire peut rejoindre la dimension artistique au point de se confondre avec elle. Nous avons évoqué la manière dont les artistes québécois ont contribué à la reconnaissance de tout un peuple en chantant leur territoire. Comme le montre Alain Darré ce potentiel identitaire est présent dans d’autres styles de musique : « les musiques [...] relèvent bien du registre de ces récits identitaires constituants, générateurs d’une recomposition des perceptions de la réalité sociale »²³⁷. Les chants basques, les polyphonies corses, le zouk, la salsa, mais aussi le rap et le rock sont porteurs d’un message identitaire. C’est ce que nous appelons la dimension identitaire du fait musical. Suivant la vigueur et la fonction sociale que prend ce message, ou qu’on lui fait prendre, cette dimension atteint une certaine importance. Dans certains cas, la puissance symbolique de cette logique identitaire, en recomposant les représentations sociales, fait sortir l’objet artistique de son « niveau neutre », son champ originel. Par sa dimension identitaire, la musique passe alors du registre culturel au registre politique. Dans ce cas le politique n’intervient pas dans l’environnement

²³⁶ DARRE Alain « Les “partitions” de l’identité », in. DARRE Alain (sous la direction de), Op. Cit., 1996, p.163.

²³⁷ Ibid. , p. 163.

de l'œuvre musicale (dimension politique), mais l'œuvre est par elle-même un acte politique. Alain Darré distingue deux types de glissement du culturel vers le politique : « la conscientisation communautaire », le passage est assuré par la mobilisation sociale (Calypso, salsa, zouk...) et le « bricolage identitaire », des élites politiques ou culturelles élaborent seules des stratégies de glissement (rap, musiques traditionnelles...). Mais ces deux types de glissement balisent un intervalle correspondant à de multiples situations intermédiaires possibles.

La dimension identitaire du fait musical diffère donc des autres logiques. Elle se dissout dans le niveau neutre de la musique et elle contribue à l'émergence des autres dimensions. Elle est multiforme. Directement issue du concept indéfini d'identité, défini par Denis-Constant Martin comme « un construit évolutif qui vient donner du sens et de la valeur (positive ou négative) à une relation ou à un ensemble de relations »²³⁸, la dimension identitaire du fait musical reste difficile à appréhender. On la présente souvent comme une diffusion de symboles agissant sur les représentations individuelles et collectives.

Son approche géographique en est d'autant plus périlleuse. Mais les premiers travaux de géographes consacrés à la musique (J. Lévy, J-M Romagnan, D. Crozat) nous ont montré que pour appréhender l'étendue symbolique des phénomènes sociaux et culturels la géographie disposait d'outils appropriés, notamment le territoire. Pour J. Bonnemaison le territoire « est une vision du monde avant d'être une organisation ; il ressort plus de la représentation que de la fonction... »²³⁹. L'analyse géographique de la dimension identitaire du fait musical passe donc par l'observation de la territorialisation de la musique.

Or, « territorialiser un espace consiste pour une société à y multiplier les lieux, à les installer en réseaux à la fois concrets et symboliques »²⁴⁰. Par conséquent, pour valider notre approche géographique de la dimension identitaire de la musique, il s'agit d'axer la recherche sur la dimension symbolique des lieux musicaux qui sont d'une grande diversité. « Ces lieux peuvent être à usage monofonctionnel (salle de répétition réservée à la fanfare municipale), à usage musical multifonctionnel (conservatoire avec salle de concert), à usage social et musical (salle des fêtes polyvalente ou place publique). Ils peuvent être à usage permanent, à usage occasionnel ou saisonnier (lieux patrimoniaux en période estivale ou friche industrielle et rurale pour la musique techno) »²⁴¹.

²³⁸ DARRE Alain, Op. Cit. , 1996, p. 163.

²³⁹ BONNEMAISON Joël., Op. Cit. , 2000, P. 130.

²⁴⁰ DI MEO Guy, Op. Cit. , 1998, p. 41.

²⁴¹ ROMAGNAN Jean-Marie, Op. Cit. , 2000, p. 117.

Source d'inspiration, indicateur de diffusion, enjeu politique ou vecteur identitaire, sont quatre des représentations territoriales du fait musical. Chacune d'elles correspond à une des nombreuses dimensions du fait musical que nous venons de décomposer. Mais sur le terrain, la pratique musicale ne permet pas une distinction aussi nette des différentes dynamiques engendrées par le boom musical. Scinder les répercussions de ce processus culturel sur la société reste un choix méthodologique arbitraire. Dans la réalité, la musique est aujourd'hui une activité culturelle d'inspiration locale qui met à contribution l'ensemble des domaines d'action de la société. En retour le produit de ce « bricolage » agit sur l'organisation socio-spatiale et les représentations de la société-monde. « Le bricolage infini et sans restrictions canoniques qui construit les musiques populaires modernes, [...], renvoie au temps historique ; il renvoie à l'espace des cultures, parce qu'il est une pratique de connexion et participe d'une dialectique de l'échange universel et de l'affirmation identitaire »²⁴². Par conséquent, l'activité musicale peut se soumettre à notre outil méthodologique. Le fait musical contribue au fonctionnement de la dialectique culturelle. Il s'agit donc maintenant d'analyser cette dialectique musicale d'un point de vue géographique.

Ce projet passe par une approche territoriale de la dialectique musicale. Le territoire, qui est un élément fondamental de la dialectique culturelle, est aussi un lien entre les différentes dimensions du fait musical et entre les faits musicaux. Pour rendre l'analyse plus compréhensible et éviter de se disperser dans la diversité des musiques d'aujourd'hui, nous avons choisi d'étudier un style musical assez particulier : la musique traditionnelle.

4 - La musique traditionnelle : l'identité d'un territoire

D'un point de vue strictement artistique, les musicologues et les chercheurs en sciences sociales traitant de l'activité musicale ont pour habitude de distinguer, plus ou moins clairement, le champ des musiques savantes, du champ des musiques populaires contemporaines. Les musiques qui composent le premier groupe et qui nécessitent un enseignement académique des techniques musicales ne rentrent pas dans le cadre de nos recherches. Ce qui nous intéresse, c'est cet ensemble complexe et fluide, évoluant rapidement, qui regroupe les pratiques musicales modernes. Jean-Marie Leduc a proposé une « carte des musiques »²⁴³ représentant les influences réciproques des grands ensembles de styles musicaux contemporains. Même si elle est discutable, cette représentation, plus ethnique que

²⁴² MARTIN Denis-Constant, *Op. Cit.*, 1996, p. 21.

²⁴³ LEDUC Jean-Marie, *Op. Cit.*, 1996.

géographique, montre bien l'origine diverse des différents styles musicaux. Pour clarifier notre recherche, nous allons nous intéresser à un style en particulier, la musique dite « traditionnelle ». D'après la carte des musiques, le champ du « traditionnel » apparaît assez vaste. C'est pourquoi une définition du champ s'impose.

La musique traditionnelle reste difficile à définir. D'un point de vue strictement musicologique, « le terme "traditionnel" s'applique à une esthétique musicale incluant à la fois répertoires, styles, organologie, éventuellement conditions de prestation »²⁴⁴. Mais ensuite, pour savoir si une œuvre appartient ou non au registre "musique traditionnelle", les avis divergent. Apparue dans les années 1980, la notion de musique traditionnelle recouvre une très vaste production sonore. « D'abord strictement limité aux expressions anciennes populaires, [le terme musique traditionnelle] englobe aussi les traditions savantes extra occidentales – et tout autant les traditions indigènes que les expressions exogènes venues d'autres pays et transportées dans un contexte social différent par les contraintes de l'émigration »²⁴⁵. Comme n'importe quel style musical, la musique traditionnelle entretient des rapports avec le territoire.

Et ce sont justement ces relations d'un type particulier avec le territoire qui différencient cette musique des autres styles. Issue des traditions rurales, la musique traditionnelle puise ses fondements dans le territoire. D'ailleurs certains territoires (l'Irlande, l'Ecosse, la Bretagne...) ont donné leur nom à des musiques traditionnelles (musique irlandaise, musique écossaise, musique bretonne...). D'autres territoires ont donné naissance à des formes musicales atypiques qui sont devenues les emblèmes d'une région ou d'un pays (les polyphonies pour la Corse, le bertularisme²⁴⁶ pour le Pays Basque, la Morna pour le Cap-Vert...). « La Morna chante l'âme capverdienne et donne corps à l'identité de cet archipel... »²⁴⁷. Le territoire s'inscrit donc dans les œuvres produites par la musique traditionnelle suivant des liens qu'il nous faudra identifier.

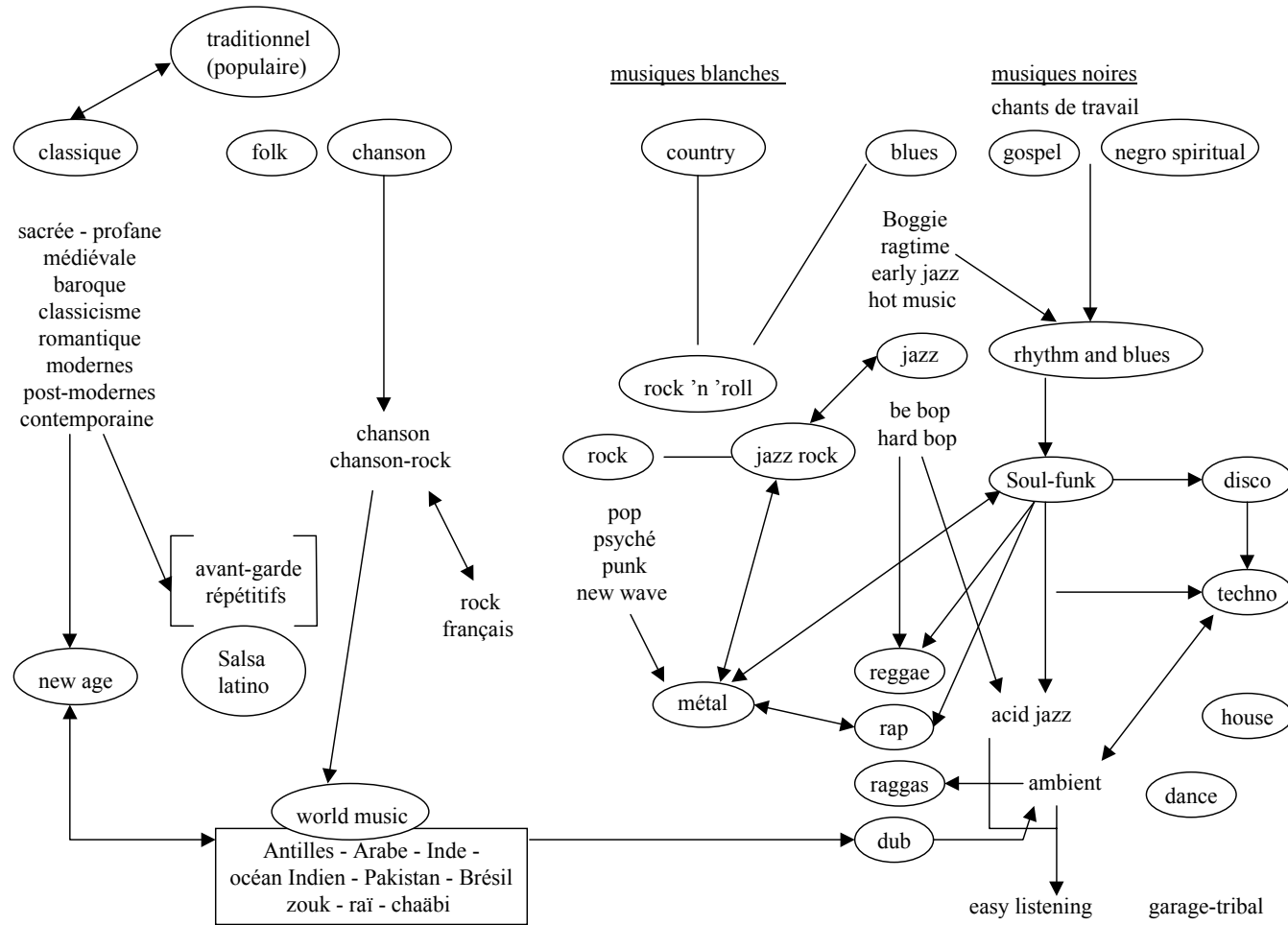
²⁴⁴ DEFANCE Yves, *Musiques traditionnelles de Bretagne. Sonnoix et sonerien*. Vol. 2, Morlaix, Skol Vreizh, 1996, p. 6.

²⁴⁵ DUTERTRE Jean-François, « Musiques traditionnelles et modernité », in. DARRE Alain, Op. Cit. , 1996, p. 61.

²⁴⁶ Joutes improvisées.

²⁴⁷ MELIESKY Dominique, « Césaria Evora : l'ambassadrice aux pieds nus » ; in. DARRE Alain, Op. Cit., 1996, p. 207.

Figure 4 : La carte des musiques



Source : LEDUC Jean-Marie, *Le Dico des musiques*, Op. Cit. , 1996.

Chaque territoire transmet à la musique qu’il génère ses caractéristiques et son identité. Le terme “musique traditionnelle” englobe donc des musiques assez diversifiées. D’ailleurs, on parle plutôt “des” musiques traditionnelles. La musique cajun est un bon exemple pour démontrer l’influence du territoire sur les musiques traditionnelles.

Le répertoire originel de la musique cajun s’est constitué dans la deuxième moitié du XIX^e siècle en Louisiane, plus précisément dans les bayous²⁴⁸ de l’ouest de l’Etat. Ce territoire du sud des Etats-Unis a été peuplé un siècle plus tôt par des habitants francophones expulsés d’Acadie. Avec le temps et l’américanisation (vente de la Louisiane aux Etats-Unis) les Acadiens deviendront des Cajuns. « Illettrés, les cajuns ont fait de leurs pratiques musicales, de leurs danses, de leurs histoires [...] ainsi, bien sûr, que de la religion catholique l’essence même de leur identité »²⁴⁹. Or, malgré l’origine française des Cajuns (l’Acadie, d’où ils ont été expulsés était peuplée d’environ 15 000 Français venus en majorité du Poitou et de la Saintonge) et leur forte opposition à la culture américaine (les Cajuns du XIX^e siècle parlent un patois français anti-anglais), la musique cajun est une musique du sud des Etats-Unis. A l’instar des “musiques sudistes américaines”, comme le blues, la country music ou le gospel, elle est le résultat de l’assemblage de nombreuses influences. « La musique cajun, ferment de culture et d’identité fait partie de l’ensemble musical sudiste »²⁵⁰. Cette musique est le reflet des territoires pluri-communautaires du sud des Etats-Unis du XIX^e siècle.

Cette complicité entre les musiques traditionnelles et le territoire est un atout important pour notre approche géographique. Les musiques traditionnelles sont un bon exemple illustrant le processus de la dialectique culturelle. « Elles apparaissent comme la manifestation la plus claire de l’identité de chaque culture sans pour autant renoncer à l’universel »²⁵¹. Par leur mode de création et de diffusion, elles participent simultanément au mouvement d’ethnisation et de globalisation. Devenues des « *musiques du monde* », elles s’universalisent, tout en demeurant fortement animées par le fait identitaire. Pour comprendre le fonctionnement de cette dialectique musicale, nous allons analyser une musique traditionnelle en particulier : la musique bretonne.

Tout au long du XX^e siècle, la musique a connu un véritable « boom » qui en fait un des principaux phénomènes culturels de cet entre deux millénaires. L’activité musicale couvre l’ensemble des champs d’action de la société. Cette activité a été analysée comme fait

²⁴⁸ Marécages.

²⁴⁹ HERZHAFT Gérard, « La musique cajun, musée musical ou ciment identitaire ? », in. DARRE Alain, Op. Cit. , 1996, p. 224.

²⁵⁰ Ibid. , p. 225.

²⁵¹ DUTERTRE Jean-François, Op. Cit. , 1996, p. 71.

social depuis le début du XX^e mais ce n'est qu'à la fin des années 1990 que certains géographes ont souligné son emprise territoriale. L'analyse géographique de cette interaction entre territoire et fait musical n'a été possible qu'après une évolution de la discipline, qui s'est traduite entre autres, par le renouveau de l'approche culturelle. En redéfinissant les liens entre l'homme et son milieu en termes de médiation, la géographie sociale et culturelle ont su mettre en évidence la dimension spatiale de la culture en général, et de la musique en particulier.

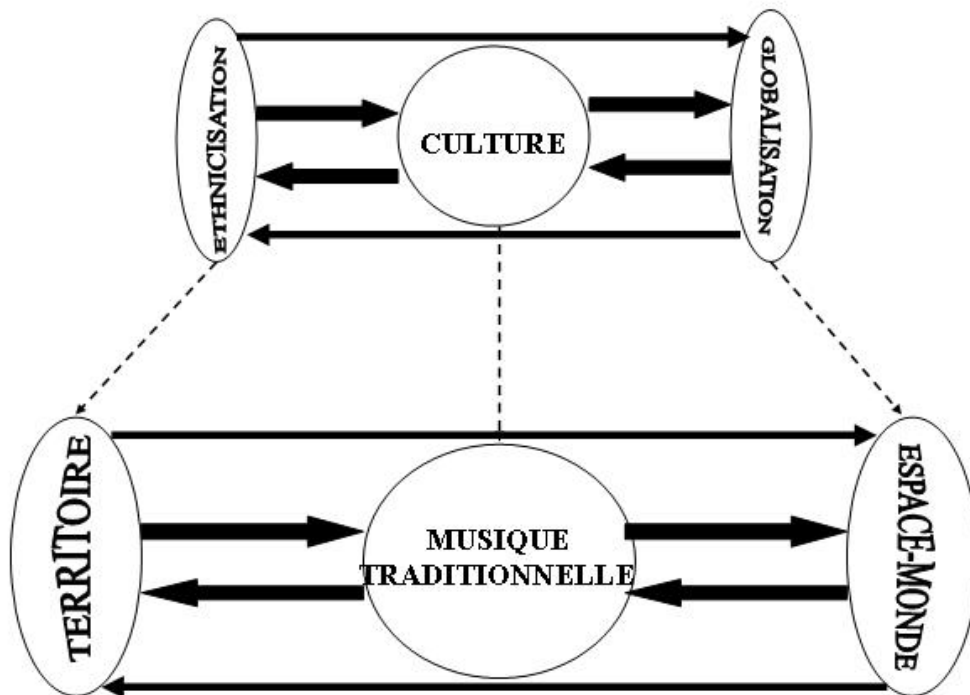
La dimension spatiale du fait musical est l'œuvre du processus de territorialisation. Nous venons de voir les différentes orientations que peut prendre cette territorialisation musicale. La diffusion spatiale, l'aménagement du territoire et la symbolique des lieux sont trois des principaux axes de réflexion qui structurent notre approche géographique du fait musical. L'originalité de notre approche consiste à analyser ces différentes pistes, qui sont aussi des objets centraux de la géographie contemporaine, à travers la dialectique culturelle.

CONCLUSION : le concept de dialectique musicale

Résultat de l'interaction entre le mouvement de globalisation et le processus d'ethnisation, la dialectique culturelle est une notion pluridisciplinaire. Pour l'intégrer à l'approche géographique et la confronter aux objets de la discipline, une opération de reconfiguration s'impose.

La géographie dispose de concepts assez souples, tout en étant très fiables, pour comprendre la dialectique culturelle d'un point de vue spatial. Le processus d'ethnisation peut très bien se concevoir à travers la notion de territoire. De même, le mouvement de globalisation peut s'inscrire dans ce nouveau concept géographique, ce méta-espace qu'est l'espace-monde. Le schéma de la dialectique culturelle présenté dans le chapitre précédent s'en trouve donc modifié.

Figure 5 : La dialectique "musicale"



Il s'agit maintenant d'appliquer cette nouvelle dialectique à l'activité musicale. La musique est un phénomène culturel qui se territorialise. Pour appréhender ce processus nous allons confronter le fait musical à la dialectique culturelle. Devant la complexité et la diversité artistique du fait musical, nous avons choisi d'étudier un seul style musical : la musique

traditionnelle. Non seulement les musiques traditionnelles entretiennent des rapports privilégiés avec le territoire, mais en plus elles entrent parfaitement dans le cadre de la dialectique culturelle. Cette dialectique devient alors “musicale”.

Nous allons donc fonder notre approche territoriale du fait musical sur cette dialectique musicale, en y intégrant les axes de réflexion précédemment définis comme la diffusion spatiale de la musique, l’aménagement musical du territoire ou la symbolique des lieux musicaux.

CONCLUSION

Au terme de cette réflexion sur les interactions entre culture et mondialisation, nous pouvons retenir deux grandes tendances. Tout d'abord, la mondialisation se présente comme une période charnière pour la question culturelle. Jamais les interrogations sur la notion de culture n'ont soulevé autant de débats depuis les prémices de la mondialisation, ou pour être plus précis, d'une nouvelle de ses phases : la mondialité. En effet, on a vu apparaître dans la dernière décennie du XX^e siècle une véritable conscience planétaire, « une planétarisation » qui entraîne la mondialisation dans une nouvelle phase en lui adjoignant une nouvelle dimension : la dimension culturelle. Comme la mondialisation économique est régulée par le marché, cette mondialisation culturelle est régulée par la culture. Si le marché est le résultat de la confrontation de l'offre et de la demande, la culture peut être présentée comme le produit de la confrontation du global et du local ; c'est ce que nous appelons la dialectique culturelle.

La seconde tendance qui se dégage de cette interaction entre culture et mondialisation, c'est le rapprochement, certains diront la confusion qui est en train de s'opérer entre la notion de culture et la notion d'identité. « L'identité est au premier chef un fait de nature culturelle, en ce sens qu'elle relève d'une communauté minimale de sensibilité, de pratiques et de langages ; réciproquement la culture, particulièrement en ce qu'elle intègre l'histoire du groupe et sa relation à son contexte matériel, est un support permanent de l'identité, et peut-être même son créateur presque exclusif »²⁵². C'est pourquoi certains auteurs étudient plutôt les interactions entre mondialisation et identité, tout en condamnant les confusions liées à la notion de culture.

Aujourd'hui, l'image de la mondialisation rouleau compresseur a vécu, la diversité culturelle ne semble plus menacée. Au contraire, la mondialité entretient et parfois même ranime les cultures. Mais selon quels mécanismes ?

De nombreuses pistes ont été explorées au cours de cette première partie : le fait identitaire, le culte du local, l'émergence du patrimoine, l'invention de la tradition, l'affirmation de l'ethnicité... Nous les avons regroupées sous le vocable de mouvement d'ethnisation. Il s'agit maintenant d'ordonner ces différentes pistes dans une analyse spatiale de la dialectique culturelle.

²⁵² POCHE Bernard, « Principe de réalité, sociabilités et identités virtuelles » in. GREVEN-BORDE Hélène, TOURNON Jean (sous la direction de), *Les identités en débat : intégration ou multiculturalisme ?*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 43.

La musique se trouve être un bon « terrain d'étude » pour appréhender la dimension spatiale de la dialectique culturelle. Reflet de la société, la musique s'inscrit aussi dans le territoire. Parce qu'elle est un langage universel, elle se diffuse d'un bout à l'autre de la planète, mais dans le même temps elle peut « donner corps à l'identité » d'un territoire. Pour montrer cette emprise territoriale de la musique, nous allons maintenant étudier le cas de la musique bretonne.

Partie 2 : Interactions spatio-culturelles et musique bretonne

Chapitre 4 : La culture bretonne au temps de la mondialité

Chapitre 5 : La musique bretonne, de la pratique populaire à l'objet d'étude

Chapitre 6 : Une approche systémique d'inscription territoriale

INTRODUCTION

« L'identité bretonne ne se repère plus seulement dans les embruns ou sous les brumes. Elle se rencontre tout autant sur un campus ou dans un laboratoire ».

Armand Frémont, *Portrait de la France*

Avant d'analyser les interactions spatiales de la musique bretonne, nous devons replacer cette musique dans son contexte spatial et historique. La musique bretonne fait partie de l'immense champ des musiques traditionnelles que nous avons défini précédemment. Comme toutes les musiques traditionnelles d'origine occidentale, la musique bretonne est issue d'un milieu rural, la société traditionnelle paysanne bretonne. Malgré la disparition de cette dernière, les pratiques musicales qui en sont issues, elles, sont toujours présentes et surtout bien vivantes. Aujourd'hui la musique est sans doute l'élément le plus dynamique de la culture bretonne.

Justement, dans un premier temps c'est en tant qu'élément central de la culture bretonne que nous allons appréhender la musique traditionnelle de Bretagne. Comme beaucoup de cultures régionales européennes, la culture bretonne a subi, tout au long du XX^e siècle, le processus d'uniformisation des politiques nationales, en l'occurrence le centralisme « à la française ». Mais aussi, depuis un peu plus de dix ans, elle bénéficie des opportunités de diversification générées par l'avènement de la mondialisation culturelle. Résultat, en ce début de troisième millénaire, la culture bretonne offre aux habitants de la région, mais aussi à n'importe quel individu qui voudrait s'y intéresser, des alternatives pour se projeter vers le futur. Dans le chapitre 4 nous verrons que la culture bretonne au temps de la mondialité procure à la Bretagne des atouts pour affronter la compétitivité régionale à l'échelle nationale mais aussi et surtout à l'échelle européenne et internationale.

C'est dans ce contexte d'ouverture, en respectant le processus de la dialectique culturelle, que la musique bretonne évolue aujourd'hui. En un siècle, la musique bretonne a connu de profonds bouleversements pour passer d'une pratique considérée comme marginale dans la société paysanne traditionnelle à une pratique culturelle reconnue par la société moderne contemporaine. Le chapitre 5 nous montrera comment la musique bretonne, coutume issue de la société paysanne peut être traitée comme un objet scientifique en s'adaptant aux besoins de la société moderne. Aujourd'hui la musique bretonne, reconnue comme une des

musiques traditionnelles les plus vivantes du fonds européen, comporte différents styles musicaux. C'est pourquoi il faudrait plutôt parler des musiques bretonnes. C'est donc ce panel de pratiques musicales que nous allons exposer à notre approche géographique, formulée dans le chapitre 6.

Chapitre 4 : La culture bretonne au temps de la mondialité

Afin d'éviter la dispersion dans l'immensité du champ culturel, cette approche présente le concept de culture comme une construction sociale bâtie sur les interactions de trois de ses principaux éléments constitutifs : le patrimoine, l'identité et le territoire. Bien d'autres composants de la culture pourraient être mis en valeur dans cette recherche, mais il semble intéressant de centrer notre recherche sur l'identité et le territoire qui sont des concepts phares de l'approche culturelle en géographie, dans laquelle s'inscrit notre étude. Quant à la notion de patrimoine, il semblerait maladroit de l'occulter dans une réflexion sur le champ culturel, le patrimoine rassemblant les plus importantes traces matérielles mais aussi immatérielles de l'évolution des cultures.

Il s'agit maintenant d'analyser ces différentes interactions dans ce contexte particulier qu'est la mondialité, afin de mieux comprendre le fonctionnement de la dialectique culturelle. Nous allons étudier pour cela l'exemple de la culture bretonne. Il ne s'agit pas d'entreprendre une énumération exhaustive des traits culturels de la Bretagne ou de faire une monographie culturelle de cette région. L'objectif de cette étude de cas est bien d'analyser les interactions entre la culture et l'espace : de comprendre comment les éléments culturels influencent l'organisation spatiale de la région, et inversement, de voir dans quelle mesure le territoire agit sur la construction de la culture bretonne.

Comme nous l'avons postulé auparavant, la culture bretonne est le résultat des interactions entre le patrimoine, l'identité et le territoire bretons. Avant d'engager notre recherche, il convient de définir chacune de ces trois composantes et de éclairer certaines zones d'ombre.

I - La diversité du patrimoine breton

Avec la création de l'Unesco, le patrimoine est une notion institutionnalisée mondialement depuis 1945. Mais à la fin du XX^e siècle, elle a connu un essor considérable dès l'instant où est apparu le concept de patrimoine immatériel. En effet, la patrimonialisation n'est pas seulement une opération de sauvegarde d'éléments du passé, c'est aussi et surtout comme le souligne Alain Croix un « regard porté »²⁵³ sur un objet, un lieu, une pratique, un paysage... pour lui transmettre une dimension culturelle. La patrimonialisation ajoute une fonction culturelle aux fonctions originales des éléments concernés. Le patrimoine, c'est donc un ensemble hétérogène d'objets, de techniques, de lieux, de pratiques... auxquels on a adjoint une fonction culturelle. Le patrimoine est en quelque sorte l'infrastructure de la culture. Le patrimoine breton c'est donc un ensemble d'éléments, matériels ou immatériels, qui forment la substance même de la culture bretonne.

1 - La conciliation du matériel et de l'immatériel

Objet de mémoire et fonction sociale

L'agent déterminant de la patrimonialisation c'est donc ce « regard nouveau » porté sur les choses. Par conséquent, un élément du patrimoine n'est pas obligatoirement dépourvu de toute fonction sociale. Certes, le menhir, la coiffe ou la culture du blé noir (ou sarrazin) sont des bons exemples d'éléments du patrimoine breton qui ont perdu toute fonction sociale à l'heure de la mondialité, excepté celle de servir d'objet de mémoire. Les menhirs ont perdu leur fonction de culte ou d'orientation, les coiffes ne servent plus à protéger les cheveux des Bretonnes lors des travaux quotidiens ou à orner leurs costumes lors des rassemblements festifs et le blé noir n'est plus cette « céréale de civilisation » cultivée jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Leur fonction actuelle reste exclusivement mnémonique bien que le blé noir soit de nouveau cultivé à des fins économiques depuis quelques années en Bretagne. Mais le patrimoine, c'est aussi des éléments qui ont conservé un usage social. Soit ils ont une nouvelle fonction différente de leur fonction d'origine, soit ils ont gardé leur usage social initial.

²⁵³ CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), Op. Cit., 2000, p. 9.

L'exode rural et le déclin de la pratique religieuse ont détourné une partie des quelque 3 000 chapelles bretonnes de leur fonction originelle de lieu de culte hebdomadaire. Pour autant, certaines ont su garder un rôle de cohésion, notamment à l'occasion des pardons annuels, alors que d'autres ont été réhabilités en lieu d'exposition d'art contemporain. Ce détournement établit une interaction assez inattendue entre l'art contemporain et le patrimoine religieux.

Le pardon est aussi un bon exemple d'élément patrimonial qui a vu son rôle social évoluer. Fête d'inspiration religieuse, le pardon n'a pas renoncé à sa fonction d'origine. Aujourd'hui cette fonction religieuse n'a pas totalement disparu, mais elle est inégalement ressentie suivant les rassemblements. Exclusive dans certains grands regroupements de 10 000 à 20 000 personnes associant veillées pénitentielles, grand-messes et vêpres solennelles, elle doit s'accommoder d'une fonction festive et récréative lors des fêtes patronales dans certaines paroisses. Durant la période estivale, cette fonction religieuse peut être amplement occultée par l'intérêt touristique que génèrent les processions en costumes anciens.

Quant aux phares, même s'ils ont connu d'importants travaux de rénovation, notamment pour l'adaptation des nouvelles techniques d'éclairage, ils ont conservé l'usage pour lequel ils ont été construits au XIX^e siècle, celui d'éclairer les côtes afin de guider les navires la nuit. A l'aube du troisième millénaire, les phares, tout en conservant leur fonction de signalement, sont devenus un des fleurons du patrimoine architectural breton.

Par conséquent, le patrimoine, ce n'est pas qu'un reliquat désocialisé. En posant un nouveau regard sur les objets ou les pratiques d'une société, la patrimonialisation leur confère aussi une nouvelle fonction sociale qui n'est pas exclusivement mnémonique.

Marque du passé et modernité

Suivant le même schéma, le patrimoine n'est pas uniquement constitué d'éléments valorisés par l'épreuve du temps. Certes, le patrimoine renferme de nombreuses empreintes de sociétés aujourd'hui disparues. Les sociétés dites « traditionnelles » restent de grandes productrices de pratiques ou d'objets patrimoniaux. Les calvaires, les malouinières, la culture du lin et du chanvre ou encore l'*ankoù* sont quelques-uns des nombreux éléments du patrimoine breton issus de la société paysanne traditionnelle.

Edifiés entre le XV^e et le XVIII^e siècle, le calvaire, représentation de la Passion du Christ est un des symboles du patrimoine breton, surtout lorsqu'il est d'une complexité saisissante. Tout comme les malouinières, construites entre le XVII^e et le XVIII^e siècle qui

montrent la richesse des négociants malouins à cette époque. La culture du lin et celle du chanvre font également partie de ce patrimoine, dans le sens où elles ont contribué à « l'âge d'or de la Bretagne », période de croissance soutenue que les historiens font symboliquement débiter en 1532 avec le rattachement juridique de la Bretagne à la couronne de France et qui s'achève en 1675 avec la révolte des Bonnets Rouges, insurrection contre la politique fiscale menée par Colbert. Au cours de cette période, les productions de lin et de chanvre alimentent la puissante industrie toilière bretonne qui exporte ses pièces principalement en Espagne et en Europe du Nord. Quant à l'*ankou*, cette personnification de la mort, devenu un des plus fameux personnages mythiques du patrimoine breton, il hante de nombreux contes et pièces de théâtre issus de la société traditionnelle. Mais cette société paysanne n'est pas la seule à alimenter le patrimoine. Les sociétés modernisées participent également à la construction patrimoniale.

Par le nombre de courses organisées lors des pardons ou fêtes communales, par la renommée de grands champions bretons (Petit-Breton, Robic, Bobet, Hinault...) ou par la ferveur populaire qui se dégage lors des grands événements se déroulant dans la région (Tour de France, Championnat du monde...), le cyclisme reçoit un accueil, un « regard particulier » de la part des Bretons. Il fait aussi partie du patrimoine régional. L'association *Diwan*²⁵⁴, créée en 1977, par sa participation active à la sauvegarde et la diffusion de la langue, le pâté de porc Hénaff²⁵⁵, par sa présence quasi centenaire dans les rayons des épiceries, puis des grandes surfaces bretonnes, les Chantiers de l'Atlantique, par leur contribution au développement industriel de la région, sont aussi des éléments incontournables du patrimoine breton. Ce sont autant de preuves que les sociétés modernes, industrielles ou de loisirs, génèrent aussi du patrimoine.

Il naît même des sociétés les plus avancées : le radôme de Pleumeur-Bodou²⁵⁶ ou le parc de loisir Océanopolis de Brest en sont des exemples reconnus. Les marées noires, causées par les dérives du trafic international d'hydrocarbures, par leur fréquence (huit depuis 1967) et par les chocs environnementaux et psychologiques qu'elles procurent, font également partie du patrimoine breton.

²⁵⁴ Le germe en breton.

²⁵⁵ PROCOLI Angela, « La quête de "pureté" et la fabrication de l'aliment de qualité. Le pâté de porc Hénaff, in. MORRISSET Lucie K., DIEUDONNE Patrick, SIMON Jean-François, *Réinventer pays et paysages*, Actes du colloque « Québec-Bretagne : réinvention des pays et des paysages dans la seconde moitié du 20^e siècle », Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 2003, pp. 161-172.

²⁵⁶ Construction en forme de ballon abritant l'antenne qui assura la première liaison satellite avec les Etats-Unis en 1962.

Emprunts et filiation

Infrastructure d'une culture, le patrimoine n'est pas pour autant « fidèle » à la filiation de cette dernière. Un certain nombre d'éléments patrimoniaux sont empruntés à d'autres cultures. Si la spécificité bretonne du *kouign amann* (gâteau de beurre), du *Tro Breizh*²⁵⁷ ou encore du *gouren* (lutte bretonne) peut sembler difficilement discutable, pour d'autres, leur origine est à trouver ailleurs. C'est par exemple le cas du néo-druidisme, importé du Pays de Galles par les régionalistes bretons au début XX^e. La fraise a été rapportée à Plougastel en provenance du Chili. L'artichaut, légume méditerranéen est apparu au XVI^e dans le pays nantais, et dans le Léon au XVII^e. Pourtant les fraises de Plougastel et les artichauts sont réputés pour leur origine bretonne (60 % de la production française d'artichaut se concentre dans le Nord Finistère). Nous verrons plus loin que la musique bretonne contemporaine s'est beaucoup construite à partir de ce genre d'apports extérieurs.

Sorte de conciliation entre le matériel et l'immatériel, la patrimonialisation n'agit pas que sur des éléments sociaux, certains composants "naturels" peuvent aussi générer du patrimoine. Ces éléments d'origine naturelle, mais dont certains comme le bocage ont été grandement modelés par l'intervention de l'homme, forment un type particulier de patrimoine, le patrimoine paysager.

2 - Le patrimoine paysager

En effet, ce regard qui transmet aux choses un nouveau sens, une dimension culturelle, agit tout autant sur la nature. Le paysage, même si la part du "purement naturel" y est relativement limitée, le climat, la végétation et le relief livrent des éléments patrimoniaux. « A partir du moment où le paysage devient un objet de contemplation et où il est valorisé pour des raisons esthétiques, les rapports des groupes à l'espace changent de nature »²⁵⁸, il devient alors patrimoine. Landes littorales (Cap Fréhel, Cap-Sizun...) ou intérieures (Menez Hom, Monts d'Arrée), marais d'eaux douces (Yeun Elez) ou marais salants (entre Batz/mer et Guérande), architecture religieuse (chapelles rurales, cathédrales...) ou militaires (châteaux médiévaux, base sous-marine de Lorient...), le patrimoine « paysager » de Bretagne se singularise par sa diversité, mais aussi par sa vulnérabilité. Le bocage, par exemple « fabriqué

²⁵⁷ Pèlerinage reliant les sept sièges épiscopaux des saints fondateurs de la chrétienté bretonne (St-Brieuc, Dol-de-Bretagne, St-Malo, Vannes, Quimper, St-Pol-de-Léon, et Tréguier).

²⁵⁸ CLAVAL Paul, Op. Cit., 1995. P. 265.

et entretenu in situ par des générations d'agriculteurs qui avaient besoin de haies pour pratiquer à la fois la culture et le pâturage [tend à disparaître n'ayant] plus vraiment de raison d'être dans l'agriculture contemporaine, ni dans sa fonction de cage pour les cultures ou pour les animaux, ni dans sa fonction productrice de bois »²⁵⁹. Sans sa dimension patrimoniale, sa disparition serait d'ailleurs encore plus rapide. Le cas du bocage montre bien les enjeux qui gravitent autour de la notion de patrimoine. Inutile pour les agriculteurs « jamais [le bocage] n'a été l'objet de tant de discours laudatifs et n'a eu [tant] de défenseurs annoncés »²⁶⁰ que grâce à ses atouts environnementaux.

Faut-il conserver le bocage ? Et surtout comment ? Ces questions concernent aussi de nombreux éléments du patrimoine mais pas tous.

En effet, certains s'imposent sans que l'homme puisse intervenir. Seul son regard, leur confère une dimension culturelle. C'est notamment le cas des éléments climatiques. « Le climat ne fait toutefois pas partie ici des mythes fondateurs de la littérature et de l'art : ce sont plutôt des ambiances climatiques particulières, le vent, la pluie, la brume, le crachin qui, liés souvent à des types de paysages, inspirent les créateurs et les conteurs »²⁶¹. Là encore, c'est le regard des hommes, en l'occurrence des artistes : peintres²⁶², écrivains²⁶³ ... qui transmet aux éléments naturels comme la tempête ou le crachin²⁶⁴ leur sens culturel.

Dans sa diversité le patrimoine assure le renouvellement et la vitalité de la culture bretonne. Le patrimoine est « un réservoir au contenu sans cesse renouvelé »²⁶⁵ où s'entremêlent les héritages des sociétés disparues et les innovations, comme les stigmates de la modernité. Mais il n'est que l'infrastructure de la culture. Pour activer, pour organiser, pour libérer l'énergie latente du patrimoine, la culture dispose d'une superstructure, d'une force d'entraînement : l'identité. En manipulant le patrimoine, l'entreprise identitaire, menée par l'ensemble des individus qui s'en reconnaissent les héritiers, cimente la culture.

²⁵⁹ ANTOINE Annie, « Le bocage. Paysage inutile ? Paysage idéal ? », in. *Bretagne 2100. Identité et avenir*, Rennes, Actes du cours public, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 75.

²⁶⁰ ANTOINE Annie, « Paysage », in CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Dictionnaire du patrimoine breton*, Editions Apogées, 2000, p. 742.

²⁶¹ MARCHAND Jean-Pierre, « Climat », in. *Ibid.*, 248.

²⁶² Claude Monet, « Tempête. Côte de Belle-Ile » peint en 1886 (h/t, 65 X 81, Musée d'Orsay, Paris).

²⁶³ QUEFFELEC Henry, *Tempête sur Douarnenez*.

²⁶⁴ Jean Rouaud (Les champs d'honneur) décrit le crachin comme une « chape d'ardoise qui se couche lourdement sur la région ménageant un mince réduit entre nuages et terre, obscur, saturé d'eau », « ce crachin serré des mois noirs, novembre et décembre, qui imprègne le paysage entier et lamine au fond des cœurs le dernier carré d'espérance, cette impression que le monde s'achève doucement, s'enlise » extrait de GUIDET Thierry, « Crachin », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, 2000, p. 295.

²⁶⁵ CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, 2000, p. 11.

II - L'identité bretonne : entre « bretonnerie » et « bretonnité »

Faite de mythes, de stratégies ou même pour certains d'illusions, l'identité est une représentation sociale qui évolue suivant les besoins. Denis-Constant Martin affirme d'ailleurs que « l'identité n'existe pas, mais [que] les actions entreprises sous sa bannière sont, elles, bien réelles »²⁶⁶. L'identité est une construction subjective et évolutive. L'exemple de l'identité bretonne semble particulièrement parlant. « Toute identité collective est une représentation sociale chargée de beaucoup d'émotion, et non pas une réalité concrète invariable dans l'espace et dans le temps. L'identité bretonne ne fait pas exception »²⁶⁷. Née au XVIII^e siècle, elle est le résultat d'un long processus de construction. On ne cherchera pas à écrire cette histoire, par contre on peut en dégager quelques traits, qui structurent aujourd'hui l'identité bretonne.

1 - Une affaire d' « élites » et de « gens ordinaires »

L'image dévalorisante

Même si elle est fondée au V^e siècle, la Bretagne²⁶⁸ ne se découvrira une conscience identitaire que tardivement. « Pour les anthropologues spécialistes de l'identité bretonne, la "bretonnité" n'existerait pas encore à la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire que l'immense majorité de ses habitants n'aurait pas une conscience claire des particularités de sa culture »²⁶⁹. Pour Catherine Bertho²⁷⁰ cette conscience ne se constituera qu'au XIX^e siècle à travers la notion de « personnalité provinciale » sous l'action des représentants politiques, économiques, militaires... de la province. On regroupe généralement l'ensemble de ces personnes sous le terme générique d' « élites ». « Ces élites ne constituent pas, [...], un groupe homogène et, chacune, qu'elle soit spirituelle, économique, technique, militaire ou

²⁶⁶ Cité par LE COADIC Ronan, *L'identité bretonne*, Rennes, Terres de Brumes Edition, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 41.

²⁶⁷ Ibid. , p. 173.

²⁶⁸ Au Concile de Tours en 567, la Britannia recouvre trois royaumes de l'ouest de l'Armorique (Domnonée, Cornouaille et Bro Waroch), les comtés de Rennes et Nantes étant dans l'orbite franque.

²⁶⁹ DUPUY Roger, « Elites et identité bretonne de l'Ancien Régime à la Monarchie de Juillet » in. NICOLAS Gilbert (sous la direction de), *La construction de l'identité régionale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 27.

²⁷⁰ BERTHO Catherine, « L'invention de la Bretagne » in. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°35, Novembre 1980, p. 45-62.

politique est soucieuse de faire prévaloir un système dominant. Ces élites tiennent des discours d'ordre réflexif, mais également des discours stratégiques, visant à la défense de leurs intérêts »²⁷¹. Si l'on excepte les délibérations des Etats de Bretagne et du Parlement de Bretagne, les premières marques de reconnaissance de la spécificité de la Bretagne se développent à la veille de la Révolution. Soulevées par les représentants du Tiers-État, elles portent surtout sur le retard économique de la province, que l'on attribue à la mainmise aristocratique. Si après 1789 les privilèges politiques de la noblesse disparaissent, l'image d'une Bretagne archaïque et misérable reste bien ancrée. Entretien par les celtomanes²⁷², qui affirment trouver dans la société bretonne les « témoignages d'une civilisation primordiale », puis par les Romantiques, qui font de la Bretagne un des terrains privilégiés de leurs récits pittoresques, cette vision dévalorisante traverse les siècles. « Au 19^e siècle, la Bretagne est perçue de Paris, par les écrivains et les artistes, comme la moins éloignée des contrées exotiques, permettant de découvrir à peu de frais le "bon sauvage" »²⁷³. Mais les élites ne sont pas les seules à véhiculer cette image péjorative.

Les bretons « ordinaires » entretiennent aussi ce stéréotype dans leurs pratiques quotidiennes. « Les Bretons deviennent conformes à l'image socialement construite et dévalorisée qu'on leur attribue et qu'ils ont intériorisée jusqu'à la reproduire eux-mêmes »²⁷⁴. Le rejet massif de la langue bretonne, considérée comme une langue arriérée et inutile par l'équivalent de deux générations, reste une des principales contributions des Bretons « ordinaires » à la production de cette image dévalorisante. Le breton étant devenu une langue stigmatisée, les bretonnants « ont admis l'image d'arriération qui leur était offerte d'eux-mêmes »²⁷⁵. Cette stigmatisation ne fera que renforcer « l'existence de sentiments d'infériorité et d'une haine de soi morbide »²⁷⁶ qu'Erik Erikson appelle : identité négative.

Associés dans la diffusion d'une identité négative, les élites et les gens ordinaires le sont aussi dans bien d'autres domaines du processus de construction identitaire.

²⁷¹ NICOLAS Gilbert (sous la direction de), *La construction de l'identité régionale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 13.

²⁷² Groupe d'érudits attribuant aux celtes un rôle démesuré dans les origines de l'Europe.

²⁷³ DENIS Michel, « Identité », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, 2000, p. 494.

²⁷⁴ PENTECOUTEAU Hugues, *Devenir bretonnant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 38.

²⁷⁵ LE COADIC Ronan, *Op. Cit.*, 1998, p. 206.

²⁷⁶ Cité par *Ibid.*, p. 183.

La représentation sociale positive

Tout d'abord, les élites seront décisives dans l'émergence et le développement de l'emsav²⁷⁷. « Le mouvement breton s'est formé avec ceux qui possédaient les capitaux culturels et sociaux leur permettant de formaliser une idéologie et de prendre la parole pour l'exprimer »²⁷⁸. De sa naissance en 1898, avec la création de l'Union Régionaliste Bretonne, à sa refondation dans les années 1960, avec la naissance de l'Union Démocratique Bretonne, le mouvement politique breton est majoritairement contrôlé par des intellectuels.

Ces élites seront aussi très présentes dans les années d'après guerre, notamment à travers le CELIB²⁷⁹, lorsqu'il faudra « redonner aux Bretons une confiance dans les capacités de développement de leur région »²⁸⁰. D'ailleurs pour certains, qui auraient souhaité voir ce projet de développement économique accompagné d'une réforme administrative, l'action du CELIB a été perçue comme une « trahison des notables ».

Aujourd'hui encore les élites (artistes, élus, journalistes, universitaires, grands entrepreneurs) font beaucoup pour la reconnaissance de l'identité bretonne. Des initiatives comme le logo « Produit en Bretagne » montrent que les élites économiques participent activement à la construction d'une représentation positive de la Bretagne en utilisant l'identité bretonne à des fins commerciales. Mais ce ne sont pas les seuls. Les gens ordinaires : étudiants, agriculteurs, marins-pêcheurs, patrons de PME...dans leur vie quotidienne participent à cette entreprise. C'est ce qu'a tenté de montrer Ronan Le Coadic en étudiant « les représentations sociales que les Bretons se font d'eux-mêmes »²⁸¹. Apprendre le breton, brandir le *gwen ha du* lors d'une manifestation politique, culturelle ou sportive, donner un nom à consonance bretonne à son bateau ou coller un BZH sur sa voiture... autant de comportements populaires qui contribuent à l'affirmation d'une certaine identité bretonne. L'identité bretonne n'est pas qu'une affaire d'intellectuels, de porte-parole, de spécialistes, c'est aussi et surtout un ensemble de comportements individuels ordinaires, au quotidien, qui dégagent une fonction de reconnaissance.

²⁷⁷ Le mouvement breton. Terme employé pour qualifier l'ensemble des actions culturelles et/ou politiques s'élevant contre le principe même de l'intégration et de l'assimilation.

²⁷⁸ PENTECOUTEAU Hugues, Op. cit. , 2002, p. 48.

²⁷⁹ Comité d'Etude et de Liaison des Intérêts Bretons : groupe de pression constitué en juillet 1950 à Quimper réunissant des élus locaux, des parlementaires, des syndicats et des représentants du milieu socioprofessionnel.

²⁸⁰ SAINCLIVIER Jacqueline, « CELIB », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), Op. Cit., 2000, p. 206.

²⁸¹ LE COADIC Ronan, *L'identité bretonne*, Op. Cit. , 1998, p. 18.

2 - Une manipulation du patrimoine

Le folklore

Parmi les élites, il en est une qui a particulièrement compté dans le processus de construction de l'identité bretonne, ce sont les folkloristes. Le terme "folkloriste" désigne l'ensemble des collecteurs de traditions populaires qui ont exercé entre 1870 et 1914. « Leur préoccupation première est de recueillir les traditions populaires – y compris les productions de littérature orale – de manière la plus exhaustive possible pour ensuite présenter les produits de leurs recherches en juxtaposant simplement les milliers de faits relevés »²⁸². En rassemblant ces éléments du passé, les folkloristes apportent des indices précieux sur le particularisme de la Bretagne, mais « ils laissent [aussi] généralement une vision quelque peu stéréotypée des campagnes bretonnes de la fin du siècle dernier »²⁸³. Cette même image archaïque avait déjà été soulevée auparavant par les Celtomanes et les Romantiques.

Dès le début du XX^e siècle, le folklore apparaît donc comme une opération de manipulation identitaire consistant à mettre en spectacle un ou plusieurs éléments du patrimoine, notamment lors du déferlement touristique estival. Le costume traditionnel reste sans doute l'objet patrimonial le "mieux" folklorisé. Pourtant, « en dépit d'une imagerie persistante, le costume ne semble pas, en fait, avoir jamais été un élément très important de l'identité bretonne en tant que telle – sauf au niveau, justement, d'une image extérieure folklorisante de la Bretagne... »²⁸⁴. Apparus au XVIII^e siècle, puis développés au XIX^e, les costumes traditionnels²⁸⁵ affirment moins un sentiment d'appartenance à la Bretagne qu'une appartenance locale (au pays ou à la paroisse).

Même s'il peut conduire à des confusions, le stéréotype folklorique, comme le montre l'exemple du costume, participe aussi à la construction de l'identité bretonne. Tout au long du XX^e siècle, le folklore va contribuer à l'affirmation de l'identité bretonne, mais associés à l'image passéiste de la Bretagne, les manifestations folkloriques vont générer un rejet de la part de ceux qui veulent sortir de ce stéréotype, souvent qualifié de « bretonnerie ». Employé pour la première fois vers 1888 par Paul Gauguin pour signer une aquarelle

²⁸² SIMON Jean-François, « Ethnologie », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, 2000, p. 370.

²⁸³ POSTIC Fanch, « Folkloristes », in. , *Ibid.* , p. 413.

²⁸⁴ SIMON Pierre-Jean, *La bretonnité. Une ethnicité problématique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 64.

²⁸⁵ René-Yves Creston en a dénombré pas moins de 60 types différents, avec de multiples variantes locales à l'intérieur de ces différents types.

représentant une Bretonne, le mot bretonnerie ne dissimulait pas encore de connotation péjorative. Mais, à partir du moment où on l'emploie pour désigner l'ensemble des figures les plus stéréotypées de la Bretagne (Bécassine, la bigoudène, le plouc, le joueur de biniou « au chapeau rond »...) son usage est bien catalogué. Aujourd'hui, il est toujours employé pour discréditer toute activité culturelle bretonne.

Malgré ces effets pervers, nous verrons plus loin que le folklore a joué un rôle important dans la diffusion de la musique bretonne.

Le nationalisme

Il existe un autre moyen de manipuler le patrimoine à des fins identitaires : le nationalisme. Aujourd'hui, seule une petite minorité revendique le titre de nation pour la Bretagne, mais le sentiment national a beaucoup compté dans le processus de construction de l'identité bretonne.

Si de la fin XIX^e et au début XX^e l'action des nationalistes sur le patrimoine pouvait se confondre avec celle du mouvement folklorique (les premières fêtes folkloriques ont été organisées par l'Union Régionaliste Bretonne), dès la fin de la Grande Guerre, une partie de la mouvance nationaliste élabore une nouvelle stratégie. Comme pour le folklore, il s'agit de manipuler le patrimoine, mais plutôt que de focaliser ses actions sur le costume ou la danse, cette mouvance nationaliste va s'intéresser à la langue. Elle « accorde en effet une valeur déterminante au breton, conçu comme une langue nationale d'un état en devenir »²⁸⁶. L'opération, réalisée par un groupe d'écrivains et d'intellectuels, consiste à unifier les différents dialectes bretons pour en faire une langue « littéraire » et « moderne ». Cette manipulation d'un des principaux éléments du patrimoine breton, la langue, par le mouvement nationaliste de l'entre-deux guerres, a été déterminante dans la construction d'une identité forte.

Mais ce même mouvement a aussi contribué à approvisionner l'identité négative de la Bretagne. « Pour tenter d'obtenir “par le haut”, c'est-à-dire par la volonté des nouveaux dirigeants, satisfactions à des revendications pour lesquelles tous les efforts menés jusque-là sont restés vains »²⁸⁷, le second conflit mondial amène une petite partie de la mouvance nationaliste à se rapprocher de l'occupant. Adhésion à des thèses fascistes, écrits racistes, création d'un groupe paramilitaire... on pourrait multiplier les exemples d'actes de collaboration de certains militants nationalistes bretons avant et pendant la période

²⁸⁶ NICOLAS Michel, *Bretagne. Un destin européen*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 16.

²⁸⁷ Ibid., p. 17.

d'occupation. Même si ces actions ont été initiées par seulement quelques individus²⁸⁸, après la guerre c'est l'ensemble du mouvement breton (politique et culturel) qui « est marqué pour des lustres du sceau de l'infamie. Toute activité en rapport avec l'identité bretonne elle-même reste suspecte... »²⁸⁹.

Comme le folklore, le nationalisme est une entreprise identitaire qui agit sur le patrimoine. Le mouvement nationaliste est l'initiateur de la revalorisation de la langue bretonne, mais par ses dérives il a aussi entretenu, et même renforcé sur certains points, le maintien de l'identité négative.

Le faible score des partis de l'*emsav* aux dernières élections et surtout le peu d'estime ressentie par les Bretons envers les mouvements autonomistes nous montrent qu'aujourd'hui les Bretons semblent affirmer leur identité à l'écart du sentiment national. Aux élections régionales de 1992 les listes « Peuple breton, peuple d'Europe » qui réunissaient l'ensemble du mouvement breton²⁹⁰ n'ont totalisé que 35 938 voix soit un score de 2.8 %. Au regard de ses interviews R. Le Coadic souligne « qu'il ne fait guère de doute que le mot "autonomiste" est connoté négativement. Seules cinq [sur 46] des personnes interrogées disent, en effet, éprouver une forme d'affinité ou de bienveillance envers les mouvements autonomistes bretons »²⁹¹. La majorité des Bretons ne se reconnaissent pas dans la mouvance nationaliste. Si le folklore et le nationalisme ont largement participé à la production de l'identité bretonne, leur rôle dans l'entreprise identitaire contemporaine semble limité. Non seulement, ils ont été rejetés du fait de leur prépondérante contribution à la construction d'une identité négative, mais en plus ils doivent coopérer avec de nouvelles manières d'associer le patrimoine et l'identité.

3 - Une ethnicité « réinventée »

De la « bretonnité négative »...

La culture bretonne offre d'autres types de manipulations du patrimoine à des fins identitaires qui ne sont pas qu'exhibitions (folklore) et entreprises passionnelles (le nationalisme). Jusqu'à une période assez récente, les Bretons n'étaient reconnus, et ne se reconnaissaient qu'à travers une identité négative principalement construite, comme nous

²⁸⁸ La Bezen Perrot, milice créée en 1943 par Célestin Lainé, comprenait moins de 80 hommes.

²⁸⁹ NICOLAS Michel, Op. Cit. , 2001, p. 18.

²⁹⁰ A la fin des années 90, les principales composantes du mouvement breton sont : l'UDB, tendance modérée, le POBL (Parti pour l'Organisation d'une Bretagne Libre), qui s'inscrit dans la continuité du mouvement national breton et Emgann, jeune parti nationaliste très militant.

²⁹¹ LE COADIC Ronan, *L'identité bretonne*, Op. Cit. , 1998, p. 341.

venons de le voir, autour de stéréotypes et de stigmates. Aujourd'hui ces « bretonneries » sont toujours présentes.

L'article de Nathalie Dugalès²⁹² sur la représentation de la Bretagne et des Bretons dans la presse française au cours des années 1990 le prouve. Pour le Figaro « la Bretagne profonde, [...], se déguste aux crêpes et au feu de cheminée. Elle n'est elle-même que dans sa rusticité »²⁹³. Quant à Libération, certes il admet « le renversement des stéréotypes [...] mais l'identité de Breton elle-même n'a pas changé, restant toujours synonyme de "plouquerie" »²⁹⁴. Malgré cette étiquette, « un changement très sensible d'attitude s'est [...] opéré à l'égard de l'idée bretonne, de la langue et de la culture ... »²⁹⁵. Pour Pierre-Jean Simon, les Bretons, en ce qui concerne leur identité, sont passés d'une « bretonnité négative » à une « néo-bretonnité ».

Ce sont là deux des dimensions de l'ethnicité bretonne. « Outre, en effet, la bretonnité qui serait en quelque sorte de fait (ce qui fait que les Bretons sont bretons, se sentent et se définissent tels et sont perçus et définis comme tels), il est nécessaire de prendre en compte les deux autres dimensions tout aussi importantes de leur ethnicité : la bretonnité négative, qui est mépris et haine de soi par intériorisation des images extérieures dévalorisantes d'eux-mêmes ; et la bretonnité positive, qui est affirmation de soi en réaction à la situation minoritaire, cette néo-bretonnité qui, [...], s'est progressivement constituée chez certains en ethnicité construite (ou plutôt réinventée), plus ou moins revendicative et combative »²⁹⁶. Si le folklore et le nationalisme, pourvoyeurs de la bretonnité négative, apparaissent plutôt comme des manipulations identitaires du patrimoine, l'« ethnicité réinventée » est une conscience identitaire qui repose sur le patrimoine. « La bretonnité est un choix, une conscience individuelle ou partagée. Elle résulte d'une démarche individuelle d'appropriation même si elle ne peut être séparée de représentations collectives »²⁹⁷. Elle est d'autant plus consistante qu'elle repose sur un patrimoine riche et diversifié. Fer de lance du mouvement nationaliste au début du XX^e siècle, la langue bretonne est aussi aujourd'hui un des éléments centraux de la néo-bretonnité.

²⁹² DUGALES Nathalie, « La représentation de la Bretagne et des Bretons par la presse française : étude comparée des journaux Libération et le Figaro », Les Cahiers du Cérim, n° 6, Université de Haute-Bretagne Rennes 2, décembre 2000, pp. 19-31.

²⁹³ Ibid., p. 21.

²⁹⁴ Ibid., p. 30.

²⁹⁵ SIMON Pierre-Jean, Op. Cit. , 1999, p. 144.

²⁹⁶ Ibid., p. 49.

²⁹⁷ NICOLAS Michel, Op. Cit. , 2001, p. 221.

... à la néo-bretonnité

Même si le nombre de locuteurs a considérablement diminué en un siècle (24 0000 aujourd'hui, contre 1,2 millions à la veille de la première guerre mondiale) le breton reste un des principaux marqueurs de la bretonnité. « La langue est, à coup sûr, dans de nombreux cas un élément extrêmement important de l'ethnicité, jouant un double rôle de fermeture du groupe sur lui-même par l'établissement d'une frontière de non-compréhension vis-à-vis des hors groupe et de maintien de la cohésion du groupe par l'inter-compréhension à l'intérieur, un facteur très fort de maintien du sentiment d'appartenance à une collectivité particulière et de séparation d'avec les autres »²⁹⁸. Mais plus que sa fonction originelle comme mode de communication, c'est sa fonction symbolique, ce qu'elle représente pour la société bretonne, qui fait se maintenir le breton comme une des composantes essentielles de l'ethnicité bretonne. L'engouement pour l'apprentissage de la langue (scolaire²⁹⁹ et cours du soir³⁰⁰), le développement de la signalétique bilingue³⁰¹, le dynamisme de l'édition en langue bretonne³⁰² ou encore la présence du breton dans les médias témoignent de la participation de la langue au processus de construction de l'identité bretonne. Mais en même temps, la pratique du breton au quotidien ne cesse de décliner. « Alors qu'une élite intellectuelle cultivée s'efforce au cours du siècle [dernier] de rénover la langue bretonne, que l'enseignement du breton progresse considérablement depuis vingt ans, et qu'il commence à acquérir une certaine visibilité sociale, la pratique populaire de la langue continue à sombrer »³⁰³. Malgré cet écueil, qui amène à faire une distinction entre bretonnants de naissance et néo-bretonnants, la défense de la langue bretonne contribue à la réinvention de l'ethnicité bretonne. Selon une enquête réalisée en 1997 – sondage téléphonique réalisé par l'institut TMO pour le Télégramme et France 3 selon la méthode des quotas auprès de 2 500

²⁹⁸ SIMON Pierre-Jean, Op. Cit. , 1999, p. 95.

²⁹⁹ Durant l'année scolaire 1999-2000 l'Académie de Rennes recensait 20 245 élèves concernés par l'enseignement du breton, dont 5 202 dans les filières bilingues (Diwan, classes bilingues publiques et classes bilingues privées catholiques), 8 446 en initiation dans les écoles et 6 597 dans les cycles d'apprentissage linguistique des collèges et lycées).

³⁰⁰ En 1998-1999, 9 300 adultes ont suivi des cours de breton dont les $\frac{3}{4}$ dans les cours du soir (les autres modes d'apprentissage sont les stages intensifs et les cours par correspondance).

³⁰¹ 70 % des communes de Basse-Bretagne ainsi que certains établissements universitaires (de façon généralisée pour l'Université de Bretagne Ouest et partiellement pour L'Université de Haute-Bretagne) se sont dotés d'une signalétique bilingue.

³⁰² En 2 000, 7 % de l'édition régionale, soit 1000 à 1 200 livres, utilise le breton.

³⁰³ LE COADIC Ronan, Op. Cit. , 1998, p. 237.

personnes résidant à l'ouest d'une ligne allant de Paimpol à Vannes – 88 % des personnes interrogées sont favorables à la conservation du breton.

Pourtant un grand nombre de bretons n'ont jamais parlé breton. La langue bretonne ne s'est jamais répandue, pays de Dol excepté, dans l'est de la région. « Quand, à la fin de l'Antiquité, une partie des Bretons quittent l'île de Bretagne pour venir s'installer en Armorique – à laquelle ils donnent leur nom –, ils ne s'implantent pas de façon homogène sur tout le territoire de l'actuelle Bretagne. Ils s'établissent surtout dans sa partie occidentale. Néanmoins, à l'issue de diverses campagnes militaires, l'empereur franc Charles le Chauve doit concéder aux rois bretons Érispoë puis Salomon de vastes territoires à l'est de la péninsule. Ainsi, lorsque les frontières politiques de la Bretagne sont fixées au IX^e siècle, le royaume est-il biculturel : il associe une région celtophone – à l'ouest d'une ligne Dol-Guérande – avec, à l'est de cette ligne, une région romane parsemée de colonies bretonnes disséminées »³⁰⁴. Par conséquent, même si la langue n'est pas le seul cristallisateur de l'ethnicité, la revendication identitaire bretonne semble transcender ce qui se cache derrière le concept d'ethnicité.

La distinction entre les deux Bretagne s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui même si la frontière linguistique n'est plus aussi vive. « Les Bretons ne constituent pas une communauté ethnique mais une société unie par la volonté de vivre en commun et l'attachement à son territoire »³⁰⁵. Par conséquent, les Bretons ne fondent pas leur identité sur le « "particularisme culturel" de leur "communauté" mais sur la volonté de partager un destin commun sur une terre qu'ils aiment »³⁰⁶. Différente de l'appropriation spatiale, qui est l'acception généralement admise en géographie pour définir le territoire, il s'agit plutôt d'une relation d'essence affective qui intervient dans la construction du sentiment identitaire. « Un Breton, une Bretonne, c'est peut-être avant tout quelqu'un qui se sent un lien tout à fait particulier, un attachement qui ne doit pas grand chose à la rationalité, mais presque tout à l'affectivité, à l'imaginaire, à des souvenirs d'enfance, etc., à ce lieu du monde qui pour lui ne peut avoir aucun équivalent dans le monde et dont il éprouve volontiers la nostalgie quand il en est depuis un certain temps éloigné »³⁰⁷. Au même titre que le patrimoine et l'identité, le territoire participe donc au processus de construction de la culture bretonne. Mais sa contribution est double. A la fois infrastructure, par sa dimension patrimoniale, et

³⁰⁴ LE COADIC Ronan, *Bretagne. Le fruit défendu ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 88.

³⁰⁵ LE COADIC Ronan, *Op. Cit.*, 1998, p. 334.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 322.

³⁰⁷ SIMON Pierre-Jean, *Op. Cit.*, 1999, p. 85.

superstructure, par sa dimension identitaire, le territoire occupe une place centrale dans l'entreprise culturelle bretonne.

III - Le territoire breton

Cette double dimension du territoire, patrimoniale et identitaire ne peut être dissociée. Le territoire, « ce sont des paysages. Avec sans doute un certain ciel, une certaine lumière, un certain climat, une certaine végétation, mais surtout un ensemble de lieux profondément humanisés, imprégnés d'histoire, chargés de souvenirs individuels et collectifs, porteurs de valeurs symboliques et d'affectivité »³⁰⁸. Chacune de ces composantes relève autant du processus de patrimonialisation que de la construction identitaire.

1 - La dimension politique

De l'espace de souveraineté...

Comme nous l'avons souligné précédemment, le territoire est à la fois un objet politique et culturel. Les analyses territoriales devraient donc rendre compte de cette dualité. Mais bien souvent, en fonction de leurs origines disciplinaires, les chercheurs privilégient l'une ou l'autre de ces dimensions.

En abordant le territoire comme un élément d'identification d'une collectivité ethnique, l'ethnologue va plutôt développer son aspect culturel. « Une collectivité ethnique se définit le plus souvent par rapport à un territoire propre, un milieu géographique et écologique, investis de représentations, de souvenirs, de sentiments partagés »³⁰⁹. Or, nous avons vu précédemment que les Bretons ne constituaient pas une ethnie dans la mesure où en Bretagne deux collectivités linguistiques vernaculaires coexistent : les bretonnants et les gallésants.

Suivant le même schéma, le politologue, pour qui le territoire est un espace de souveraineté, aura plutôt tendance à focaliser sur sa dimension politique. Or, le faible succès des idées autonomistes ou indépendantistes en Bretagne nous montre que la dimension politique du territoire breton reste limitée.

Par conséquent, pour aborder le territoire breton dans sa globalité, nous devons dépasser ce type d'approches. Le territoire breton n'est ni un élément d'identification d'une collectivité ethnique, ni un espace de souveraineté ou d'aspiration à la souveraineté. « Le territoire breton joue – au moins autant que la langue et même, sans doute, beaucoup plus

³⁰⁸ SIMON Pierre-Jean, Op. Cit. , 1999, p. 91.

³⁰⁹ Ibid. , p. 84.

qu'elle – un rôle d'identifiant à la Bretagne »³¹⁰. Pour mieux cerner ce qui se cache derrière cette fonction particulière du territoire breton, encore faut-il préciser la nature de ce territoire. Quel qualificatif lui attribuer ?

Depuis 1532, date de son intégration au Royaume de France, la Bretagne est une portion de l'espace français. En 1790, l'ancienne province de l'Ancien Régime est divisée en cinq départements (Finistère, Morbihan, Côtes-du-Nord, Ille-et-Vilaine et Loire-Inférieure). Ce n'est qu'au milieu du XX^e siècle que la Bretagne s'affirme réellement comme un territoire à part entière de l'espace français, que les Bretons prennent conscience de leur identité singulière. L'action du Celib, qui profite de la volonté de L'Etat de faire de la région un échelon privilégié de la nouvelle politique d'aménagement du territoire, sera sans doute décisive dans l'affirmation de la dimension politique du territoire breton. Cette dimension politique sera définitivement concrétisée par les lois de décentralisation de 1982 lorsque la Bretagne devient une collectivité territoriale, une des 22 régions françaises. Mais derrière le concept de région se cachent d'autres réalités que cette unique reconnaissance institutionnelle.

... à la territorialité régionale

Dans le cas de la Bretagne, le territoire régional dépasse les limites administratives imposées par l'Etat. D'autant plus qu'en France le pouvoir décisionnel des régions reste assez limité. Pour Gabriel Wackerman « ce qui importe [dans la question régionale] est de parvenir à faire ressortir tant la délimitation territoriale que l'identification »³¹¹. Or en ce qui concerne la Bretagne, les limites territoriales et la question de l'identification entretiennent le débat. Depuis le décret du Maréchal Pétain du 30 Juin 1941, la Bretagne se compose de quatre départements (Finistère, Morbihan, Côtes du Nord et Ille-et-Vilaine), la Loire-Inférieure (aujourd'hui devenue Loire-Atlantique) étant rattachée à la région Pays de Loire. Or nombreux sont ceux qui aujourd'hui contestent ce « démantèlement territorial ». D'après un sondage téléphonique réalisé à la demande du journal Ouest-France selon la méthode des quotas auprès d'un échantillon représentatif de la population habitant la Bretagne âgée de 18 ans et plus en octobre 2002, 67% des personnes interrogées sont favorables au regroupement de la Loire-Atlantique et de l'actuelle Bretagne. Par ailleurs depuis 1981 une structure permanente, le Comité pour l'Unité Administrative de la Bretagne, milite pour cette réunification territoriale.

³¹⁰ LE CAODIC Ronan, « L'identité bretonne. Situation et perspectives », in. ELEGOET Fanch, *Bretagne, construire*, Spézet, Tud ha Bro, 2001, p. 23.

³¹¹ WACKERMAN Gabriel, *Géographie régionale*, Paris, Ellipses, 2002, p. 27.

Quant à la question de l'identification, les avis sont encore plus tranchés. Entre ceux qui excluent les haut-bretons de la bretonnité et ceux qui font du dynamisme de l'agglomération Nantes-St-Nazaire un des atouts de l'image de la Bretagne à l'international, les rapports à l'identité régionale sont multiples. Et chacune de ces représentations contribue à la construction du territoire breton. Derrière l'acception la plus couramment utilisée, celle d'entité administrative, le territoire breton est avant tout un espace vécu, une région qui « [doit] être restituée et resituée dans toute sa complexité et particulièrement sous le regard des représentations que les hommes-habitants [peuvent] en avoir »³¹². Resituée dans le contexte international la question de l'identité régionale est essentielle. « Dans les pays avancés le progrès technologique associe étroitement les régions à la mondialisation et les incite à rechercher dans la dynamique même du développement l'affirmation de leur identité »³¹³. Lorsque cette affirmation identitaire s'appuie sur le territoire, comme dans le cas de la Bretagne, se met en place une véritable territorialité régionale. Avant d'analyser le fonctionnement de cette territorialité à travers la musique, il s'agit maintenant de voir comment se structure ce territoire régional.

Le territoire breton se singularise tout d'abord par la cohabitation de « formes spatiales vecteurs d'identité » bretonne, ce que Joël Bonnemaïson appelle des géosymboles, et la persistance de disparités spatio-culturelles fortes.

2 - Le rôle des géosymboles

A la fois élément du patrimoine et porteur d'identité, « le géosymbole est un marqueur spatial, un signe dans l'espace qui reflète et qui forge une identité »³¹⁴. Concernant la Bretagne ces géosymboles ont un rôle important dans la production et la construction du territoire. D'origines diverses, ils sont les témoins de la forte interaction entre la culture et l'espace dans la territorialité régionale bretonne.

La géographie est une des sources les plus fertiles concernant la production des géosymboles, en particulier à travers le paysage. Nous avons déjà souligné précédemment que le paysage était en Bretagne un formidable pourvoyeur du patrimoine régional. Mais il peut

³¹² FREMONT Armand, Op. Cit., 1999, p. 9.

³¹³ WACKERMAN Gabriel, Op. Cit. , 2002, p. 176.

³¹⁴ BONNEMAISON Joël (Etabli par Maud LASSEUR et Christel THIBAUT), *La géographie culturelle*, Paris, Editions C.T.H.S., 2000, p. 55.

aussi être un véritable vecteur identitaire, et par cette double dimension produire de nombreux géosymboles.

La dimension identitaire des paysages ruraux et littoraux

Le bocage que nous avons présenté préalablement comme un des principaux éléments du patrimoine paysager de la Bretagne révèle également une dimension identitaire. « Dispersion d'ensemble de l'habitat, multiplicité des chemins, importance des talus, forêts en "timbre poste". Le bocage est en Bretagne un élément clé de l'identité territoriale »³¹⁵. On retrouve dans l'identité régionale la couleur et la diversité du bocage breton.

Le bocage déploie dans le paysage un camaïeu de vert qui évolue en fonction du couvert végétal et de la succession des saisons. Or, le vert occupe également une place centrale dans l'identification de la Bretagne. Il symbolise la Bretagne intérieure, l'argoaat, la Bretagne des terres, en opposition au littoral, à l'armor, la Bretagne maritime. Le Conseil Régional de Bretagne a d'ailleurs retenu cette couleur pour composer son logo. Quant à la diversité, qui se caractérise dans le bocage par une importante parcellisation, elle est aussi très souvent présentée comme une des principales particularités de l'identité territoriale bretonne. Nous verrons plus loin que derrière l'uniformité régionale, se cache en fait une variété d'identités locales, que l'on regroupe sous le terme générique de « pays », qui corrobore l'existence de véritables entités spatiales. Cette « homogénéité parcellisée » soulevée par Jean Ollivro, propriété fondamentale du bocage, est aussi un des signes distinctifs, une des marques de l'identité territoriale bretonne. « Ce lien fort et durable tissé entre un mode d'aménagement de l'espace et une société [qui] fait du paysage bocager un marqueur de l'identité bretonne »³¹⁶ est un des principaux géosymboles du territoire breton.

« En Bretagne, les relations entre le milieu "naturel" et l'identité sociale sont particulières, irréductiblement différentes de celles qu'entretiennent d'autres régions françaises avec leur environnement »³¹⁷. Non seulement la population bretonne noue des relations denses et particulières avec la nature, mais en plus, en contrepartie, certains composants du milieu naturel sont de véritables liens sociaux. C'est notamment l'avis d'Hervé Le Bras qui souligne que dans les régions d'habitat dispersé la communauté locale semble mieux résister que dans les régions où la répartition de la population est agglomérée.

³¹⁵ OLLIVRO Jean, « L'identité territoriale bretonne » in. *Bretagne 2100. Identité et avenir.*, Rennes, Actes du cours public, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 30.

³¹⁶ ANTOINE Annie, Op. Cit., 2001, p. 73.

³¹⁷ LE RHUN Pierre-Yves (sous la direction de), *Géographie et aménagement de la Bretagne*, Morlaix, Editions Skol Vreizh, 1994, p. 4.

« Dans les pays de bocage, où le besoin de regroupement était la source de nombreuses coutumes et règles sociales, la réponse immédiate a été d'amplifier ces règles, mais dans les pays d'agglomération, les coutumes qui visaient au contraire à l'évitement de contacts trop nombreux ont été prises à revers, entraînant la destruction de la communauté locale »³¹⁸. Pour l'auteur, cette cohésion sociale issue de la répartition dispersée de la population, en évitant l'isolement pourrait expliquer le faible score du vote FN en Bretagne. Là encore, même si le recoupement semble plus audacieux, cette particularité du bocage montre bien comment, un élément paysager peut contribuer à la production de l'identité sociale ou culturelle de la Bretagne. Mais ce n'est pas le seul. Un certain nombre d'autres éléments du patrimoine paysager de la Bretagne recèlent aussi une dimension identitaire.

C'est aussi le cas du littoral, « juxtaposition, en quelques kilomètres, de formes aussi différentes que des anses sableuses, des falaises de grès, des vasières envahies de végétation [et] de barres de galets »³¹⁹. De cette diversité géomorphologique se dégage une multitude de paysages littoraux singuliers, dont certains participent au processus d'identification du territoire régional. Les landes du Cap Sizun dans le Finistère-sud, l'Aber Wrac'h dans le Finistère-nord, les plages de Belle-Île à l'entrée du Golfe du Morbihan ou encore celle de La Baule ou du Croisic en Loire-Atlantique sont des marqueurs de l'identité territoriale bretonne. Certes, ces sites sont réputés pour leur attrait touristique. La pointe du Raz à l'extrémité du Cap Sizun accueille plus de 1,5 millions de visiteurs par an, l'aber Wrac'h, un des sites breton les plus fréquentés par les randonneurs, abrite aussi une importante flotte de bateaux de plaisance et La Baule est réputée pour être « la plus longue plage d'Europe ». Mais cette image touristique n'est pas suffisante pour faire de ces paysages littoraux des géosymboles, des vecteurs spatiaux de l'identité bretonne. Plus que la reconnaissance extérieure, c'est l'identification des habitants de la région à ces lieux qui leur confère leur rôle de géosymbole et leur dimension identitaire. Cette dimension identitaire n'est jamais autant perceptible que lorsque ces paysages se retrouvent menacés. Comme au début des années 1980 lorsqu'il est décidé d'installer une centrale nucléaire près de la Pointe du Raz ou comme lors des marées noires de 1978 et de 1999 qui ont fortement endommagé les côtes nord et sud de la Bretagne. L'émotion soulevée dans toute la Bretagne lors de ces événements montre l'attachement particulier que les habitants de la région entretiennent pour leur environnement naturel. Dans ces circonstances, le paysage n'est pas seulement un élément du patrimoine à sauvegarder, c'est aussi une part de l'identité régionale qu'il faut

³¹⁸ LE BRAS Hervé, *Les trois France*, Paris, Editions Odile Jacob, 1995, pp. 408-409.

³¹⁹ LE RHUN Pierre-Yves (sous la direction de), *Géographie et aménagement de la Bretagne*, Op. Cit., 1994, p 14.

défendre. La pointe du Raz, l'aber Wrac'h et les plages de Loire-Atlantique depuis ces incidents sont devenus des géosymboles du territoire breton. Ce sont des marqueurs de l'identité bretonne quasiment au même titre que certains monuments historiques du paysage urbain.

Les paysages urbains : entre géosymboles et stéréotypes spatiaux

Comme le littoral et les paysages ruraux, les agglomérations sont aussi des producteurs de géosymboles. Beaucoup de villes bretonnes renferment dans leurs murs un certain nombre de vecteurs spatiaux de l'identité régionale. Si la dimension identitaire des paysages ruraux et maritimes n'est apparue que récemment, pour les paysages urbains l'origine de cette fonction est assez lointaine. Les géosymboles issus du paysage urbain ont été célébrés par le temps, ce qui ne fait que renforcer leur fonction. Rennes et Nantes, en tant que capitales régionales, administrative pour la première, historique pour la seconde, abritent deux des principaux géosymboles du territoire breton : le Palais du Parlement et le Château des Ducs.

Créé en 1553 par le Roi de France, Henri II, pour accueillir une cour de justice chargée des affaires les plus importantes et des appels, ainsi que de l'administration des affaires civiles de la province, le Palais du Parlement est aujourd'hui « un élément du patrimoine hautement symbolique »³²⁰ pour la Bretagne. Pour Alain Croix il est devenu « un symbole construit par ceux qui, dans la nécessité, cherchent un ancrage à leur culture et leur sentiment d'appartenance »³²¹. Comme pour le bocage ou les plages de Loire-Atlantique, sa dimension identitaire s'est avérée alors qu'il était menacé. La reconstruction du Palais du Parlement, suite à l'incendie de la nuit du 4 au 5 février 1994, a suscité un important mouvement de solidarité, témoignant d'un attachement particulier des Bretons pour ce monument. Collectivités locales, entrepreneurs, presse régionale et un grand nombre de particuliers se sont mobilisés pour que le Bretagne retrouve en état un de ses plus célèbres monuments.

Moins prononcée, parce que n'ayant pas subi d'outrages contemporains, mais aussi parce que situé hors de la Bretagne administrative, la fonction identitaire régionale du Château des Ducs n'en est pas moins présente. Forteresse rénovée entre la fin du XV^e et le début du XVI^e ce monument tire moins sa dimension symbolique de son imposante

³²⁰ SIMON Pierre-Jean, Op. Cit. , 1999, p. 92.

³²¹ CROIX Alain, « Parlement » in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Dictionnaire du patrimoine breton*, Editions Apogées, 2000, p. 733-734.

architecture que du fait qu'elle a été la dernière résidence des ducs de Bretagne, en l'occurrence François II. « Lorsqu'il promulguera à Nantes le fameux édit de tolérance de 1598, Henri IV, le Béarnais, ne pourra retenir son admiration devant le château des Ducs : "Ventre saint gris, les ducs de Bretagne n'étaient pas de petits compagnons !" »³²². Aujourd'hui, il reste comme le témoignage d'une époque glorieuse pour la Bretagne, celle où elle jouissait de sa souveraineté. Avec le Palais du Parlement, il est sans doute le principal marqueur spatial que l'Histoire ait pu léguer au territoire breton.

A côté de ces « hauts lieux », l'Histoire a aussi doté le territoire breton d'autres lieux d'identification, d'autres espaces de référence mais on ne peut leur attribuer le statut de géosymboles. Soit leur double dimension, patrimoniale et identitaire, ne se vérifie pas, soit, elle se vérifie, mais la fonction identitaire est quelque peu galvaudée ou stéréotypée.

C'est notamment le cas des nombreuses cités, petites ou grandes, qui ont su conserver un remarquable patrimoine architectural dont les plus anciens éléments remontent au Moyen Âge. Devenus les centres historiques des principales agglomérations contemporaines (Vitré, Fougères, Pontivy, Clisson, Dinan...) ou de petites localités excentrées des concentrations urbaines (Locronan, Lizio, Bécherel, Moncontour, Pontrioux...), ce sont de précieux atouts touristiques pour la Bretagne, notamment en matière de tourisme culturel. Elles sont parmi les principales composantes de la « carte postale culturelle » de la Bretagne, de l'image de la Bretagne à l'extérieur. D'ailleurs certaines se sont réunies autour d'un label vantant la spécificité bretonne de ces cités : le label « Petites Cités de Caractères ». Sur le site de présentation du label on peut lire que « les Petites Cités de Caractère figurent, sans conteste, au rang des destinations les plus prestigieuses de la péninsule armoricaine, de ces hauts lieux du "Finistère" de l'Europe, à découvrir impérativement pour appréhender l'identité bretonne »³²³. En créant ce label les responsables locaux ont fabriqué la dimension identitaire régionale de ces localités. « Illusion identitaire »³²⁴ ou « imaginaire du tourisme culturel »³²⁵, ces petites cités de caractère ne font pas partie a priori de la conscience identitaire bretonne. Ce sont des éléments locaux du patrimoine architectural breton auxquels on a greffé une dimension identitaire régionale. Par conséquent, ce ne sont pas des lieux vecteur d'identité bretonne, comme le Palais du Parlement ou la Pointe du Raz. Ce ne sont pas des géosymboles.

³²² PELLETIER Yannick (sous la direction de), *Histoire générale de la Bretagne et des bretons, Tome 1 : Les Bretons : des Vénètes à nos jours*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1990, p. 64.

³²³ www.acdev.com/pcdc/

³²⁴ BAYARD Jean-François, Op. Cit., 1996.

³²⁵ AMIROU Rachid, Op. Cit. , 2000.

D'autres localités, mais cette fois prises isolément, Pont-Aven par exemple, dégagent aussi, en apparence, une forte dimension identitaire régionale. Pont-Aven, chef-lieu de canton du sud-Finistère, par l'intermédiaire de son école picturale créée autour de Paul Gauguin, est un lieu d'inspiration qui a donné à la Bretagne certains de ses plus beaux paysages picturaux. Mais ces paysages pittoresques ou les scènes folklorisées de la vie quotidienne qui sont représentées sur les tableaux de l'Ecole de Pont-Aven ont véhiculé une image stéréotypée de la Bretagne. Pierre-Jean Simon montre bien comment les peintres, et notamment l'Ecole de Pont-Aven, ont souligné « les aspects les plus pittoresques et les plus folkloriques du pays [la Bretagne] dans une banalité répétitive aux ingrédients et dosages bien déterminés »³²⁶. Pont-Aven se présente donc plus comme un stéréotype spatial, qui peut même dans une certaine mesure contribuer à entretenir l'identité négative de la Bretagne. La dimension identitaire régionale de ces types de lieux, comme pour les cités de caractère, est donc conventionnelle.

Les paysages urbains produisent donc deux types d'objets spatiaux vecteurs d'identité. Les géosymboles, qui ont une dimension identitaire authentique, et les stéréotypes spatiaux qui génèrent une identité territoriale idéalisée. Cette double dimension est un paramètre essentiel de la territorialité bretonne même si les géosymboles semblent se répandre dans d'autres domaines. En effet, nous allons voir que ces formes spatiales vecteurs d'identité peuvent aussi être issues du domaine économique, avant de montrer plus loin que la musique bretonne contemporaine est un formidable pourvoyeur de géosymboles.

Les géosymboles d'origine industrielle

Le faible développement industriel de la Bretagne limite le nombre d'éléments spatiaux susceptibles de dégager une dimension identitaire régionale. On peut observer un seul géosymbole industriel en Bretagne : les Chantiers de l'Atlantique.

Situé en dehors des limites administratives de la région, les chantiers navals de St-Nazaire contribuent au dynamisme territorial de la Bretagne. Nés en 1955 de la fusion du Chantier de Penhoët (spécialisé dans les paquebots) et du chantier de la Loire (construction de cuirassés) les chantiers de l'Atlantique ont vu naître le meilleur ambassadeur économique de la Bretagne à l'étranger, le « paquebot breton ». Entre 1862 (mise sur cale du premier paquebot construit à St-Nazaire : Impératrice Eugénie) et 2001 (livraison du premier paquebot de luxe par les Chantiers de l'Atlantique : le Radison Seven Seas Cruises) les chantiers de St-

³²⁶ SIMON Pierre-Jean, *Op. Cit.*, p. 92.

Nazaire ont construit 102 paquebots qui sont autant de preuves du savoir-faire breton en matière de construction navale. Les Chantiers de l'Atlantique sont souvent présentés comme un symbole de l'économie bretonne. « Le meilleur exemple de cette charge symbolique est évidemment le France, lancé en 1960 en présence du Général De Gaulle... »³²⁷, qui est perçu comme le plus célèbre représentant de « ce pays breton où il est né ». Aujourd'hui encore, les Chantiers de l'Atlantique et plus largement le port de Nantes-St-Nazaire sont très précieux pour l'économie bretonne ; ce dernier étant « le débouché naturel des produits bretons »³²⁸.

Malgré son dynamisme, le « modèle industriel breton » n'a pas fourni à la région d'autres éléments spatiaux avec une dimension identitaire régionale aussi forte. Les arsenaux (Brest, Lorient, Indret), les manufactures de tabac de Morlaix, les conserveries de la côte sud ou encore les forges d'Ancien Régime (Martigné-Ferchaud, Paimpont) exhalent une évidente dimension patrimoniale, mais leur fonction identitaire régionale n'est pas avérée. Seul, le Canal de Nantes à Brest, achevé en 1842 après 30 ans de travaux, mais qui a vu son tracé s'interrompre en 1928 par la construction du lac de Guerlédan, du fait qu'il relie les extrémités est et ouest du territoire en traversant la région en son centre, peut être considéré comme un objet spatial d'origine industrielle vecteur d'identité bretonne.

Quant aux éléments issus des secteurs de pointe de l'industrie contemporaine bretonne (électronique, télécommunication), comme pour les cités de caractère, leur dimension identitaire n'est pas authentique. Les antennes de télécommunication ou le Radome de Pleumeur-Bodou, comme les tableaux de l'École de Pont-Aven il y a un siècle, donnent de la Bretagne une image construite, fabriquée, stéréotypée ; celle d'une Bretagne innovante, à la pointe de la recherche en matière de nouvelles techniques d'information et de communication. Mais la réalité semble moins favorable.

C'est donc dans le paysage que le territoire breton puise ses principaux signes de reconnaissance culturelle. Qu'ils soient ruraux, urbains, littoraux, picturaux ou industriels certains éléments paysagers sont de véritables formes spatiales vecteur d'identité. Pour qu'ils deviennent des objets territoriaux les résidents du territoire concerné s'approprient ces éléments ou ils sont reconnus par ceux de l'extérieur comme des signes distinctifs de l'appartenance à ce territoire. Mais « la territorialité dépasse la matérialité du paysage et

³²⁷ CROIX Alain, « Paquebots », in. . CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Dictionnaire du patrimoine breton*, Op. Cit. , 2000, pp 723-724.

³²⁸ MARTRAY Joseph, OLLIVRO Jean, *La Bretagne réunifiée*, Rennes, Les Portes du Large, 2002, p. 92.

s'intègre dans un système de représentations sociales et culturelles »³²⁹. Le géosymbole est le produit de l'action de ce système de représentation sur le paysage. Mais lorsque ce système de représentation est particulièrement élaboré, comme dans le cas des paysages picturaux, et que la représentation, l'image du paysage se trouve surexposée, la dimension identitaire du paysage est altérée. Les éléments du paysage ne sont plus des géosymboles, mais des stéréotypes spatiaux qui donnent au territoire une identité conventionnelle.

Géosymboles et stéréotypes spatiaux contribuent à l'uniformité territoriale de la Bretagne. Mais la territorialité bretonne n'est pas homogène sur l'ensemble de l'espace régional. Le territoire breton ce sont aussi de nombreuses disparités spatio-culturelles, résultat de l'interaction de la culture et de l'espace, qui participent aussi à la spécificité territoriale de la Bretagne.

³²⁹ LAUGA-SALLENAVE Carole, « Terre et territoire au Fouta-Djalou (Guinée). Le clos et l'ouvert. » in. BONNEMAISON Joël, CAMBRESI Luc, QUINTIN-BOURGEOIS Laurence (Sous la direction de), *Les territoires de l'identité le territoire lien ou frontière*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 55.

3 - Les disparités spatio-culturelles

Ancrées depuis longtemps dans l'espace ou nouvellement inscrites, ces disparités contribuent fortement à l'hétérogénéité du territoire régional. Suivant leurs origines, les frontières qu'elles dessinent dans l'espace ou dans les mentalités sont plus ou moins vives, mais surtout elles fluctuent dans le temps.

Les disparités spatiales vernaculaires

Deux entités culturelles reconnues : la Basse-Bretagne et la Haute-Bretagne

Nous avons déjà souligné l'existence d'une frontière linguistique entre la partie occidentale, bretonnante, et la partie orientale de la région, gallésante. Cette limite sépare deux entités spatiales bien distinctes dans l'histoire de la Bretagne : la Basse-Bretagne à l'ouest et la Haute-Bretagne à l'est. Malgré de nombreuses recherches consacrées à la diffusion de la langue bretonne, des interrogations subsistent quant aux fluctuations historiques du tracé de cette frontière linguistique. Par contre, les historiens sont unanimes sur son recul géographique d'est en ouest qui aurait débuté au IX^e siècle. Stabilisée à la fin du XIX^e, on représente aujourd'hui la limite séparant la Basse de la Haute-Bretagne par une ligne allant approximativement de l'ouest de St-Brieuc à l'est de Vannes. Même si elles n'ont jamais possédé de limites administratives, la Basse et la Haute-Bretagne ne sont pas pour autant dépourvues d'une identité plus ou moins marquée.

Jusqu'au début XX^e siècle, la langue bretonne a fortement contribué à l'identification de la Basse-Bretagne. D'ailleurs, pour certains auteurs les éléments fondateurs de l'identité bretonne sont exclusivement originaires de Basse-Bretagne. « L'image de marque de la Bretagne traditionnelle (calvaires, chapelles, coiffes, musique, danses, sport) ne s'applique qu'à la seule Basse-Bretagne »³³⁰. Par contre l'affirmation identitaire de la Haute-Bretagne semble moins marquée, notamment à cause du faible écho de son particularisme linguistique : le gallo.

Mais aujourd'hui, la langue, qui est à l'origine de cette différenciation territoriale, n'est plus un critère de distinction pertinent. « Si la notion de territoire bretonnant, la Basse-Bretagne, reste valide en tant qu'élément du patrimoine, force est de constater que c'est davantage en réseaux que se constituent les nouvelles bases plus ou moins avancées d'un

³³⁰ FLATRES Pierre, *La Bretagne*, Paris, Puf, 1986, p. 14.

parler breton axé sur l'avenir »³³¹. Le breton n'est plus un trait culturel central de la territorialité bretonne. Pourtant la Haute-Bretagne et la Basse-Bretagne (*Breizh izel*) existent toujours. La distinction n'est plus d'ordre linguistique, mais elle perdure. La Basse-Bretagne et la Haute-Bretagne sont des entités spatiales à forte valeur patrimoniale, qui ont en plus conservé une dimension identitaire. Mais cette dimension a beaucoup évolué. Auparavant entités territoriales, elles sont devenues aujourd'hui des zones de recrutement d'université (Rennes 2 Haute-Bretagne) ou de diffusion de programmes télévisuels ou radiophoniques (France 3 Breizh Izel, France Bleue Breizh Izel). Ce sont des entités culturelles qu'il faut prendre en compte dans la construction de la territorialité bretonne.

Suivant le même modèle, d'autres espaces à caractère culturel, ayant une forte valeur patrimoniale et une dimension identitaire rénovée, composent le territoire breton. « La Bretagne n'est pas simplement divisée en deux. Elle englobe en outre, telle une poupée russe, des pays historiques qui comprennent généralement un haut et un bas pays, lesquels contiennent, à leur tour, de petits pays très typés, incluant, en sus, des terroirs différents »³³². Souvent appelés « pays », ces entités vernaculaires cachent pourtant, derrière cette étiquette, des réalités géographiques différentes.

Les pays : entités culturelles et/ou terroirs

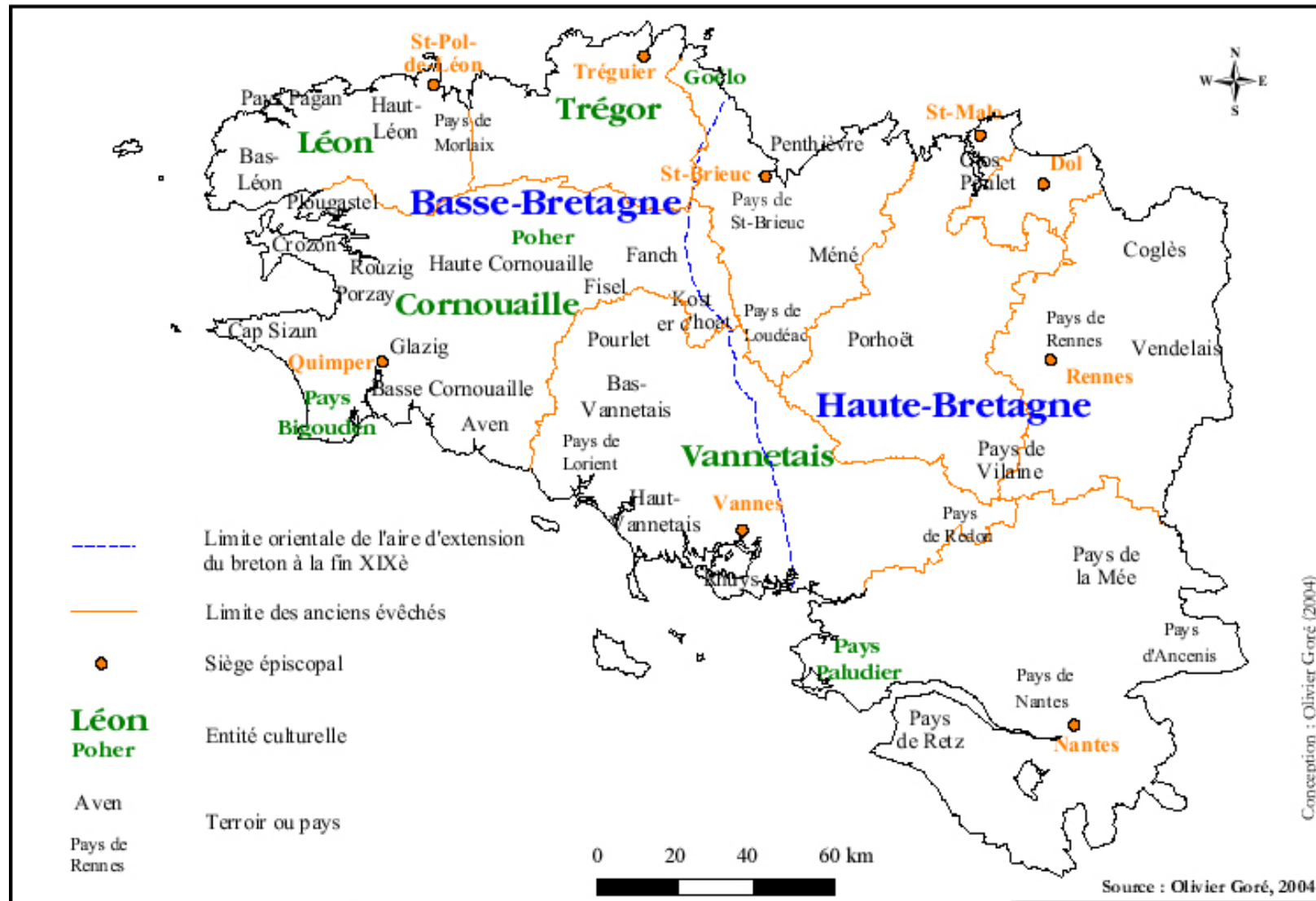
D'origine diverse, le pays résulte d'un sentiment d'appartenance à un territoire plus ou moins vaste et à géométrie variable. Héritage de l'enchevêtrement des limites des anciens *pagi* gallo-romains, des anciens diocèses d'avant la Révolution ou des pratiques socioculturelles de la société traditionnelle, les pays arborent surtout une forte dimension patrimoniale. Mais surtout ils font de la Bretagne un territoire contrasté.

A l'ouest, la Cornouaille, le Léon, le Trégor et le Vannetais forment quatre entités culturelles bien distinctes qui correspondent approximativement aux limites des anciens diocèses bas-bretons. Les contrastes entre ces quatre entités se sont beaucoup atténués par rapport au temps où chacun de ces pays était identifié par un dialecte bien spécifique. Aujourd'hui, avec la disparition de ces langages vernaculaires (le breton enseigné actuellement est issu de la compilation et de la modernisation de trois de ces dialectes : *Kerne*, *Léon*, Trégor) ces entités territoriales ont perdu une grande partie de leur identité.

³³¹ FAVEREAU Francis, « Le défi pour la langue bretonne », in *Bretagne 2100. Identité et avenir*, Rennes, Actes du cours public, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 52.

³³² LE COADIC Ronan, *Op. Cit.*, 2002, p. 90.

Carte 1: Les disparités spatiales vernaculaires



Mais comme pour la Basse-Bretagne et la Haute-Bretagne, cette relative perte d'identité s'est accompagnée d'une transformation des critères d'identification. Aujourd'hui les disparités sont surtout d'ordre économique, politique ou culturel. La Cornouaille, « base territoriale d'une filière mondialisée de pêche thonière tropicale performante »³³³, est aussi connue pour son appellation d'origine contrôlée dans la production de cidre. Le Léon, qui a la particularité d'avoir conservé des limites naturelles assez nettes (ria de Morlaix à l'est, Mont d'Arrée au sud, Manche au nord et mer d'Iroise à l'ouest), qualifié de « terre des prêtres » par André Siegfried au début du XX^e siècle, se singularise plutôt dans le domaine politique. Le Léon, avec le pays de Retz au sud de Nantes, reste un des derniers bastions conservateurs du territoire breton. Quant au Trégor et au Vannetais nous verrons plus loin que leur identité contemporaine se dévoile plutôt dans le domaine de la musique.

A l'est, les contrastes territoriaux sont beaucoup moins marqués. Les limites des anciens diocèses haut-bretons (St-Brieuc, St-Malo, Dol-de-Bretagne, Rennes et Nantes) n'ont conservé qu'une valeur patrimoniale. Le diocèse de Dol avec ses enclaves en Basse-Bretagne n'est plus aujourd'hui une réalité culturelle. Les pays de St-Brieuc, de St-Malo, de Rennes et de Nantes ont toujours une existence d'un point de vue identitaire mais ne forment pas de véritables entités culturelles comme le Trégor ou le Léon. Même si, comme nous le verrons plus loin, leur dimension identitaire s'est trouvée renforcée par la Loi d'Orientation et d'Aménagement Durable du Territoire du 26 juin 1999, leur existence s'est dissoute dans l'influence commerciale et administrative de leur ville centre respective.

Le sentiment d'appartenance à un territoire, ce qui structure un pays, peut se greffer sur des entités encore plus petites. Une tradition vestimentaire ou la pratique d'une danse traditionnelle peut suffire à identifier un pays. On parlera alors de terroir. Les pays Glazik, Rouzig, kost ar'hoat, Plinn ou Fisel sont parmi les principaux terroirs bretons. Certains terroirs sont issus d'une véritable culture locale qui leur confère une forte identité. C'est pourquoi des pays, comme le pays Bigouden, condensé de la culture paysanne et maritime traditionnelle, ou le pays Paludier, issu de la culture du sel, peuvent être assimilés à des entités culturelles.

Cette mosaïque de pays forme donc un territoire régional très contrasté. Entités culturelles, dans le sens où ces pays possèdent une forte valeur patrimoniale mais aussi une dimension identitaire transformée, réinventée, adaptée à la société contemporaine ou terroirs, éléments spatiaux du patrimoine sans dimension identitaire réinventée, les pays contribuent à

³³³ COULIOU Jean-René, « La Cornouaille, base territoriale d'une filière mondialisée de pêche thonière tropicale performante », in. HUMBERT Marc (sous la direction de), *La Bretagne à l'heure de la mondialisation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 35-42.

la diversité territoriale de la Bretagne. Sur cette organisation territoriale éclatée, s'imbrique une organisation spatiale plus zonale produisant des disparités le plus souvent ambivalentes. Ces disparités sont toujours le résultat de l'interaction de la culture et de l'espace, mais l'espace est dans ce cas l'élément structurant, alors que pour les disparités vernaculaires, c'était plutôt la culture.

Les disparités spatiales patrimoniales

Outre les entités culturelles et les terroirs, plus ou moins bien délimités, où la notion de frontière est floue mais présente, au moins dans les mentalités, la diversité territoriale bretonne s'exprime aussi à travers un certain nombre d'espaces où la notion de frontière est totalement absente. L'affirmation de ces entités spatiales, comme pour les entités vernaculaires, est le résultat de l'interaction entre des éléments spécifiques du patrimoine et un espace donné, mais sans dimension identitaire. L'interdépendance d'objets spatiaux à forte valeur patrimoniale procure à ces entités une dimension patrimoniale mais ce ne sont pas des objets spatiaux porteurs d'identités. La disparité territoriale de la Bretagne est donc aussi le fait de trois espaces patrimoniaux : la Bretagne maritime, la Bretagne urbaine et la Bretagne rurale.

La Bretagne maritime

Objet géographique à part entière, la mer est aussi un remarquable élément patrimonial. L'« ancrage maritime [...] a modelé en profondeur la personnalité de la Bretagne et créé une part essentielle de sa richesse patrimoniale, qu'elle soit paysagère, monumentale ou culturelle »³³⁴. Cette double dimension, géographique et patrimoniale, contribue donc à la formation d'une espace maritime particulièrement dynamique.

Nous avons déjà souligné la forte valeur patrimoniale des phares et de certains paysages « naturels » du littoral breton (Pointe du Raz, Cap Fréhel, Aber Wrac'h...). Mais le patrimoine maritime de la Bretagne se compose aussi d'objets géographiques comme des constructions défensives, (Le Fort La Latte près du Cap Fréhel, le Château du Taureau dans la Baie de Morlaix ou les vestiges du Mur de l'Atlantique essaimés sur l'ensemble du littoral

³³⁴ LESPAGNOL André, « Mer », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Dictionnaire du patrimoine breton*, Op. Cit. , 2000, pp 646-652.

breton) ou des outils de travail liés à l'exploitation des ressources de la mer (parcs à huîtres, bouchots, marais salants...).

A ces éléments sectoriels, il faut ajouter des objets plus complexes qui correspondent à des éléments de polarisation de l'espace maritime. Parmi ces éléments polarisateurs, les ports demeurent les plus importants. Ils ont été les principaux agents de "l'Age d'Or de la Bretagne" au XVI^e siècle. Débouchés commerciaux de la dynamique "industrie" toilière de l'époque, les ports bretons ont surtout abrité une puissante flotte commerciale. « Au XV^e et XVI^e siècle, s'appuyant sur leurs atouts géographiques (position intermédiaire sur le grand axe nord-sud du commerce européen, prodigieuse découpe des côtes qui multiplie les sites portuaires) et sur la vogue des petits tonnages, bien adaptés aux conditions économiques de l'époque, les bretons deviennent les "rouliers des mers" par excellence »³³⁵. Aujourd'hui, après quatre siècles de concentration et « une lente déprise des flots »³³⁶, le dynamisme maritime de la Bretagne ne repose que sur un nombre limité de ports. La dimension patrimoniale des ports bretons existe mais elle semble se renouveler assez lentement.

Les stations balnéaires sont aussi des éléments polarisateurs de la Bretagne maritime. « Le balnéaire évoque aujourd'hui la villégiature des bords de mer, après avoir été dès la fin du 18^e siècle, le lieu des thérapies par le bain, [...]. La présence des centres de thalassothérapie dans de nombreuses stations témoigne de cette origine »³³⁷. De Dinard à La Baule en passant par Sables-d'Or-les-Pins ou Bénodet, les stations balnéaires absorbent une grande partie des flux touristiques, mais surtout elles symbolisent la maritimité contemporaine de la région. « Le site balnéaire est un lieu de coïncidence entre tradition et modernité »³³⁸. Curiosités architecturales ou paysagères, les stations balnéaires sont aussi des havres de villégiatures contemporaines qui combinent hôtels-restaurants, jeux, espaces de distraction, sports nautiques et plaisance.

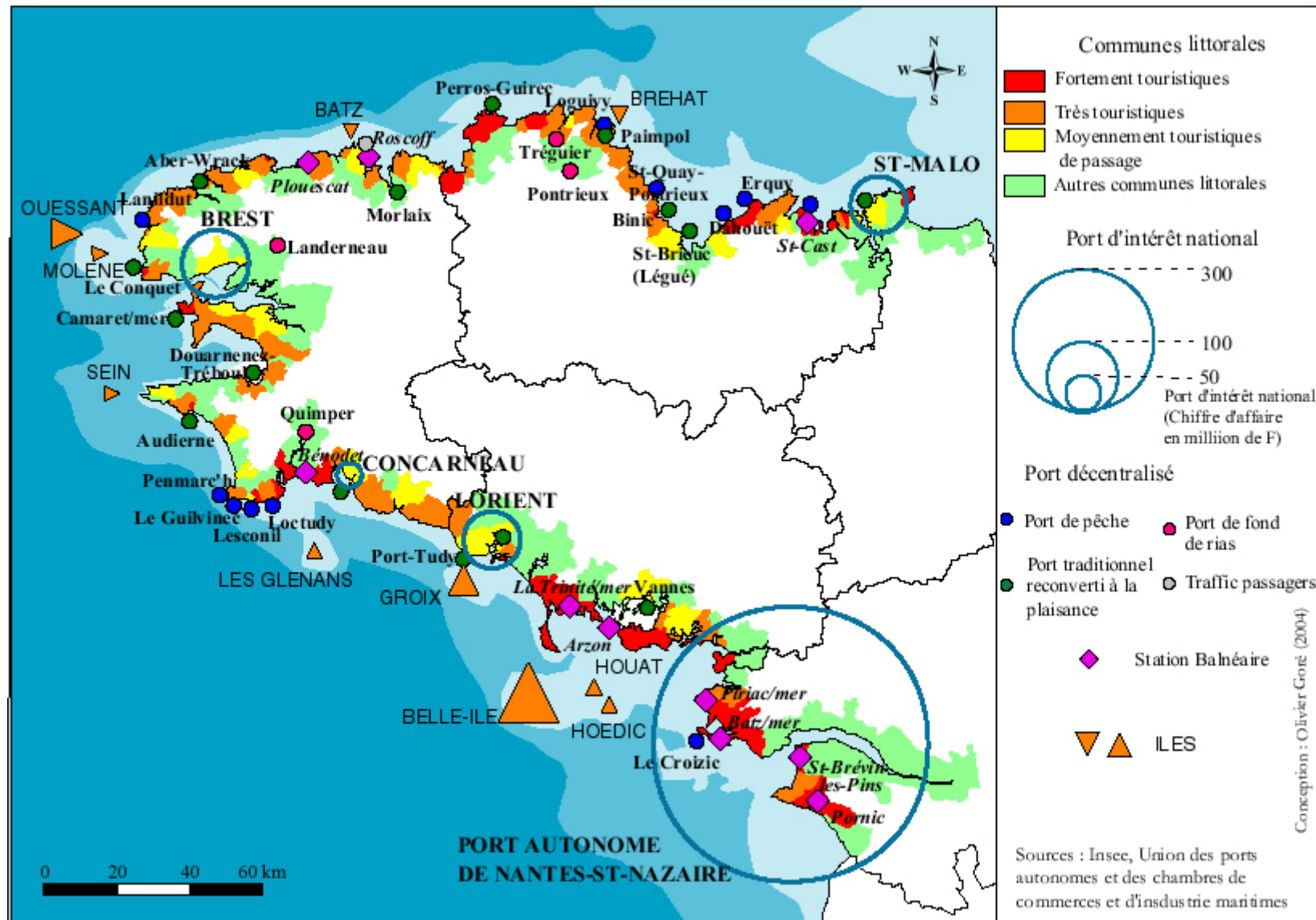
³³⁵ TANGUY Bernard, LAGREE Michel (sous la direction de), *Atlas d'histoire de la Bretagne*, Morlaix, Skol Vreizh, 2002, p. 208.

³³⁶ MARTRAY Joseph, OLLIVRO Jean, *La Bretagne au cœur du monde nouveau*, Rennes, Les Portes du Large, 2001, p. 73.

³³⁷ BARBEDOR Isabelle, « Balnéaire », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, pp. 103-105.

³³⁸ *Ibid.*, p. 105.

Carte 2 : La Bretagne maritime



Avec les ports et les stations balnéaires, les îles font aussi partie des objets spatiaux du patrimoine maritime. « Le chapelet d'îles habitées qui s'égrène au large des côtes bretonnes constitue un ensemble fascinant d'objets géographiques isolés les uns des autres, étonnamment variés et différents malgré leur appartenance à l'aire culturelle bretonne »³³⁹. Les îles sont sans doute les éléments patrimoniaux les plus "naturels" de l'espace maritime ; trois d'entre elles sont d'ailleurs classées réserves naturelles : les Sept-Iles, l'archipel de Molène et St-Nicolas des Glénans. Sources d'inspiration pour les peintres ou les cinéastes, elles abritent certains des plus beaux paysages naturels de la région (la Côte Sauvage à Belle-Ile, la plage des Grands-Sables, seule plage convexe d'Europe, à Groix, les jardins aux couleurs méridionales de Bréhat, la Pointe de Pern à Ouessant...). Mais la valeur patrimoniale des îles est plus complexe que cette unique dimension paysagère.

Chaque île est aussi un territoire bien défini. « Ouessant est présentée comme un monde à soi tout seul, [...]. Groix est plutôt un support de départ de tout un univers relationnel, qui déborde l'île, [...]. Batz fonctionne sur le mode de l'utile et du travail dans le cadre familial. Houat s'affirme au contraire comme le lieu d'équilibre de vie d'une petite société égalitaire, soudée à partir d'une communauté de travail : celle de la petite pêche artisanale. Molène est considérée comme un nid, un refuge réservé aux natifs de l'île [...] »³⁴⁰. Ces territoires insulaires, constitutifs d'identité au même titre que les pays, qui contribuent à la diversité territoriale de la Bretagne, sont donc des éléments centraux du patrimoine spatial régional. Ils forment avec les ports et les stations balnéaires les principaux objets géographiques d'un espace patrimonial modelé par la mer.

Cet espace maritime, ce sont aussi des hommes, "travailleurs de la mer", grâce à qui on porte actuellement un regard particulier sur leur activité. « Terre-neuvas et "islandais" sur leurs goélettes, marins de Groix ou de Camaret partant sur leurs dundees pêcher le thon ou la langouste, matelots des chaloupes sardinières qui peuplaient les eaux côtières, de Douarnenez au Croisic et, parmi eux et à leurs côtés, les femmes engagées dans ces activités littorales, des ouvrières d'usines de sardines aux trieuses d'huîtres de Cancale et aux femmes léonardes ou guérandaises participant à la récolte du goémon ou du sel »³⁴¹ ont fait de la pêche une des principales activités patrimoniales de la région. Si elle a beaucoup évolué, elle

³³⁹ PERON Françoise, « Iles », in. , CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, p. 499.

³⁴⁰ PERON Françoise, « L'île espace culturel. Formes d'attache aux lieux en Bretagne » in. *Géographie et culture*, n°2, 1992, p. 32.

³⁴¹ LESPAGNOL André, « Mer » in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, p. 650.

reste une des premières activités économiques de l'espace maritime et occupe une place importante dans l'organisation territoriale de la Bretagne. « Le travail change, mais le lien demeure, et avec lui la culture »³⁴². En débarquant 40 % des prises françaises en tonnage et en valeur, la pêche bretonne reste une activité très ancrée dans le territoire breton. « [Sa] contribution au PIB régional est infime mais la dépendance vis-à-vis des pêches est forte en quelques points du littoral breton »³⁴³ du fait notamment de la spécialisation de certains ports : le thon à Concarneau, la langoustine dans les ports bigoudens, la coquille Saint-Jacques à Erquy ou encore les algues à Lanildut. Cette dépendance accentue d'autant plus la valeur patrimoniale de cette activité liée à la mer. Malgré ce poids relatif dans la géographie régionale, la pêche a perdu sa place de première activité économique de l'espace maritime au profit d'une autre activité patrimoniale, le tourisme. Comme la pêche, le tourisme est un élément central du patrimoine régional, mais surtout l'activité touristique influence largement l'organisation de son espace maritime.

En concentrant 84 % des capacités d'accueil, le littoral reçoit une grande partie des millions de visiteurs annuels de la région. Ce qui n'est pas sans conséquence sur le paysage et l'activité socio-économique de la Bretagne maritime. Le tourisme a pris son essor au milieu du XIX^e avec le développement des premières stations balnéaires. Fin XIX^e avec l'arrivée du chemin de fer et le développement d'une activité touristique de masse, la Bretagne est déjà devenue une région touristique. Tout au long du XX^e siècle le tourisme continue son expansion et se diversifie, notamment grâce au développement de l'automobile, pour devenir aujourd'hui le deuxième secteur économique de la région derrière l'agriculture.

Au-delà de sa dimension économique, l'ancrage territorial du tourisme s'exprime aussi par l'intermédiaire du paysage. Le développement de l'activité touristique a entraîné une urbanisation de l'espace maritime, notamment une forte croissance des résidences secondaires. « Il en résulte une densification de l'habitat littoral sous la forme de pavillons individuels, de lotissements mitant peu à peu le paysage »³⁴⁴. Mais outre cette fonction résidentielle, l'espace maritime doit aussi répondre à une fonction de divertissement qui s'est particulièrement développée ces vingt dernières années avec l'avènement de la société de loisir. Aux équipements classiques liés au tourisme traditionnel (parc hôtelier, campings, musées, aménagements de sites naturels...), il faut ajouter des équipements plus modernes liés à des activités touristiques plus diversifiées comme la plaisance.

³⁴² Ibid., p. 650.

³⁴³ COULIOU Jean-René, « Physionomie et perspective des pêches bretonnes » in. ELEGOET Fanch, Bretagne, construire, Spézet, Tud ar vro, 2001, p. 76.

³⁴⁴ LE RHUN Pierre-Yves (sous la direction de), Géographie et aménagement de la Bretagne, Op. Cit., 1994, p 120.

La plaisance n'est pas une activité nouvelle pour la région, « l'intérêt pour la navigation de loisir s'éveille très tôt en Bretagne : dès 1847, un rapport officiel y dénombre 126 embarcations de plaisance »³⁴⁵. Cependant, elle a connu d'importantes mutations ces dernières années : multiplication des écoles de voile, démocratisation du nautisme, renommée des compétitions sportives (transat, courses au large) et des différents rassemblements de vieux gréements. Les ports de plaisance sont les principaux éléments spatiaux de ces mutations. « Equipements structurants de l'espace littoral »³⁴⁶, leur dimension patrimoniale contribue à la reconnaissance de l'espace maritime. Equipements lourds impliquant entre autre, un coût financier, une forte emprise paysagère et des répercussions environnementales, les aménagements des ports de plaisance sont souvent très controversés.

Afin de limiter ces effets pervers certains aménagements de ports de plaisance concilient fonction portuaire et sites urbains remarquables. Ces opérations ne peuvent que renforcer leur valeur patrimoniale. L'espace maritime breton présente un certain nombre de ports de plaisance qui, en reconvertissant des infrastructures préexistantes le plus souvent vouées à la pêche, offrent une importante capacité d'accueil pour la plaisance tout en réhabilitant une partie du patrimoine maritime régional. Les ports de plaisance de St-Goustan, Port-tudy, Le Conquet, Perros-Guirec ou Vannes, réalisés dans des infrastructures préexistantes, sont aussi des objets spatiaux à forte valeur patrimoniale de la Bretagne maritime. La Bretagne maritime est donc un espace structuré par des objets géographiques à forte valeur patrimoniale (paysages, éléments polarisateurs, micro territoires) où dominant deux activités ayant fourni à la Bretagne une part considérable de son patrimoine : la pêche et le tourisme. Mais cet espace patrimonial, qui s'étend de part et d'autre de la ligne de côte, est complexifié par un autre espace patrimonial, la Bretagne urbaine. « Symbole de la région rurale, agricole ou maritime, la Bretagne n'évoque pas la ville »³⁴⁷, mais les villes contribuent à la diversité territoriale de la région en structurant un espace urbain non dépourvu de valeur patrimoniale.

³⁴⁵ CADORET Bernard, « Plaisance » in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), Op. Cit. , p. 765-766 (765).

³⁴⁶ BERNARD Nicolas, *Les ports de plaisance. Equipements structurants de l'espace maritime*, Condé/Noireau, L'Harmattan, 2000, 128 P.

³⁴⁷ LE RHUN Pierre-Yves (sous la direction de), *Géographie et aménagement de la Bretagne*, Op. Cit., 1994, p 180.

La Bretagne urbaine

Les villes abritent l'essentiel du patrimoine architectural de région. Edifices religieux ou militaires, demeures aristocratiques, habitat à pans de bois ou en pierre du XVIII^e, places publiques, parcs, jardins ou constructions modernes issues de l'urbanisme du XX^e, une grande partie du patrimoine immobilier breton se trouve dans les villes. Mais plus que ces éléments paysagers, morphologiques, des villes c'est l'armature urbaine qu'elles forment, qui donne à l'espace urbain sa dimension patrimoniale. « La Bretagne est de façon traditionnelle le “pays des villes modestes”. [...] Seuls 30% de la population bretonne habitent la “grande” ville»³⁴⁸. Au sommet de la hiérarchie urbaine bretonne on retrouve trois agglomérations de plus de 300 000 habitants (Brest, Rennes et Nantes) dont une seule (Nantes) a acquis le statut de « métropole »³⁴⁹. Le reste du réseau est composé par une série de villes moyennes, dont les six plus grandes (Lorient, St-Nazaire, Quimper, St-Brieuc, St-Malo et Vannes) comptent entre 15 000 et 30 000 habitants et une multitude de petites villes (moins de 10 000 habitants) où les services publics de proximité, un des principaux indicateurs d'urbanité pour des villes de cette taille, tentent de se maintenir.

Cette structuration originale directement issue d'un mode de peuplement ancien très dispersé constitue un des éléments spatiaux les plus marquants du patrimoine régional. « Quand on quitte la Bretagne et ses marches, on peut aller vers l'est jusqu'à Vladivostok, nulle part on ne retrouvera une organisation aussi originale du peuplement et une population aussi dispersée »³⁵⁰. La valeur patrimoniale de cette particularité géographique est d'autant plus forte que cette originalité de peuplement se trouve menacée par la croissance métropolitaine. Comme la menace de disparition du bocage amplifie sa fonction patrimoniale, la recomposition urbaine du territoire régional renforce la valeur patrimoniale de l'armature urbaine. Elle doit intégrer les effets de la croissance urbaine contemporaine qui prend la forme d'un double processus de concentration et d'étalement.

Démarrée dans les années 1950, la croissance urbaine a été plus forte dans les villes les plus peuplées. Ces villes ont connu une importante croissance démographique et elles ont accueilli un grand nombre de créations d'emplois, surtout de services. Cette polarisation autour des plus grandes villes bretonnes a entraîné un gonflement du niveau supérieur de l'armature urbaine régionale.

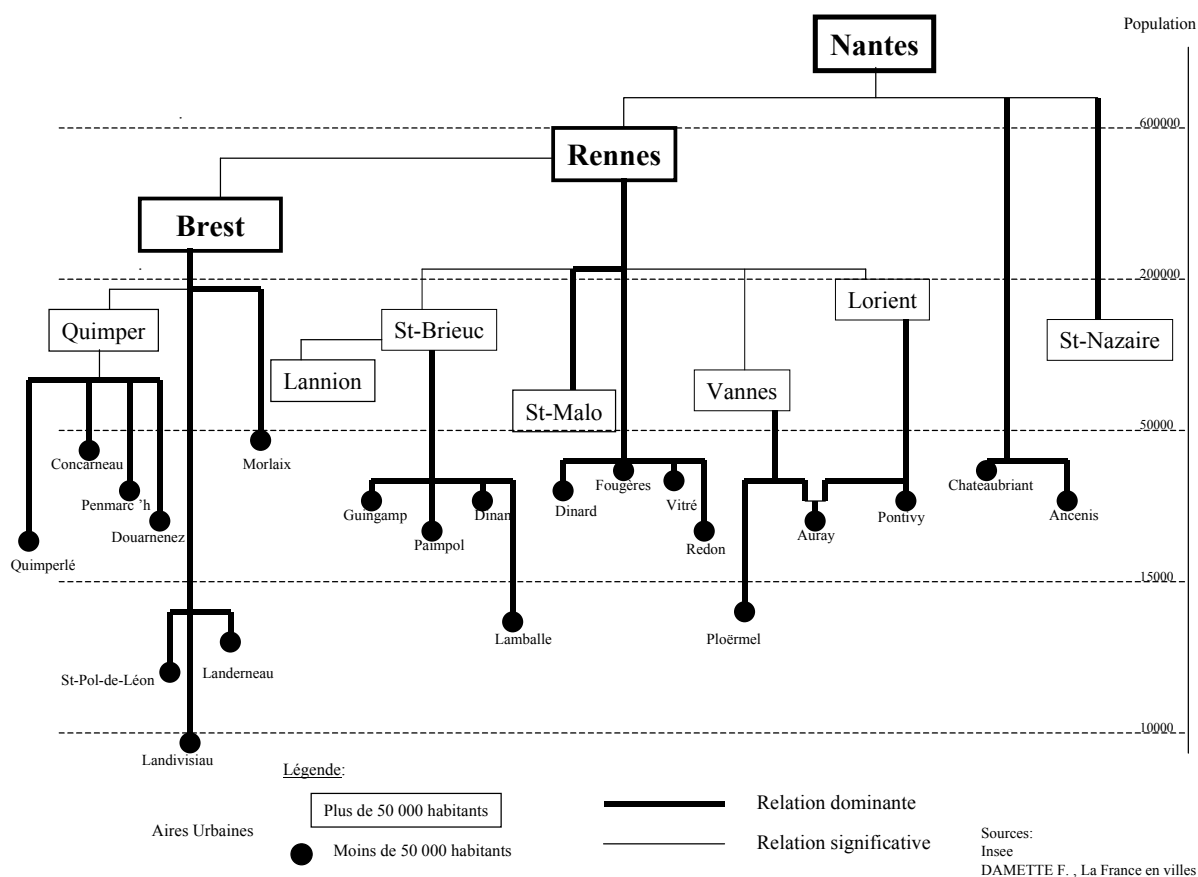
³⁴⁸ OLLIVRO Jean, « La croissance métropolitaine et les transformations de l'espace breton » in. ELEGOET Fanch, Op. Cit. , 2001, p. 46-59 (47).

³⁴⁹ DAMETTE Felix, *La France en villes*, Paris, La Documentation Française, 1994, 271 P.

³⁵⁰ OLLIVRO Jean, « La croissance métropolitaine et les transformations de l'espace breton » in. ELEGOET Fanch, Op. Cit. , 2001, p. 46-59 (47).

A partir des années 1970, à ce mouvement de concentration s'est adjoint un phénomène d'étalement. Même si la croissance périurbaine est d'autant plus forte que les villes sont grandes, le bourgeolement pavillonnaire, principal indicateur paysager de l'étalement urbain, concerne lui l'ensemble de l'armature urbaine. En même temps qu'il se polarise en des lieux spécifiques (les plus puissants), l'espace urbain s'étale autour de l'ensemble des villes bretonnes. L'armature urbaine traditionnelle bretonne s'en trouve donc modifiée. Autrefois basée sur un réseau homogène de « villes modestes », aujourd'hui elle se fonde plutôt sur deux grandes agglomérations (Nantes et Rennes), qui concentrent l'essentiel de la croissance métropolitaine et une trentaine d'aires urbaines qui forment la base de l'armature comme le montre la figure suivante.

Figure 6 : L'armature urbaine bretonne



Cependant, « loin de suivre l'impasse urbaine des grandes agglomérations, il existe en Bretagne un formidable gisement pour promouvoir un développement territorial solidaire et équilibré »³⁵¹. Le mode de peuplement qui a perduré en Bretagne jusqu'à la fin du XX^e siècle a contribué à la formation d'une armature urbaine originale. Même si elle a modifié cette organisation, l'urbanisation a seulement contribué à renouveler ce patrimoine. Si en Bretagne en 1999 les aires urbaines regroupent 1,9 millions de personnes, soit les 2/3 des habitants de la région administrative, seulement six aires urbaines comptent plus de 100 000 habitants. Ces aires urbaines rassemblent la moitié de la population et la plus peuplée, l'aire urbaine rennaise ne concentre que 17,9 % de la population régionale pour une moyenne française à 25.2 % (Ile-de-France excepté). L'autre moitié de la population réside dans des aires urbaines de petite taille (entre 70 303 pour St-Malo et 8 751 pour Landivisiau) ou dans l'espace à dominante rurale. La Bretagne urbaine reste donc encore aujourd'hui un espace patrimonial structuré par des aires urbaines de taille modeste. Mais cet espace qui accueille l'essentiel du dynamisme économique de la région recouvre en partie un autre espace, la Bretagne maritime.

L'imbrication de ces deux espaces patrimoniaux génère un espace très dynamique, renforcé par la structuration des axes de communication, qui se présente comme le principal pôle de croissance de la région. Si on y ajoute la position périphérique des deux principales agglomérations, Nantes et Rennes, « le pourtour de la région devient le centre de sa géographie »³⁵². En revanche, la Bretagne intérieure, délaissée par la croissance urbaine et le dynamisme maritime, est souvent présentée comme un espace en crise. Ce contraste entre le littoral et le centre de la région reste un des principaux déséquilibres spatiaux du territoire breton. Mais la Bretagne intérieure n'est pas que la négation de la Bretagne littorale. C'est aussi la majeure partie d'un espace patrimonial à part entière qui contribue à la diversité territoriale de la région. Comme la Bretagne maritime et la Bretagne urbaine, la Bretagne champêtre (au sens de « qui évoque la campagne ») présente aussi de nombreux objets géographiques à forte valeur patrimoniale.

³⁵¹ OLLIVRO Jean, « La croissance métropolitaine et les transformations de l'espace breton » in. ELEGOET Fanch, Op. Cit. , 2001, p. 57.

³⁵² Ibid. , p. 53.

La Bretagne champêtre

Tout d'abord, la présence dans cet espace d'éléments de l'architecture religieuse datant de l'Age d'Or de la Bretagne (enclos paroissiaux, chapelles, calvaires), de grandes demeures aristocratiques (châteaux, manoirs) et d'un habitat populaire caractéristique assez diversifié prouve que les villes n'ont pas le monopole du patrimoine bâti. « Le littoral sud se distingue ainsi avec ses toits de chaume de seigle, le bassin de Rennes par ses grandes maisons de torchis, la Cornouaille par ses beaux bâtiments de granit, le Léon par la sévérité d'un habitat aux originales « avancées » (apoteiz), le pays de Retz par ses petites maisons basses couvertes de tuiles canal »³⁵³. Mais ce qui procure à cet espace une grande part de sa valeur patrimoniale ce sont ses paysages et sa principale activité, l'agriculture.

Comme nous l'avons vu précédemment, la fonction patrimoniale du bocage ne cesse de se développer. « Cette construction humaine réalisée à partir de la fin Moyen Age suivant des modalités variées, est généralisée dans les campagnes bretonnes au 19^e. Cependant le bocage n'a jamais concerné les îles et les littoraux, et laisse intact des ensembles de champs découverts »³⁵⁴. Le bocage est donc un élément spécifique de la Bretagne intérieure. Mais il n'est que le produit d'une activité à forte valeur patrimoniale du territoire breton, l'agriculture. « L'agriculture apparaît [...] comme un acteur essentiel et en même temps un reflet de l'évolution historique, économique, sociale et culturelle de la Bretagne, et un élément essentiel de son patrimoine »³⁵⁵. A travers ses objets géographiques, le bocage mais aussi la « maison paysanne » en pierre du XVII^e, les porcheries ou les poulaillers industriels, les immenses silos des coopératives, c'est l'agriculture qui a façonné cet espace patrimonial.

Or, au cours de ces quatre dernières décennies l'agriculture bretonne s'est fortement transformée entraînant du même coup une profonde réorganisation de l'espace champêtre. « Le modèle agricole breton a enregistré des succès (très forte croissance quantitative, puissance du complexe agro-alimentaire, efficacité des filières animales, contribution à l'emploi en milieu rural) mais également des échecs, particulièrement la mise en cause du patrimoine : dégradation de la qualité des ressources naturelles, bouleversement

³⁵³ VEILLARD Jean-Yves, « Habitat rural », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), Op. Cit. , p. 470.

³⁵⁴ CROIX Nicole, « Bocage », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), Op. Cit. , p. 141.

³⁵⁵ CANEVET Corentin, CROIX Alain, « Agriculture », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), Op. Cit. , pp. 31-36 (36).

du paysage bocager, appauvrissement de la diversité biologique »³⁵⁶. Avec cette mise en cause du patrimoine, c'est l'existence même de l'espace champêtre qui est menacée.

Aujourd'hui la superficie du bocage s'est considérablement réduite et l'agriculture n'est plus la seule activité modélisatrice de la Bretagne champêtre. Elle doit cohabiter avec d'autres activités (résidentielles, récréatives ou environnementales) qui ne sont pas toujours compatibles avec les objectifs de rentabilité et de productivité de l'agriculture. Mais paradoxalement, cette diversification de l'espace champêtre a renforcé sa valeur patrimoniale. En générant de nouveaux enjeux (maîtrise de la pression foncière, reconquête de la qualité de l'eau, révision de l'utilisation du sol...) elle a contribué au renouvellement de la Bretagne champêtre. Ce renouvellement est aussi perceptible à d'autres niveaux. La Bretagne champêtre c'est aussi un mode de vie, fondé sur l'entraide et la solidarité, or celui-ci a aussi été renouvelé.

Comme la Bretagne urbaine se structure autour de ses villes modestes, la Bretagne champêtre se polarise autour de deux éléments à forte valeur patrimoniale, le village et le canton. « Alors que dans le reste de la France, le terme "bourg" est souvent réservé au chef-lieu de canton, les autres communes étant qualifiées de "villages", chaque commune bretonne a son bourg et ses multiples villages »³⁵⁷. Or, le rôle de ces villages dans l'organisation du territoire breton est très important. Bien avant les communautés de communes créées en 1992 par le législateur, les villages étaient des espaces de coopération, d'entraide de la Bretagne champêtre. « L'espace de coopération est un lieu de rencontre, d'échange, de fixation de règles, de projets conjoints »³⁵⁸. A l'époque de la société traditionnelle paysanne, le village remplissait parfaitement ses fonctions. Aujourd'hui, les paysans ayant disparu, le village, bien présent lui, reste le garant d'une certaine solidarité. Nous verrons plus tard que cette solidarité villageoise contemporaine s'exprime notamment lors de rassemblements festifs organisés au cœur des villages par différents types de regroupements associatifs.

Le canton est aussi un espace de coopération mais à une autre échelle. « Le canton est pour la population des communes un lieu d'échanges, de rendez-vous »³⁵⁹. En accueillant les principaux services de proximité (collèges, gendarmerie, perception, foyer-logement, notaire...) le chef-lieu de canton sert de lieu polarisateur de l'espace champêtre. Mais surtout, l'intercommunalité qui a notamment pour objectif de créer de nouveaux espaces de

³⁵⁶ CANEVET Corentin, CROIX Alain, « Agriculture », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), Op. Cit., pp. 31-36 (35).

³⁵⁷ LE RHUN Pierre-Yves, (sous la direction de), Op. Cit., 1994, p 22.

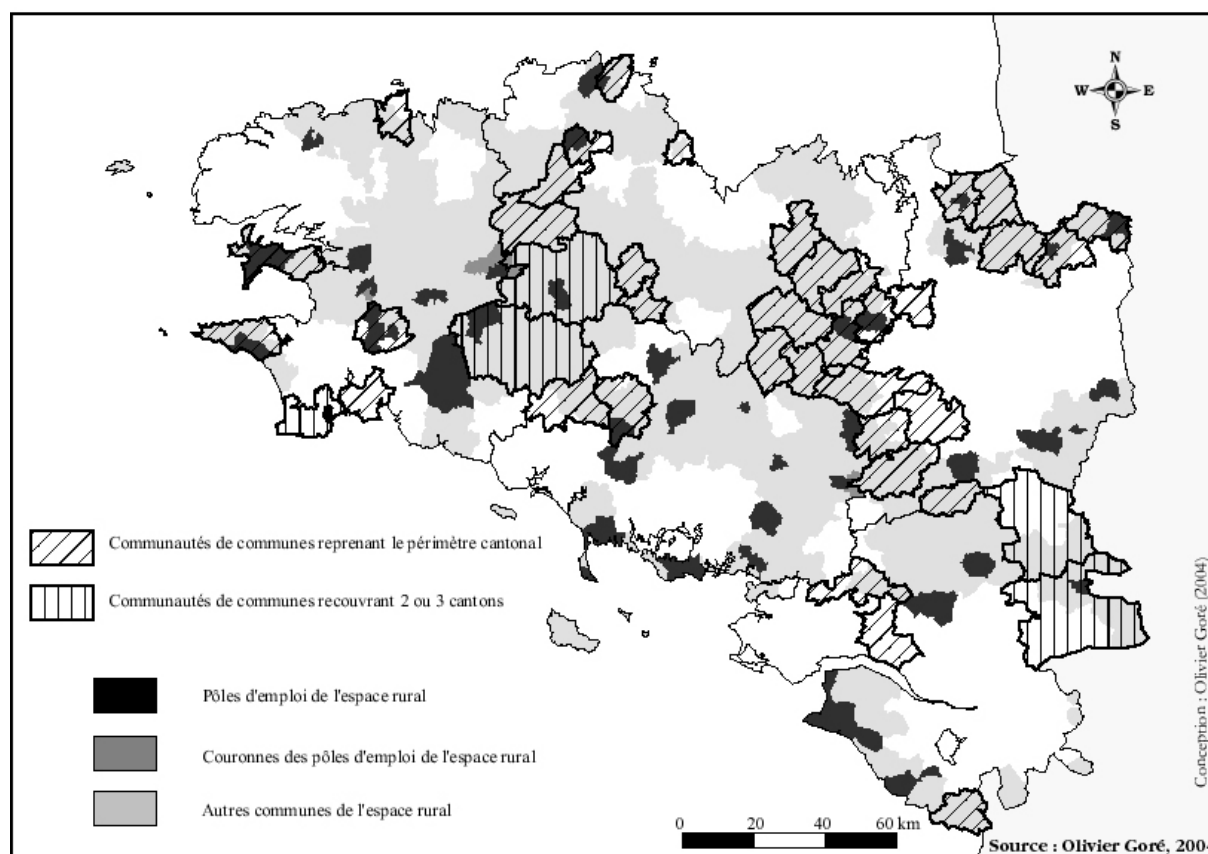
³⁵⁸ LAURENT Loeiz, *La fin des départements. Le recours aux pays*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 39.

³⁵⁹ LE RHUN Pierre-Yves, (sous la direction de), Op. Cit., 1994, p 25.

coopération, en reprenant le périmètre cantonal, a renouvelé la dimension patrimoniale du canton.

La majorité des communautés de communes qui ont repris le périmètre cantonal pour délimiter leur espace de coopération appartiennent à l'espace rural. Le renouvellement du périmètre cantonal à travers l'intercommunalité reste donc une particularité de l'espace rural. Comme le montre la carte 3, le maintien de cette coopération cantonale, signe du renouvellement de l'espace champêtre, ne concerne pas l'ensemble de l'espace rural. Seuls le nord-est de l'Ille-et-Vilaine, le nord-ouest du Morbihan, le sud-ouest des Côtes-d'Armor et toute la zone couvrant le sud-ouest des Côtes-d'Armor, le nord-est du Morbihan et l'ouest de l'Ille-et-Vilaine peuvent être considérés comme les témoins du renouvellement de l'espace champêtre.

Carte 3 : Les communautés de communes recouvrant le périmètre cantonal



Comme les entités culturelles, ces trois espaces patrimoniaux contribuent à la diversité spatiale de la région. Malgré leur absence de frontières, leur dimension patrimoniale et leur organisation bien spécifique suffisent à affirmer leur existence. Dénués de dimension identitaire, ce ne sont pas des entités territoriales. Structurés autour d'objets spatiaux à forte

valeur patrimoniale, ils ont connu de profondes transformations. Aujourd'hui renouvelés, les espaces maritime, urbain et champêtre entretiennent la diversité du territoire breton mais aussi ses déséquilibres spatiaux. Le littoral, qui bénéficie du dynamisme de la Bretagne maritime et de la Bretagne urbaine, accueille aussi les activités agricoles les plus spéculatives (maraîchage notamment) de la Bretagne champêtre. Quant au centre-Bretagne, le renouvellement de son espace champêtre, qui s'est traduit principalement par une augmentation de l'emploi industriel, n'a pas pu empêcher sa dévitalisation.

Ces disparités spatiales, vernaculaires ou patrimoniales, sont inscrites depuis longtemps dans le territoire breton, mais ce ne sont pas les plus visibles. Il existe d'autres entités, d'origine plus récente, mais délimitées par des frontières bien nettes qui ont facilité leur affirmation. Ces entités spatiales administratives forment alors de véritables micro-territoires fortement ancrés dans le territoire régional.

Les disparités spatiales administratives

La géographie communale

Echelon de base de l'administration territoriale française, la commune est aussi une espace d'intercommunication et d'inter-connaissance qui occupe une place importante dans la territorialité bretonne. « La commune, héritière de la paroisse, est le pallier normal des relations et des appartenances, la cadre le plus significatif de la vie civique, de la participation à l'histoire et à l'identité collective, la base de l'insertion du citoyen dans la vie légale (état civil, élections) et dans l'organisation de la propriété (cadastre, impôts), le relais de base de l'appareil administratif »³⁶⁰. Elle est souvent perçue comme le lieu d'origine, « l'endroit précis de Bretagne où l'on a ses attaches »³⁶¹ ce qui lui confère une forte dimension identitaire.

Relativement grandes par rapport aux autres communes françaises, les communes bretonnes ont un rôle central dans les interactions entre la culture et l'espace. Avec 2 292 habitants la Bretagne administrative arrive au 4^e rang pour la population moyenne par commune alors qu'elle n'est que la 7^{ème} région française la plus peuplée (2 906 197 habitants) et la plus dense (107 hab./km²). En 1999, 48,8 % des communes bretonnes comptaient moins de 1 000 habitants contre 76,5 % pour la France métropolitaine.

³⁶⁰ HOUEE Paul (Rapporteur), *Territoires de Bretagne : Nouvelle approche*, Conseil Economique et social, Région Bretagne, 1994, p. 4.

³⁶¹ SIMON Pierre-Jean, Op. Cit. , 1999, p. 78.

Derrière ces moyennes on peut noter des disparités, notamment entre les 263 communes urbaines et les 1 005 communes rurales. En effet, la géographie communale entretient un des principaux déséquilibres spatiaux du territoire breton, l'opposition ville/campagne. Face à des communes urbaines attractives et disposant souvent d'importantes ressources fiscales, les communes rurales peinent à rivaliser. Pour tenter de corriger ces inégalités et permettre aux communes rurales d'entreprendre des projets de développement, le législateur dirige les communes sur la voie de l'intercommunalité, notamment par la démarche des « pays ». D'après l'article 23 du titre II de la loi de 1995 « le pays exprime la communauté d'intérêts économiques et sociaux ainsi que, le cas échéant, les solidarités réciproques entre la ville et l'espace rural ». Même si, comme le montre la rédaction de cet article, l'entente entre les villes et les campagnes ne semble pas être la priorité de cette législation, la Bretagne sur ce point se démarque des autres régions. « Quinze pays bretons sur vingt et un portent un nom de ville. Contrairement à ce qui se passe dans d'autres régions, les pays bretons intègrent systématiquement les agglomérations »³⁶². En optant pour ce type de coopération, les élus bretons souhaitent rapprocher la ville et la campagne, et par conséquent corriger le déséquilibre entre communes urbaines et communes rurales. Or, parallèlement à la démarche « pays », le Parlement dans le cadre de la loi du 12 juillet 1999 confirme l'existence d'une « ancienne » structure intercommunale, la communauté de communes, et en instaure une nouvelle, la communauté d'agglomération. Cette dernière doit regrouper au minimum 50 000 habitants, alors que les regroupements qui n'atteignent pas ce seuil se retrouvent « cantonnés » à la première structure.

Par conséquent, « à l'opposition entre communes urbaines et communes rurales s'ajoute aujourd'hui l'opposition entre communautés d'agglomération et communautés de communes »³⁶³. Longtemps entretenue par la géographie communale, la dichotomie urbain/rural est aussi soutenue par la carte de l'intercommunalité. En reprenant les périmètres des cantons, objets spatiaux à forte valeur patrimoniale de la Bretagne champêtre, les communautés de communes ont conservé, et parfois renforcé les solidarités traditionnelles du monde rural. Alors que les communautés d'agglomération qui bénéficient d'importantes ressources financières (Dotation globale de financement majorée, taxe professionnelle unique de plein droit) consolident la suprématie de l'espace urbain. Rennes Métropole, la Cabri (Communauté d'agglomération de St-Brieuc) ou la CUB (Communauté Urbaine³⁶⁴ de Brest)

³⁶² LAURENT Loeiz, Op. Cit. , 2002, p. 39.

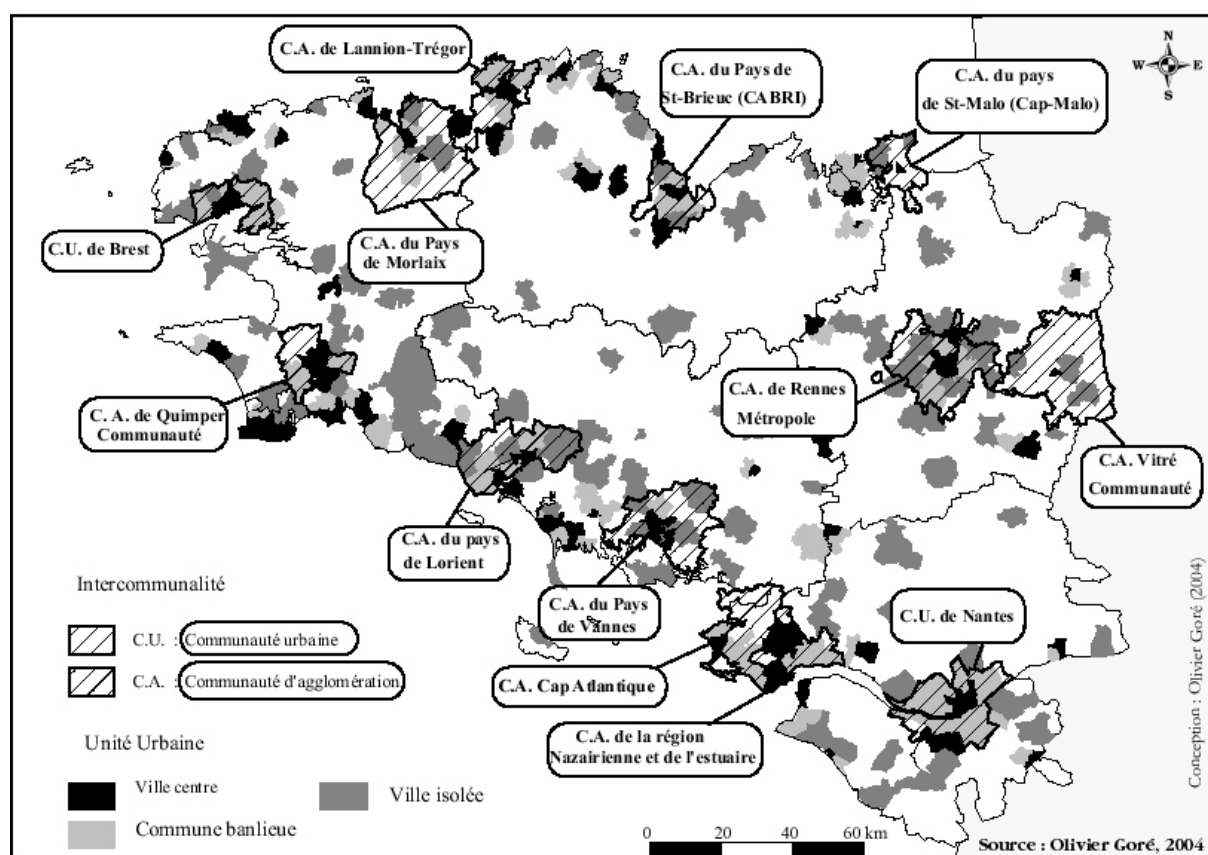
³⁶³ Ibid. , p. 38.

³⁶⁴ L'agglomération brestoise s'est constituée en communauté urbaine, structure réservée aux grandes agglomérations, dès 1973.

sont aujourd'hui de puissants espaces de coopération qui pèsent de plus en plus dans l'organisation spatiale de la région.

Si la commune, en tant qu'espace de souveraineté, a su maintenir « sa mission fondamentale de socle de la démocratie locale »³⁶⁵ sur l'ensemble du territoire français, en Bretagne les espaces de coopération issus de l'intercommunalité s'imposent comme de performants outils de développement local. Certains s'apparentent même à de véritables entités territoriales, notamment les onze agglomérations, mais aussi des territoires ruraux ou périurbains qui ont réussi à développer une certaine dimension identitaire malgré leur jeune âge. La Communauté de Commune du Val d'Oust et de Lanvaux, première communauté de commune constituée en France en juillet 1992, la Communauté de Communes du Pays Glazik, constituée en 1994 en reprenant le nom d'un des principaux terroirs de Basse-Bretagne ou la Communauté de Commune du Val d'Ille, maître d'œuvre d'une zone d'activité « novatrice » au milieu de la campagne d'Ille-et-Vilaine, constituent aujourd'hui des exemples d'espaces de coopération à forte identité.

Carte 4 : Unités urbaines et communautés d'agglomération



³⁶⁵ DUMONT Gérard-François, WACKERMAN Gabriel, *Géographie de la France*, Paris, Ellipses, 2002, p. 99.

Communes et structures intercommunales forment la base de l'administration territoriale, mais entre cet échelon local et la région, le territoire breton est administré par un échelon intermédiaire, le département. Or, son influence dans l'organisation territoriale de la région s'est considérablement accrue à partir de 1982 en adoptant le statut de collectivité territoriale. « Conçu pour détruire les identités provinciales, le département est rapidement devenu porteur de nouvelles identités »³⁶⁶. Et cette territorialité départementale, d'origine administrative, génère des disparités spatio-culturelles.

Le découpage territorial : département et/ou pays ?

En Bretagne le sentiment d'appartenance au département reste assez faible (selon un sondage paru dans le Télégramme Dimanche du 17 septembre 2000, à la question « Vous sentez-vous d'abord appartenir à ... ? », 1 % des sondés répondent « votre département » contre 42 % « la Bretagne », 20 % « la France », 24 % « votre commune » et 6 % l'Europe). Pourtant le rôle des départements dans l'organisation du territoire régional n'est pas aussi négligeable que cette enquête pourrait le laisser paraître.

Tout d'abord « le département détient une légitimité fortement ancrée dans le territoire »³⁶⁷. Depuis plus de deux siècles le découpage départemental, basé sur des entités proches les unes des autres en superficie, et le mode de scrutin pour les élections des conseillers généraux, qui repose sur la circonscription cantonale, entretiennent cet ancrage territorial. Renforcé par les lois de décentralisation, « on pourrait presque dire que le département est la collectivité territoriale par excellence »³⁶⁸. Forts de ce statut, depuis 1982 les départements multiplient les initiatives afin d'accroître leur légitimité en développant notamment d'importantes politiques de communication et d'image. Tout en exerçant leurs activités de gestion prévues dans le cadre de la décentralisation (action sanitaire et sociale, éducation, culture, environnement), ils mènent conjointement des politiques de développement qui contribuent à leur identification territoriale.

En transformant avec l'aide de l'Etat et de l'Europe (FEOGA) les conditions de production agricole sur son territoire, le département des Côtes-d'Armor est devenu une des références en matière d'agriculture, notamment hors sol. Et aujourd'hui encore, alors que les enjeux de l'agriculture ont évolué, l'implication du Conseil Général des Côtes-d'Armor dans

³⁶⁶ LAURENT Loeiz, Op. Cit. , 2002, p. 39.

³⁶⁷ ZELLNER Adrien, *La France enfin forte de ses régions. Glossaire engagé de la décentralisation*, Paris, Gualino Editeur, 2002, p. 98.

³⁶⁸ Ibid. , p. 98.

l'agriculture bretonne, notamment en matière de reconquête de la qualité de l'eau, n'a pas diminué.

Dans le cadre des lois de décentralisation, le Conseil Général est responsable de « l'aménagement et de la gestion des ports départementaux ». Mais la vocation maritime du Finistère dépasse cette simple compétence de gestion. Avec ses 66 ports répartis sur 795 km de côtes, ses 71 bases nautiques en 1998 (contre 23 en 1986), mais aussi son soutien financier dans le secteur de la pêche et sa forte concentration de chercheurs dans les domaines de la mer (environ 60 % de la recherche publique consacrée à la mer), le Finistère apparaît comme un des premiers départements maritimes de France.

Quant au Conseil Général du Morbihan, par son entreprenante politique d'acquisition de biens immobiliers, depuis une dizaine d'années il est à l'origine d'une importante opération de rénovation et de protection du patrimoine architectural.

Ces exemples montrent bien que le département n'est pas seulement un échelon administratif intermédiaire entre la commune et la région. « La décentralisation a libéré le penchant pour cette petite patrie qu'est le département, a donné des lettres de noblesse à ce révolutionnaire »³⁶⁹. L'identité départementale apparaît ainsi comme le principal vecteur de la diversité spatio-culturelle du territoire breton, en démontrant notamment la spécificité des lieux et des habitants.

A la fois espace de gestion et espace de développement, le département remplit une double fonction locale et régionale. Bien qu'elle ait contribué à la stabilité des départements, cette double fonction est remise en cause par les partisans de leur suppression. « Trop petit pour constituer une région vivante, [le département est aussi] trop vaste pour mettre convenablement en symbiose la ville et la campagne »³⁷⁰. Si on peut voir une certaine complémentarité entre Nantes et la Loire-Atlantique, par le fait que l'influence de l'agglomération nantaise s'exerce sur l'ensemble du territoire départemental (même au-delà d'ailleurs), pour les autres départements bretons cette complémentarité n'existe pas.

Bien que Rennes anime une grande partie de l'Ille-et-Vilaine, les campagnes du nord du département sont plutôt sous l'orbite de St-Malo et de Fougères. Pour les Côtes-d'Armor, malgré une position centrale, St-Brieuc ne peut animer le "vaste" espace rural costarmoricaïn. Dans le Morbihan, malgré son statut de chef-lieu, Vannes voit sa suprématie départementale disputée par l'agglomération lorientaise. Quant au Finistère, que le Président

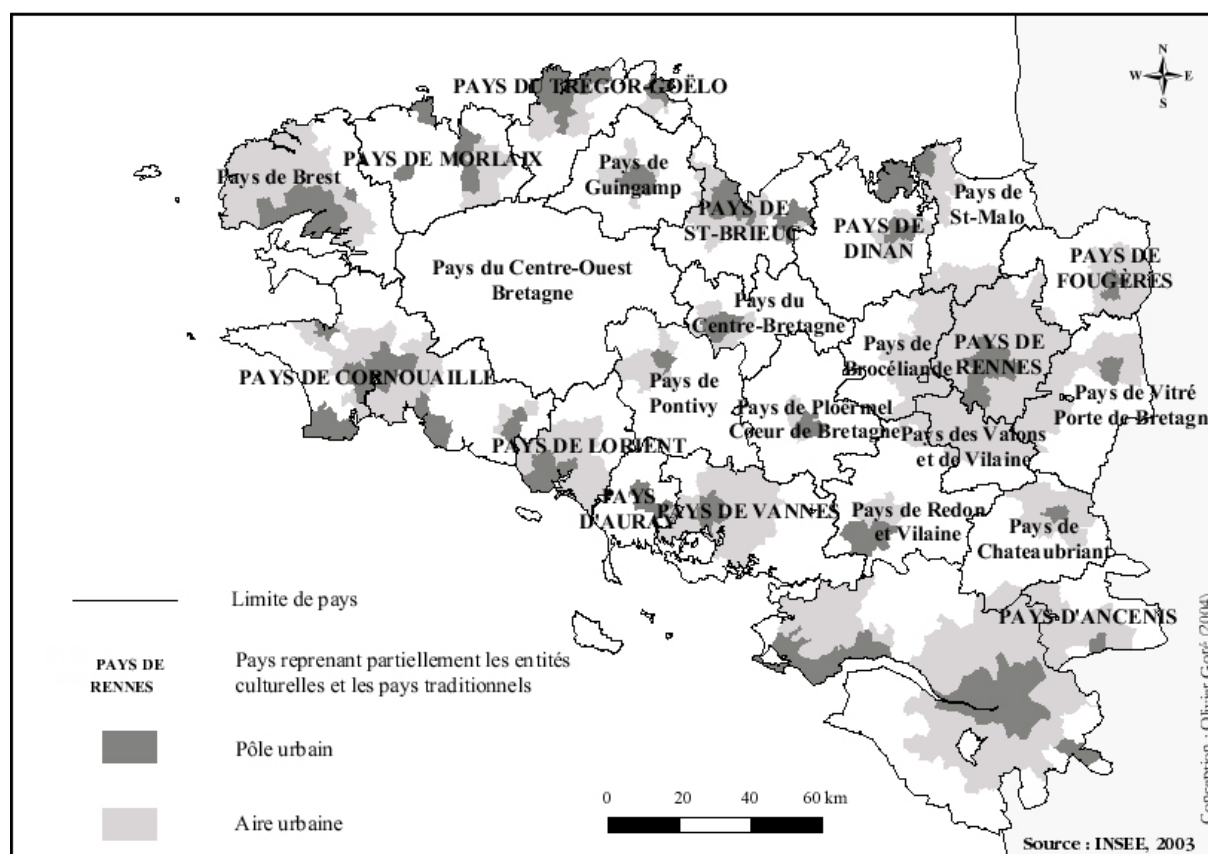
³⁶⁹ GUELLEC Agnès, GUELLEC Jean, *Le Département. Espace et institution*. Paris, Dunod, 1993, p. 281.

³⁷⁰ LAURENT Loeiz, *Op. Cit.*, 2002, p. 62.

Pompidou avait d'ailleurs envisagé de partager en deux en 1974, il fait partie, avec les villes de Brest et de Quimper, des départements français « à deux têtes ».

Pour corriger ce manque de complémentarité, les élus bretons comme nous l'avons déjà souligné auparavant ont rapidement adopté la démarche des « pays ». Mais le pays n'est pas seulement un espace de complémentarité, c'est aussi un territoire de projet. Les pays sont des espaces de projets entre des collectivités qui collaborent à leur développement commun, en y associant les acteurs socio-professionnels, et économiques du territoire. Et surtout, « ce sont les acteurs locaux et régionaux qui “créent” en fonction de leur vécu, les territoires au vu des solidarités géographiques, économiques et culturelles ressenties »³⁷¹. Par conséquent, les entités issues de ce nouveau type de découpage territorial développent un fort sentiment d'appartenance.

Carte 5 : Les pays LOADDT au 1^{er} janvier 2003



³⁷¹ ZELLNER Adrien, Op. Cit., 2002, p. 91.

En Bretagne, ce sentiment est d'autant plus fort que, comme le souligne Ronan Le Délézir, ces « "espaces d'attachement" des élus locaux se confondent parfois avec les petits "pays" ruraux traditionnels »³⁷². Cette correspondance des pays de la loi d'Orientation sur l'Aménagement et le développement Durable du territoire (LOADDT) avec certaines entités culturelles présentées auparavant renouvelle la dimension identitaire des pays ou terroirs traditionnels.

Le pays de Cornouaille, dont les limites correspondent approximativement à une entité culturelle, la Basse Cornouaille et le pays du Trégor-Goëlo, qui repose sur deux entités culturelles, bénéficient déjà d'une forte dimension identitaire. Mais d'autres, comme le pays de Rennes ou de Brest, qui ne profitent pas de ce renouvellement identitaire ou dans une moindre mesure, construisent leur identité territoriale grâce à une certaine homogénéité spatiale. La quasi totalité de l'espace de ces deux pays est à dominante urbaine. Les pays de Ploërmel, du Centre Bretagne, du Centre-Ouest Bretagne et de Pontivy sont eux aussi relativement homogènes dans le sens où ils sont peu polarisés par une agglomération de petite taille. La ruralité est leur principal critère d'identification. Quant au pays de Lorient il s'affirme comme un exemple de « pays maritime »³⁷³. En Bretagne, où 100 % de la population est concernée par la démarche des pays, avec 19 pays en périmètre définitif et 2 pays en périmètre d'étude, les pays actuels apparaissent donc particulièrement bien ancrés dans le territoire. Ils contribuent à la diversité spatio-culturelle du territoire breton.

Les découpages administratifs dont certains ont plus de deux siècles d'existence génèrent de fortes disparités spatiales à l'intérieur du territoire breton. Les communes qui bénéficient notamment d'un fort sentiment d'appartenance et les départements en mettant en avant leur spécificité spatiale dégagent une certaine dimension identitaire. En présentant une double dimension politique et identitaire les communes et les départements forment de véritables territoires. Délimitées par des frontières nettes, ces entités territoriales entretiennent les disparités spatio-culturelles les plus vives du territoire breton.

A ces espaces « constitutionnels » le législateur a adjoint des espaces de coopération qui contribuent aussi à la diversité spatiale de la région. Soit, comme les communautés de communes et les communautés d'agglomérations, ils renforcent les

³⁷² LE DELEZIR RONAN, *Les pays en Bretagne*, Université de Haute-Bretagne Rennes 2, Thèse de doctorat en géographie et aménagement de l'espace, Janvier 1998, p. 399.

³⁷³ LEBAHY YVES (sous la direction), *Le pays maritime. Un espace de projet original*, Rennes, PUR, 2001, 142 P.

disparités spatiales issues de la géographie communale, notamment l'opposition ville/campagne, soit, comme les pays, ils tentent de corriger ces déséquilibres en favorisant la complémentarité entre la ville et la campagne. Mais ces espaces de gestion ou de développement génèrent de nouvelles disparités spatio-culturelles en construisant de nouvelles identités territoriales.

Avec les disparités spatiales vernaculaires et patrimoniales, les disparités spatiales administratives sont les principales marques des interactions entre la culture et l'espace sur le territoire breton.

Les entités culturelles et les terroirs sont des particularités spatiales sans limites nettes ancrées dans le territoire breton depuis plus deux siècles. Leur forte valeur patrimoniale leur confère encore aujourd'hui un rôle dans l'organisation territoriale de la Bretagne, surtout depuis que certaines entités culturelles ont vu leur dimension identitaire renouvelée, notamment à travers la démarche des pays LOADDT.

Les espaces patrimoniaux génèrent des disparités beaucoup plus marquées. Bien ancrées dans le territoire, les disparités patrimoniales sont également visibles dans le paysage. Les ports pour la Bretagne maritime, les villes pour la Bretagne urbaine, le bocage ou les cantons pour la Bretagne champêtre sont les principaux éléments structurants de ces espaces. Chacun de ces objets à forte valeur patrimoniale a connu depuis une trentaine d'années de profonds bouleversements qui ont contribué au renouvellement des espaces patrimoniaux. Les ports de plaisance, les aires urbaines ou les communautés de communes s'affirment comme des nouveaux éléments structurants de la Bretagne maritime, de la Bretagne urbaine et de la Bretagne champêtre.

Enfin, la géographie communale, le découpage départemental ou la création de nouveaux espaces de coopération génèrent des disparités spatiales dites « administratives ». Les communes, les communautés de communes, les pays ou les départements sont des entités territoriales qui contribuent à la diversité spatio-culturelle de la Bretagne grâce à leur plus ou moins forte dimension identitaire, mais aussi en entretenant d'autres disparités spatiales.

La Bretagne est donc un territoire très contrasté. Derrière une apparente homogénéité spatiale appuyée par une forte identité régionale, le territoire breton renferme de nombreuses particularités locales. Elles sont le produit d'une territorialité régionale particulière où la culture, construite conjointement par le processus de patrimonialisation et l'entreprise identitaire, occupe une place importante. Souvent perçue comme un signe de l'unité régionale, la culture bretonne génère aussi de nombreuses disparités spatiales.

Globalement le renouvellement d'une grande partie du patrimoine a contribué au maintien de la question régionale en Bretagne tandis que la modernisation de certains objets géographiques à forte valeur patrimoniale a altéré l'homogénéité territoriale de la région en renforçant notamment certaines disparités spatiales. Si la réinvention de l'identité bretonne a permis au territoire régional de développer sa dimension identitaire par l'intermédiaire de ses géosymboles, cette néo-bretonnité encourage aussi la construction de nouvelles identités, comme l'identité départementale ou celles issues de l'intercommunalité. Mais surtout ce passage de l'identité négative à la néo-bretonnité a rendu encore plus floue les limites du territoire régional. Ni administratif (quatre départements), ni historique (cinq départements), le territoire breton est culturel. Produit des interactions entre la culture et l'espace, la Bretagne d'un point de vue culturel n'a pas de limites nettes. A défaut de pouvoir le délimiter, nous venons de voir les principaux axes de l'organisation de ce territoire. Il s'agit donc maintenant d'étudier ces interactions spatio-culturelles à travers l'exemple de la musique.

Chapitre 5 : La musique bretonne, de la pratique populaire à l'objet d'étude

La musique traditionnelle est un art populaire particulier dans le sens où l'œuvre qui en résulte est éphémère. A chaque interprétation, l'artiste se réapproprie l'œuvre originale pour en créer une nouvelle. Une œuvre musicale n'existe que le temps de son interprétation, alors qu'une sculpture ou une peinture sont des œuvres finies. Une fois accomplie, une fois la signature de l'artiste apposée, une peinture se transforme en œuvre à tout jamais. Elle ne disparaîtra qu'en cas de démolition. D'ailleurs, généralement sa valeur ne sera reconnue que longtemps après la disparition de son auteur. Par contre, avant la découverte des appareils d'enregistrements, beaucoup d'œuvres musicales ont disparu en même temps que leur interprète. Sans le travail précieux de certains spécialistes, un grand nombre de musiques auraient disparu à tout jamais. C'est notamment le cas de la musique bretonne. Sans l'énorme travail de collectage et de conservation qui a débuté avec la parution du "*Barzaz Breizh*" et qui se poursuit aujourd'hui au sein de différentes structures associatives spécialisées dans le collectage, la musique bretonne ne serait pas ce qu'elle est devenue aujourd'hui. D'ailleurs elle ne serait peut-être plus.

Avant d'élaborer son approche géographique, voyons comment la musique bretonne est devenue un objet d'étude à part entière. D'abord étudiée par les historiens ou les ethnologues comme un élément de la culture populaire française, la musique bretonne a connu tout au long du XX^e siècle d'importantes mutations. Son adaptation à la société moderne a permis d'élargir son espace de diffusion. Et lorsque les scientifiques en font un objet d'étude à part entière, elle est devenue une des formes d'expression les plus dynamiques de la culture bretonne.

I - Culture populaire et sciences sociales

Conformément à la méthode présentée au début de cette étude, un regard vers d'autres disciplines des sciences sociales s'impose. L'aspect rétrospectif du sujet et son côté novateur nous amènent à privilégier principalement deux approches : l'approche historique et l'approche ethnographique. Au-delà des évolutions relatives à la discipline elle-même, s'il s'avère possible aujourd'hui de traiter, sous l'angle de la géographie, un sujet aussi immatériel mais hautement symbolique que la musique bretonne c'est avant tout grâce aux nombreux travaux de recherche en histoire et en ethnologie qui se sont succédé depuis que les sciences sociales jouissent d'une certaine reconnaissance. Ces deux disciplines ont notamment permis de mettre en valeur la notion de "culture populaire" à travers laquelle les scientifiques appréhendent généralement la musique traditionnelle.

1 - Une réaction à la culture savante

Longtemps oubliées ou négligées au profit de l'unité de la nation française, les recherches sur l'histoire sociale et culturelle des provinces françaises nous apportent aujourd'hui des connaissances extraordinaires sur la diversité des moeurs et coutumes de la société paysanne traditionnelle, sur laquelle repose la richesse culturelle d'un pays comme la France. Le puissant processus d'uniformisation culturelle de l'espace français, qui prend réellement forme à la Révolution et qui atteindra son maximum avec les lois de 1880 sur l'enseignement primaire, ne se fera pas sans réactions. L'adoption d'une culture élaborée et citadine, qui s'appuie sur la diffusion du français, ne saurait faire oublier certains particularismes locaux. La pénétration progressive dans les provinces des éléments et des valeurs du modèle national en provenance de Paris va engendrer des résistances locales. Afin d'éviter de perdre leur identité au sein d'un moule culturel unique, certains groupes vont élaborer une série de mécanismes d'assimilation pour se différencier de leurs voisins. L'ensemble de ces mécanismes est souvent qualifié "d'art populaire". C'est ainsi que des domaines comme le mobilier ou la faïence verront se développer différentes variantes, qui sont autant d'adaptations locales des styles diffusés par le centre. Lorsque ce processus s'applique à des domaines qui mettent encore plus en valeur la personnalité humaine, comme pour le costume, ou à des coutumes comme la danse ou la musique, il convient plutôt de parler de "culture populaire". Le costume breton, par exemple, reste un des héritages les plus connus de la culture populaire française.

Malgré les nombreuses théories avancées sur l'origine des costumes bretons (héritage de composantes extérieures à la population, héritage d'éventuels "clans" bretons...), « il est aujourd'hui bien démontré, [...], que l'origine des costumes bretons est à chercher, [...], dans les modes du centre, de Paris et de la cour, essentiellement à partir du XVII^e siècle, et de la mode Louis XIII, qui a été la première à se diffuser dans tout le pays »³⁷⁴. Paradoxalement, alors que l'on pourrait penser que le port du costume "glazig"³⁷⁵ dans le pays de Quimper, arboré aujourd'hui par les groupes folkloriques de cette contrée, est le fruit d'une longue tradition paysanne, il se révèle en fait comme une adaptation "récente" qui daterait des années suivant le Premier Empire. Comme dans de nombreux "pays" à cette époque, les paysans du pays de Quimper « vont adopter massivement des costumes réalisés à l'imitation de ceux des classes dirigeantes »³⁷⁶ ; et le bleu qui caractérise ce costume serait en fait issu d'un stock de draps en provenance des magasins militaires de Brest.

Cet exemple du costume montre bien comment des groupes s'approprient, en les modifiant, les modes diffusées par la culture savante tout en échappant à l'uniformisation. Ces réactions, amplifiées dans les espaces isolés (montagnes, îles, presque-îles) et les domaines linguistiques non francophones (Alsace, Basse-Bretagne, Pays Basque) donnent naissance à une multitude de coutumes et de techniques locales qui dans certains cas peuvent aboutir à la création de cultures locales ou périphériques. La notion de "culture populaire" permet de regrouper l'ensemble de ces réactions culturelles sous un même concept. Dans ce sens, on oppose donc la culture populaire à la culture savante.

Pour éviter les malentendus et simplifier notre raisonnement, l'objet de notre étude, la musique bretonne, qui reste une des principales traces de la culture populaire en France devra s'inscrire dans ce sens premier. Or, en France, la culture populaire, où plutôt les cultures populaires ont longtemps été négligées d'un point de vue scientifique.

2 - L'intérêt scientifique

Longtemps ignorée, la culture populaire apparaît pourtant comme une découverte assez ancienne. En France, parmi les premières recherches sur la culture populaire, on peut citer les travaux de l'*Académie Celtique*, groupe de savants et d'érudits, créée le 9 germinal de l'An XIII (30 mars 1805). « Par delà leur diversité, ces travaux auront pour dénominateur

³⁷⁴ PLANHOL Xavier de, *Géographie historique de la France*, Paris, Fayard, 1988, p.339.

³⁷⁵ "Petit bleu" en breton.

³⁷⁶ PLANHOL Xavier de, Op. Cit., p.341.

commun l'exhumation et l'étude du passé de la Gaule, enfoui dans le secret des provinces »³⁷⁷. Par manque de rigueur et excès de « celtomanie » de la part de certains de ses membres, elle disparaît en 1814. Elle est remplacée la même année par la *Société des Antiquaires de France*. Malgré ce changement de nom, les objectifs demeurent et la culture populaire se dévoile. « Ainsi s'instaurait un climat nouveau d'intérêt pour une forme de culture alors non reconnue comme telle. Au mépris dont on avait longtemps entouré les superstitions, les usages "grotesques ou malséants", on prétendait substituer le respect et la considération que l'on doit à ses propres ancêtres »³⁷⁸. Cependant il faudra attendre la période de l'Entre-deux-guerres, pour que la culture populaire devienne un domaine d'étude scientifique accompli. Lucien Fèbvre sera pour beaucoup dans la reconnaissance de la culture populaire en Histoire, grâce à la place de l'opposition culture populaire/culture savante dans l'élaboration de "l'histoire des mentalités".

Plus tard, guère avant les années 1970, la jeune ethnologie française, longtemps inspirée par l'étude des sociétés traditionnelles étrangères, s'est aussi diversifiée pour s'intéresser au mode de vie de la société paysanne provinciale. Bloquées par « l'un des principaux paradigmes actuels de la discipline, celui du "regard éloigné" »³⁷⁹, l'ethnologie va délaisser les cultures populaires françaises au profit des sociétés exotiques d'Afrique, d'Asie ou d'Océanie. Ce n'est que vers les années 1970 que l'ethnologie française découvre la richesse scientifique de ses cultures populaires nationales, après les travaux de précurseurs comme Arnold Van Gennep³⁸⁰ datant de l'Entre-deux-guerres. En histoire comme en ethnologie, c'est la volonté et l'esprit d'innovation de quelques chercheurs qui amèneront progressivement les sciences sociales vers l'étude de la culture populaire provinciale.

En Bretagne, où les entreprises individuelles, puis collectives, de conservation et de renouvellement du patrimoine régional sont accompagnées par un fort sentiment identitaire, la notion de culture populaire prend toute sa valeur. D'abord simple résistance culturelle, la réaction de la Bretagne au processus d'unification nationale s'est développée par phases successives tout au long de ces deux derniers siècles. Quel que soit le terme utilisé aujourd'hui pour désigner ce processus (diversité locale, culture locale, culture périphérique, culture régionale...), il est un aspect redondant qui lui reste largement accolé, c'est son degré

³⁷⁷ TANGUY Bernard, « Des celtomanes aux bretonistes : les idées et les hommes », in. Balcou Jean, LE GALLO Yves, *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne, Tome II, Romantisme et littératures populaires*, Paris-Spézet, Champoion – Coop Breizh, 1997, p. 294.

³⁷⁸ LAURENT Donatien, « Des antiquaires aux folkloristes : Découverte et promotion des littératures orales », in. , Balcou Jean, LE GALLO Yves, Op. Cit. , 1997, p. 336.

³⁷⁹ TROCHET Jean-René, « Quelques remarques sur cultures populaires, cultures officielles, cultures savantes », in *Géographie et cultures*, n°33, 2000, p. ?

³⁸⁰ VAN GENNEP Arnold, *Le folklore. Croyances et coutumes populaires françaises*, Paris, Stock, 1924.

de "popularité" – au sens de culture populaire. C'est en tant que culture populaire, mais revalorisée, que la culture bretonne a été reconnue au début du XX^e. A cette époque « le nationalisme culturel réalise la revalorisation symbolique de la culture populaire par une relativisation de la réalité sociale stigmatisante grâce à la fermeture de la culture réinventée sur elle-même »³⁸¹. Dans le domaine de la pratique musicale, que nous avons choisi comme angle de recherche, ce processus de revalorisation s'est traduit dans un premier par des opérations folkloriques. Dans la première moitié du XX^e siècle la majorité des actions de revalorisation des pratiques populaires musicales vont s'inscrire dans cette mouvance folklorique. Mais conjointement ces actions plutôt militantes sont suivies par des entreprises à caractère scientifique qui appréhendent différemment la culture populaire dans le sens où elles privilégient un "traitement plus respectueux" des pratiques populaires.

Ainsi, on peut distinguer deux sources principales qui vont contribuer à la reconnaissance des pratiques musicales populaires, le mouvement folklorique et le mouvement traditionaliste. Avant de confronter la musique bretonne à l'analyse géographique, il semble nécessaire d'examiner la nature et le mode de formation de ces deux principales sources de connaissances afin de mieux comprendre leur rôle dans le processus de diffusion de cette musique, mais aussi de se familiariser avec une certaine terminologie.

³⁸¹ FOURNIS Yann, « Les répertoires du nationalisme culturel breton (1920-2000) », in. DUGALES Nathalie, LE COADIC Ronan et PATEZ Fabrice (sous le direction de), *Et le Bretagne ? Héritage, identité, projets*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 146.

II - Le mouvement folklorique

Héritée de la société traditionnelle paysanne, la musique bretonne ne doit sa survie et son succès actuel qu'à un long processus d'adaptation qui a commencé à la fin du XIX^e siècle. Précisément, au moment où cette société traditionnelle paysanne a entamé son déclin. Suivant l'expression de J.M. Guilcher, la musique traditionnelle bretonne contemporaine est faite de mémoire mais aussi de création. « Tout renouvellement de la tradition provient de l'extérieur, d'une volonté de quelques-uns d'insuffler le changement »³⁸². Depuis plus d'un siècle, la musique bretonne s'adapte donc aux différentes évolutions de la société moderne grâce à l'extraordinaire esprit d'invention de certains spécialistes. Parmi cette succession de mises au point, certaines s'inscrivent dans un mouvement général que l'on qualifiera de folklorique.

1 - Du Romantisme aux actions folkloriques

Né de l'imagination d'une personne ou d'un petit groupe, le folklore³⁸³ se perpétue de génération en génération, chacune d'elles apportant son zeste de création pour assurer le renouvellement de la tradition. Si aujourd'hui la musique bretonne jouit d'un certain dynamisme, le mouvement folklorique breton y est pour beaucoup. Présenté dans le chapitre précédent comme une manipulation du patrimoine, le folklore a largement contribué à la diffusion d'une certaine image négative de la Bretagne. En voulant préserver les us et coutumes d'une société disparue, la folklorisation a donné de la Bretagne l'image d'une province arriérée et conservatrice, mais en même temps, elle a permis le renouvellement d'une grande partie de sa culture, notamment la musique.

On peut distinguer deux grandes étapes dans l'histoire du mouvement folklorique breton, qui sont autant de périodes charnières dans la diffusion de la musique traditionnelle bretonne. Une première période, qui débute dans la deuxième moitié du XIX^e siècle pour aller jusqu'à la Première Guerre Mondiale, où les actions folkloriques coexistent avec les dernières pratiques de la société traditionnelle paysanne, et une seconde, qui commence dans les années 30-40 à une période où la musique bretonne aborde un tournant décisif quant à sa diffusion.

³⁸² BECKER Roland, LE GURUN Laure, *La Musique bretonne*, Coop Breizh, Spézet, 1996, P. 4.

³⁸³ Le mot "folklore" a été inventé en 1846, par l'anglais William John Thoms à partir de *folk* (peuple) et *lore* (connaissance).

Auparavant il semble nécessaire de présenter le contexte dans lequel le mouvement folklorique a pris son essor. Pour mieux comprendre son éclosion, il faut remonter quelques années en arrière afin de constater que ce dernier n'est pas né *ex nihilo*, il est le résultat d'un courant de pensée qui s'est développé tout au long du XIX^e siècle, le Romantisme. « En rébellion contre “le bon goût” et l'esprit des Lumières », le XIX^e siècle verra se propager de nouvelles valeurs. Né dans les pays anglo-saxons au XVIII^e siècle contre « la doctrine classique et le goût français³⁸⁴ », le romantisme apparaîtra plus tardivement en France. Lamartine publie en 1820 les “*Méditations poétiques*” mais « il faut attendre 1827 pour que Victor Hugo, dans la préface de “*Cromwell*”, écrive ce que l'on considère aujourd'hui comme le manifeste du romantisme français³⁸⁵ ». Ce mouvement qui met en avant le sentiment et la nature a eu comme principal effet d'établir l'un des courants les plus riches de la littérature française. Mais ce qui est moins connu, c'est qu'il est aussi à l'origine de la redécouverte d'un autre trésor de la culture française, à savoir les contes et les chansons populaires.

Si à ces débuts le romantisme français, influencé par sa recherche d'une certaine “couleur locale”, néglige les traditions populaires françaises au profit des romances espagnoles ou des légendes allemandes, progressivement, grâce à des auteurs comme George Sand ou Gérard de Nerval, les élites intellectuelles vont se rapprocher du territoire national pour satisfaire leur quête de couleur locale. Certains, comme Balzac ou Hugo, portent une attention particulière à la Bretagne. « Aussi (la vie des Bretons) garde-t-elle de profonds vestiges des croyances et des pratiques superstitieuses des anciens temps. Là, les coutumes féodales sont encore respectées. Là, les antiquaires retrouvent debout les monuments des Druides. [...] La place que la Bretagne occupe au centre de l'Europe la rend beaucoup plus curieuse à observer que ne l'est le Canada »³⁸⁶. Cependant, en même temps que les Français redécouvrent leurs traditions populaires, celles-ci ont tendance à disparaître.

La Bretagne, province à identité forte mise en lumière par les Romantiques et qui, à la même période, s'ouvre à la villégiature de bord de mer, éveille alors la curiosité. Devant l'engouement des classes aisées, puis des touristes, qui grâce à la révolution des transports peuvent assouvir leur besoin “d'exotisme” en se rendant directement en province, certains provinciaux se rendent compte de la nécessité de mettre en place « des opérations de

³⁸⁴ Ibid., P. 13.

³⁸⁵ Ibid., P.15.

³⁸⁶ Balzac, *Les Chouans*, cité par BEREST Eugène, « Un décor pour romans romantiques », in. Balcou Jean, LE GALLO, Op. Cit. , 1997, p. 179.

sauvetage et de reconstitution ou une politique de mise en valeur »³⁸⁷. La combinaison de ces deux phénomènes, déclin des traditions populaires d'une part et développement du tourisme balnéaire d'autre part lancera, à travers le concept de « fêtes folkloriques », les premières actions du mouvement folklorique.

2 - La naissance du mouvement folklorique breton

Les fêtes folkloriques

Dans cette quête d'authenticité, « parmi les différentes provinces, la Bretagne est très tôt considérée comme exemplaire. Par sa langue, ses moeurs, ses paysages, son passé, elle est le type même de la province à forte identité³⁸⁸ ». Mais c'est en Normandie, en 1901 que sera mise en place la première fête folklorique. En Bretagne, le "Pardon des Fleurs d'Ajoncs" du 6 août 1905 à Pont-Aven donnera une impulsion considérable au phénomène. La même année à Concarneau sera lancée "la fête des Filets bleus".

Très vite, on verra se multiplier ces rassemblements organisés de toute pièce, où les touristes en quête d'authenticité mais aussi la population locale, peuvent découvrir ou redécouvrir les artifices (costumes, musique,...) d'une tradition populaire en voie de disparition. Les premiers rassemblements folkloriques ont lieu principalement dans les grandes villes (Quimper, Brest, Rennes, Fougères, Nantes), les villes balnéaires (Dinard, Batz/Mer,...) et en Basse-Cornouaille (entre Quimper et Quimperlé). Rapidement, ces réunions gagnent l'ensemble du littoral breton. « Le touriste peut tout à loisir profiter des bains de mer et des activités nautiques, puisqu'il sait qu'à une date convenue, il pourra assouvir sa soif de couleur locale : il aura "ses" coutumes et "ses" biniou, et cela sans mettre les pieds dans une ambiance par trop populaire... »³⁸⁹. Parmi ces "attractions" il en est une très prisée, les sonneurs de biniou et de bombarde. Même s'il n'est qu'une des nombreuses traditions populaires instrumentales de la région, le couple biniou/bombarde est un élément central de la folklorisation de la musique bretonne au début du XX^e siècle.

Déjà mentionnée par J. Cambry dans son *Voyage dans le Finistère ou état de ce département en 1794 et 1795* publié en l'an VII, ce n'est qu'à partir des années 1820 que la

³⁸⁷ DUFLOS-PRIOT Marie-Thérèse, « Quelques jalons pour l'histoire des groupes folkloriques », in « L'air du temps, du romantisme à la world-music », F.A.M.D.T Editions, St-Jouin-le-Mily, 1993, P. 88.

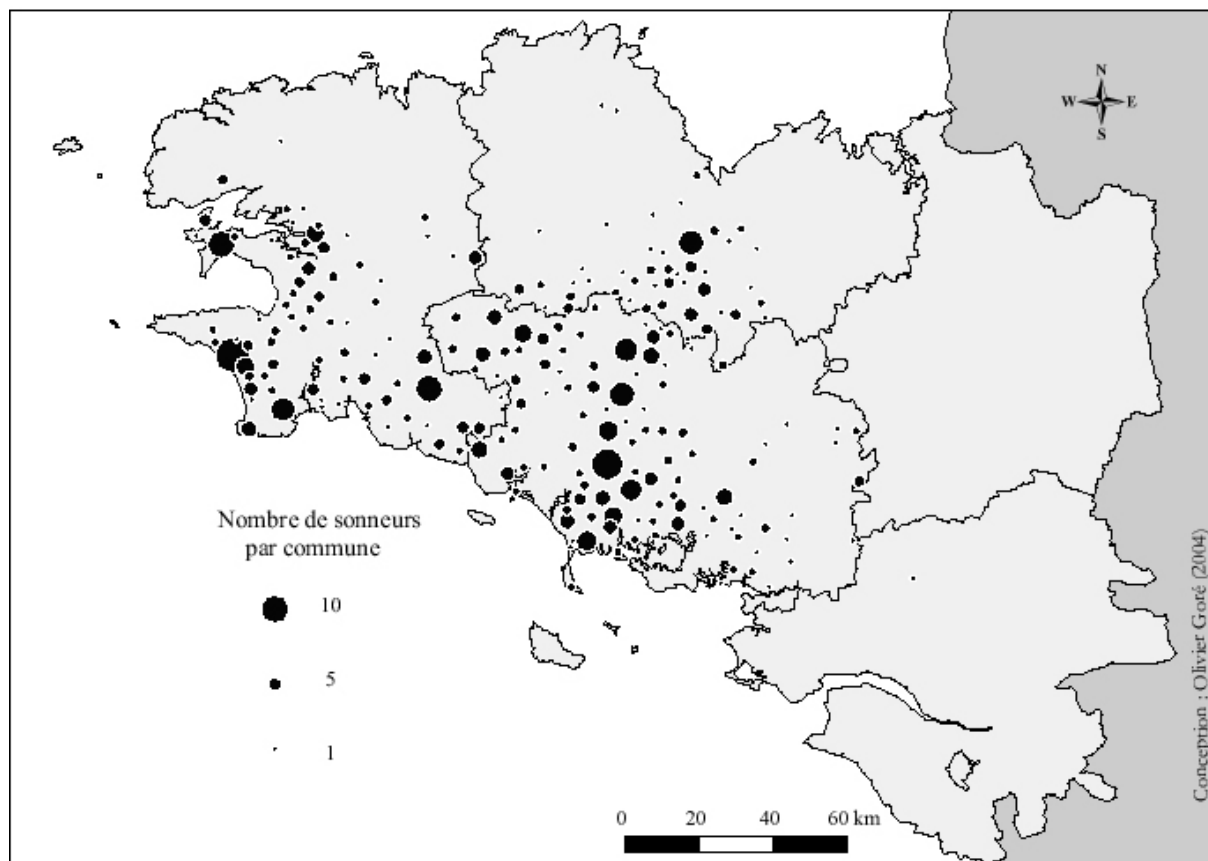
³⁸⁷ Ibid., P.85.

³⁸⁸ Ibid., P.85.

³⁸⁹ *Musique Bretonne : histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez, Le Chasse-Marée, Ar Men, 1996, p. 391.

pratique du biniou, instrument de la famille des cornemuses, et de la bombarde, instrument de la famille des hautbois, se répand en Bretagne. Sous la III^{ème} République, alors que les occasions de sonner se multiplient (noces, pardons, foires, comices agricoles, tournois de lutttes, fêtes des aires neuves...), cette pratique atteint son apogée mais son aire de jeu reste limitée.

Carte 6 : Sonneurs de biniou ou de bombarde en activité entre 1870 et 1940



Source : Musique bretonne. Histoire des sonneurs de tradition

Les principales zones d'implantation de ces instruments, généralement pratiqués en couple, sont la Cornouaille, le Vannetais et le pays de Loudéac. Cependant, « à la fin XIX^è siècle, biniou et bombarde sont peu à peu présentés par les érudits et les "folkloristes" comme les instruments nationaux des bretons, et mis en valeur aux dépens des autres pratiques instrumentales traditionnelles »³⁹⁰. Principal élément des fêtes folkloriques, le couple biniou-

³⁹⁰ BIGOT Laurent, COLLEU Michel, « Le couple biniou-bombarde. II Apogée, décadence et renouveau », in. *ArMen*, n°63, p 16.

bombarde est encore plus présent dans un autre type de rassemblement, également inventé par la mouvance folklorique, le concours.

Les concours

Créés à partir des mêmes ingrédients que les fêtes folkloriques, les concours, sur l'initiative du mouvement régionaliste naissant, présentent en plus un aspect compétitif.

Extraite de son environnement originel où elle était amenée à périr, à travers ses nouveaux lieux de diffusion, la pratique instrumentale traditionnelle retrouve un contexte différent, une nouvelle fonction qui devrait lui assurer son renouvellement. « Chaque concours est conçu comme un spectacle qui dure toute une journée. Dès le matin, les sonneurs défilent dans les rues de la ville, [...] Puis vient la compétition proprement dite, devant un public attentif »³⁹¹. Cette mise en spectacle des sonneurs, et de la musique en général, est la principale conséquence des actions de modernisation du mouvement folklorique. Le public regarde les sonneurs plus qu'il ne les écoute. Mais, victimes de leur succès, les concours n'assurent pas leur objectif initial qui était d'atteindre une « certaine pureté musicale ».

Créés pour revaloriser une culture en voie de disparition, ils deviennent très vite une menace pour le répertoire ancien. Attirés par l'enjeu même du concours, qui consiste à désigner le meilleur, les sonneurs mettent en avant leur aptitude musicale et les prouesses techniques. C'est pourquoi, ils abandonnent progressivement les airs traditionnels, peu propices à ce genre de performance au profit d'airs modernes et étrangers empruntés aux chansonniers ou aux orchestres de l'époque. « Contre toute attente, cette participation aux concours va donc contribuer à une rapide modernisation du répertoire des musiciens qui s'y produisent³⁹² ». C'est sans doute une des raisons qui amèneront le mouvement folklorique et régionaliste à renoncer à ce genre de manifestation, et les musiciens à les réprouver. De 63 couples au premier concours à Vannes en 1892, ils ne sont plus que 50 à Quimperlé en 1901 et 7 à Gourin en 1907.

En créant ces rassemblements le mouvement folklorique va apporter de nombreuses transformations à la musique bretonne. Si elle perd de son sens original, elle gagne de nouveaux "adeptes". Des spectateurs, mais aussi des nouveaux acteurs qui viennent gonfler les rangs du mouvement folklorique, notamment les cercles celtiques.

³⁹¹ BIGOT Laurent, COLLEU Michel, Op. Cit., in. *ArMen*, n°63, p13.

³⁹² *Musique Bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, Op. Cit., 1996, p. 386.

Les premiers "cercles celtiques"

Si les premières manifestations étaient l'œuvre de quelques individus, rapidement, le succès croissant de ce genre de rassemblements amène les organisateurs à se structurer. C'est ainsi que l'on verra apparaître les premiers groupes folkloriques, ancêtres des cercles celtiques d'aujourd'hui. Le premier groupe folklorique breton est fondé en 1905 par un chapelier de Bannalec dans le Finistère. Composé de 24 danseurs et de 2 couples de sonneurs locaux, il animera un grand nombre de fêtes folkloriques dans toutes les villes touristiques de Bretagne, et se rendra même à Paris.

Sur cet exemple, plusieurs "cercles bretons" ou "celtiques" vont se former dans toute la Bretagne et diffuser une "nouvelle" musique bretonne adaptée au besoin de la société de l'époque. On retrouve ces groupes aussi bien dans les grandes villes (Nantes, Rennes, St-Brieuc, Lorient) que dans des petites villes (Quimperlé, Pont-Aven, Perros-Guirec) et aussi bien sur le littoral (Vannes, Plouha, Tréguier), que dans la Bretagne intérieure (Pontivy, Bégard, St-Nicolas-du-Pélem). En 1937, on dénombrait une quinzaine de groupes et de cercles celtiques.

Jusqu'à cette période, le mouvement folklorique semblait être resté assez modéré dans son entreprise d'adaptation, l'étape suivante qui voit notamment la création du "*bagad*" donne une tournure résolument novatrice au processus d'adaptation des pratiques instrumentales populaires à la société moderne.

3 - Le renouveau du folklore breton

Alors que disparaissent progressivement les dernières pratiques musicales de tradition populaire (les occasions de sonner : aires neuves, grands travaux agricoles... se raréfient et les jeunes sonneurs abandonnent le biniou et la bombarde pour de nouveaux instruments : accordéon, clarinette...) l'entre deux guerres sera pour le mouvement folklorique une période d'institutionnalisation. Sur le plan de l'innovation cette période apparaît assez discrète, elle n'en demeure pas moins décisive dans le sens où, entre 1930 et 1940 les cercles celtiques servent de lieux de rencontre et de formation pour de nombreux musiciens qui après guerre conduiront des actions déterminantes pour le renouvellement de la musique bretonne dans une société résolument moderne. Cette période est surtout décisive par l'introduction d'un instrument totalement étranger à la société paysanne traditionnelle : la cornemuse écossaise.

La création du bagad

Quelques musiciens, que l'on qualifie de "rénovateurs", vont adapter à la musique bretonne ce nouvel instrument d'apparence plus noble, avec un son moins strident, plus harmonieux que le biniou breton traditionnel. Vus d'un mauvais œil chez les derniers tenants de la tradition, les joueurs de cornemuses sont très vite adoptés par les organisateurs des fêtes folkloriques et clairement appréciés par les touristes. Alors que les campagnes résonnent toujours au son du biniou, la cornemuse anime de nombreux rassemblements citadins. Paris, qui est le lieu de rencontre de nombreux Bretons en exil, peut être présentée comme le berceau de ce nouvel instrument. C'est à Paris, en 1932, sur l'initiative de quelques membres du Cercle Celtique, que naît la première association pour la promotion de la cornemuse et de la bombarde : la *Kenvreuriez ar viniouerien* (KAV) ou "Confrérie des sonneurs". Paradoxalement, c'est en dehors des limites de la région que le mouvement folklorique s'affirme. Mais très vite le besoin d'implanter la cornemuse écossaise sur le territoire breton se fait sentir afin de l'introniser en tant que véritable cornemuse bretonne. La création de la *Bodadeg ar sonerion* (B.A.S.) ou "Assemblée des sonneurs de Bretagne" à Rennes le 23 mai 1943 par les fondateurs de la KAV, va définitivement installer le *biniou braz* (littéralement "grand biniou" nom breton de la cornemuse, qu'on oppose au *biniou coz*, vieux biniou, celui que l'on associe traditionnellement à la bombarde) dans la musique traditionnelle bretonne. A partir de cette date, le développement du mouvement folklorique breton sera motivé par les décisions et la politique de la B.A.S.

Après la guerre le mouvement folklorique, frappé « du sceau de l'infamie » comme l'ensemble du mouvement culturel breton, va se rénover. Sous l'impulsion de grands passionnés, il choisira de se rapprocher du monde des campagnes, oublié par le mouvement folklorique du début du siècle. C'est en assistant à une noce, en 1942, à Locmaria-Bérien que Polig Montjarret s'aperçoit qu' « il y avait une fracture totale, à l'époque, entre les cercles celtiques, où on bricolait les danses, et la réalité populaire, la transmission naturelle entre génération de danses, de chants, de toute une culture. J'ai compris que les cercles celtiques ne jouaient pas leur rôle dans la culture bretonne »³⁹³.

Avec l'action de personnages comme Polig Montjarret, le mouvement folklorique va connaître un nouveau tournant décisif. Les responsables de la B.A.S engagent un long processus de rénovation des pratiques instrumentales populaires à travers l'adaptation des nouveaux instruments (*biniou braz*, bombarde en Si bémol) au répertoire traditionnel, la collecte d'airs traditionnels et l'instauration d'une discipline rigoureuse tant au niveau

³⁹³ *Musique Bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, Op. Cit., 1996, p. 411.

musical qu'au niveau de la défense de la culture bretonne. « Les statuts constitutifs et le règlement de la BAS se montrent très précis et rigoureux, non seulement en ce qui concerne le niveau des musiciens, [...], les instruments à utiliser et la musique à interpréter, [...], mais également en ce qui concerne la redéfinition de la Bretagne en territoires culturels spécifiques, appelés Kevrennoù »³⁹⁴. Dans cette optique, qui consiste à allier le renouveau musical et la sauvegarde de la culture bretonne, Polig Montjarret crée à Carhaix en 1947 une clique de binious, bombardes et tambours sur l'exemple du Pipe-Band écossais. Cette nouvelle formation, appelée *Kevrenn Karaez*, va susciter d'autres initiatives ailleurs en Bretagne, comme à Rostrenen ou à Quimperlé.

En 1950, les dirigeants de la B.A.S abandonnent le nom de clique pour celui de *bagad*. Ils viennent ainsi de créer le fer de lance du nouveau mouvement folklorique breton, qui tout au long de la deuxième moitié du XX^e siècle assurera une partie du renouvellement de la musique traditionnelle bretonne. En devenant de véritables écoles de musique traditionnelle, les *bagadoù* vont former de nombreux musiciens et participer activement à la diffusion de la musique bretonne à l'intérieur mais aussi au-delà des limites régionales.

L'institutionnalisation des groupes folkloriques

Devant l'engouement des Français pour les groupes folkloriques, ces derniers décident de se regrouper au sein de fédérations nationales ou régionales. Au-delà des avantages matériels et techniques, ce regroupement permet aux groupes d'être reconnus du public, mais surtout des Pouvoirs Publics. La principale fédération, la "Fédération Nationale des groupes folkloriques français" (devenue aujourd'hui Confédération Nationale des Groupes Folkloriques Français ou CNGFF) est créée en 1935 et réunit 46 groupes. En Bretagne, les groupes se rassemblent au sein de la "Fédération des cercles celtiques" créée en 1939.

Très vite, le cercle celtique, qui est un endroit où on se retrouve pour profiter, et faire profiter, des joies de pratiquer des danses traditionnelles, verra sa vocation première évoluer. Proches des mouvements régionalistes, les groupes folkloriques sont devenus les ambassadeurs des différentes régions françaises. Pour les Bretons, les cercles celtiques placent sur le devant de la scène leur sentiment d'identité régionale. « Contrairement à la plupart des groupes du mouvement folklorique en France, le cercle celtique ne se contente pas de perpétuer une image idyllique d'un passé paysan quelque peu romantique. Clairement affiché comme une "école de la fierté bretonne", c'est un lieu d'apprentissage de la culture

³⁹⁴ *Musique Bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, Op. Cit., p. 411.

bretonne en général, intégrant aux danses et costumes des éléments d'histoire, de langue et de civilisation »³⁹⁵.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, malgré les soupçons de collaboration du mouvement régionaliste breton avec l'occupant, le mouvement folklorique bénéficie d'une grande notoriété. A l'écart de toute revendication politique, le mouvement culturel engage un important processus de défense et de préservation des arts et traditions de Bretagne, signes extérieurs d'une communauté originale, dont la disparition effacerait définitivement les traces d'une culture populaire riche et estimée. En 1950, sous l'impulsion de quelques militants culturels, imprégnés d'un devoir de mémoire vis-à-vis d'une culture populaire menacée de disparition, les représentants des associations culturelles bretonnes (B.A.S, Bleun Brug³⁹⁶, Ar Falz³⁹⁷...) fondent la Confédération *Kendalc'h*, afin de rassembler toutes les énergies. Porte-parole de l'ensemble du mouvement folklorique breton (cercles celtiques, bagadou et de nombreux autres groupes), tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle, *kendalc'h* va s'affirmer comme le principal moteur de diffusion des arts et traditions populaires de Bretagne en général, et de la musique bretonne en particulier.

Le rôle du mouvement folklorique dans la sauvegarde puis la diffusion du répertoire traditionnel breton est donc considérable. Culminant dans les années 1960, il a par la suite connu des périodes plus difficiles avec les nouveaux enjeux socio-économiques des années 1970 et 1980, mais aussi l'engouement porté par les jeunes générations à d'autres styles de musique. Cependant, ce déclin du mouvement folklorique n'a que peu d'influence sur la diffusion de la musique bretonne. Le travail entrepris par le mouvement folklorique depuis la fin XIX^e va susciter d'autres vocations qui aboutiront à la formation de la deuxième grande source de diffusion de la musique bretonne : le mouvement traditionaliste.

³⁹⁵ DEFRANCE Yves, *L'archipel des musiques bretonnes*, Cité de la musique/Actes sud, Arles, 2000, p. 127.

³⁹⁶ Mouvement culturel catholique de tendance autonomiste particulièrement actif dans l'entre deux guerres

³⁹⁷ La Faucille, mouvement et revue d'enseignants créée en 1933.

III - Le mouvement traditionaliste

Beaucoup plus récente que le mouvement folklorique, mais toute aussi décisive dans la sauvegarde du répertoire traditionnel breton, si ce n'est plus, dans le sens où les liens avec la tradition sont nettement plus proches, le mouvement traditionaliste se présente comme une source de connaissance très rigoureuse qui a, elle aussi, largement contribué au renouveau de la musique bretonne. Ce mouvement est issu d'un travail de terrain qui a débuté au milieu du XIX^e. Les premières actions à caractère scientifique sont dues à un petit nombre de passionnés qui ont su imposer leur vision et leur réflexion sur la culture populaire en général, et la pratique musicale en particulier. Aujourd'hui réunis au sein d'une branche à part entière de l'ethnologie française, les chercheurs en ethnomusicologie participent depuis une vingtaine d'années à la diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne.

1 - Les précurseurs

Les recherches contemporaines en ethnomusicologie doivent beaucoup à des précurseurs qui ont permis une transmission plus ou moins rigoureuse des mœurs et coutumes de populations parfois très éloignées de notre société modernisée. Sans le travail de collecte de ces quelques précurseurs, le répertoire instrumental mais surtout oral dont nous avons hérité ne serait pas aussi riche.

Les premières preuves d'opérations de conservation de chants remontent au début du XIX^e siècle. Directement initiées par le mouvement romantique, qui a permis l'émancipation de nombreuses cultures minoritaires vouées à disparaître face aux politiques expansionnistes de jeunes nations européennes, les premières collectes de poésies chantées, de complaintes, de *gwerzioù*... sont réalisées par quelques personnes appartenant à la petite noblesse rurale. Proches de la terre, elles se rendent compte de l'intérêt urgent de transcrire la richesse des différents composants de cette culture populaire. « La noblesse terrienne de Basse-Bretagne, [...], était bien placée pour l'exploiter. Parfaitement bilingues – le breton était alors l'unique langue des campagnes –, bercés dès l'enfance par les chansons et les contes de leurs nourrices, mais participant également de la culture dominante et entraînés par les mêmes courants, les habitants des manoirs étaient prêts à comprendre la curiosité de plus en plus insistante des milieux lettrés et savaient où puiser pour la satisfaire »³⁹⁸. A partir des

³⁹⁸ LAURENT Donatien, Op. Cit., 1997, p. 338

années 1820 les collectes de chants bretons vont alors se succéder. Avec la publication du *Barzaz Breizh* en 1839 par Théodore Hersart de la Villemarqué, les opérations de collectages acquièrent une autre dimension. Cette collection de chants populaires, divisée en trois parties (« Chants historiques », « Chants d'amour » et « Chants religieux »), expose à l'Europe entière la richesse de la littérature bretonne. Pour la langue bretonne, longtemps dédaignée et rabaissée, c'est une reconnaissance inattendue, pour la musique bretonne ce sont les prémises d'une véritable reconnaissance culturelle.

2 - Les prolongements du *Barzaz Breizh*

Outre le fait qu'« il a inscrit de nouveau le nom de la Bretagne sur la carte de l'Europe »³⁹⁹, le *Barzaz breizh* éveillera en Bretagne de nombreuses vocations de collectage de traditions orales, qui viendront compléter le répertoire oral de la musique bretonne.

La légitimation du fonds traditionnel

L'attrait des arts et coutumes populaires bretonnes bien au-delà des limites provinciales amène la genèse, puis l'affirmation d'un nouveau genre de diffuseur de la musique traditionnelle : les collecteurs. Parmi eux, François-Marie Luzel (1821-1895) et Paul Sébillot (1843-1918), en utilisant des méthodes empruntées à l'Angleterre et à l'Allemagne, vont faire de la collecte des « traditions populaires » l'amorce d'une science exacte. En 1868, François-Marie Luzel publie les *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne - Gwerzioù* et entre 1868 et 1890 il publie plus de 400 chants collectés en Trégor. Paul Sébillot et ses successeurs réaliseront leurs enquêtes sur le Pays Gallo (Côtes-du-Nord, Pays de Rennes, Coglais, Pays de Cancale...) et ensemble ils feront de la Haute-Bretagne l'un des territoires français les mieux explorés.

Cette incursion progressive de la démarche scientifique dans le domaine des traditions populaires ne peut qu'être bénéfique pour la musique bretonne alors menacée par les évolutions sociales. Mais la véritable reconnaissance scientifique est à mettre à l'actif du musicologue Louis-Albert Bourgault-Ducoudray. En publiant en 1885 ses « *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne* », ce professeur d'histoire de la musique au conservatoire de Paris, va se servir des nombreux airs collectés en Bretagne pour installer le chant et les

³⁹⁹ Expression de Per Denez utilisée dans la préface de l'édition de 1997 : LA VILLEMARQUEE Théodore Hersart de, « Le Barzhaz Breizh », Coop Breizh, Spézet, 1997, p. 31.

chansons populaires dans le secteur institutionnel de la Musique. C'est le début d'une grande complicité entre la musicologie française et le fonds traditionnel breton, d'où ressortira l'ethnomusicologie bretonne. Au-delà de cette reconnaissance scientifique, c'est l'ensemble des coutumes populaires bretonnes, au travers de la musique paysanne, qui se retrouvent légitimées.

Les collectes critiques, scientifiques, de la fin XIX^e et du début XX^e diffèrent des actions du mouvement folklorique qui se multiplient à la même période. Alors que le mouvement folklorique, issu d'une volonté populaire, se réapproprie la tradition pour assurer son renouvellement et en préserver une partie, les "traditionalistes", guidés par leur préoccupation scientifique, récoltent la tradition pour en conserver une empreinte. A la différence des membres du mouvement folklorique, ces derniers ont peu d'influence sur le renouvellement des traditions, ils se contentent de les recueillir sans en modifier le sens ou l'esprit. Dans le premier cas, seul un ersatz de tradition semble survivre, alors que dans l'autre la tradition est restée authentique, fidèle, mais elle ne vit plus. Cette question du respect de la tradition a provoqué de nombreuses discussions dans le monde de la musique bretonne. La plus connue est justement issue de la publication du *Barzaz breizh*.

La querelle du Barzaz Breizh

La querelle du *Barzaz breizh*, qui commence en 1867 durera pendant plus d'un siècle. Outre certaines critiques contemporaines qui considèrent l'auteur du *Barzaz Breiz* comme « le père fondateur de la nation bretonne »⁴⁰⁰, de nombreuses attaques remettent en cause le travail de La Villemarqué. Des attaques verbales des contemporains de l'auteur portant sur l'authenticité des textes collectés, à la publication en 1960 de la thèse de Fanch Gourvil⁴⁰¹, qui remet en cause le fait que La Villemarqué parlait breton, la liste des actions contre le *Barzaz Breiz* est assez longue. Il faudra attendre 1989 et la parution de la thèse de Donatien Laurent « Aux sources de Barzaz Breiz, la mémoire d'un peuple »⁴⁰² pour faire taire les critiques. En retrouvant les carnets de collecte du *Barzaz breizh*, Donatien Laurent prouve que les principales affirmations dirigées contre La Villemarqué sont non fondées. Il connaissait parfaitement bien le breton, celui de Nizon dans le pays de Quimperlé où il est né, et surtout les textes publiés n'ont pas été inventés par l'auteur. « Les poèmes du Barzaz breizh

⁴⁰⁰ MORVAN Françoise, *Le monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Arles, Actes Sud, 2002, p169.

⁴⁰¹ GOURVIL Francis, *Théodore-Clause-Henri Hersart de la Villemarqué (1815-1895) et le Barzaz breiz (1839-1845-1867)*, Rennes, Imprimerie Oberthur, 1960.

⁴⁰² LAURENT Donatien, *Aux sources de Barzaz Breiz : la mémoire d'un peuple*, Chasse Marée/Ar Men, 1989.

doivent être abordés comme des oeuvres d'art, des créations de littérature populaire, revues, remaniées ou non par La Villemarqué »⁴⁰³.

Au-delà de cette querelle, ce que l'on retient surtout de cette publication de la première moitié du XIX^e siècle, c'est que l'œuvre de La Villemarqué est déterminante pour la diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne. Elle a permis la découverte d'une partie du patrimoine oral de la région, mais surtout elle a consacré un outil de transmission de mémoire capital, le collectage. Enfin, cette controverse traduit également l'extraordinaire complexité qui s'affiche lorsqu'il s'agit d'étudier la conservation des traditions.

3 - La création de l'ethnomusicologie bretonne

Cette vague de collecte de la fin XIX^e et du début du XX^e, illustrée par La Villemarqué, Luzel ou Sébillot, concerne presque exclusivement le répertoire oral. Si ces collecteurs sont surtout sensibles aux poésies populaires, c'est sans doute à cause de leur attrait pour le mouvement romantique, mais aussi pour des raisons matérielles. Rares sont les chercheurs qui savent noter la musique. Les premiers recueils consacrés au répertoire des sonneurs datent de 1897. Et excepté quelques airs relevés lors des concours de biniou/bombarde qui se sont déroulés à partir des années 1900, il faudra attendre les années 1960 et 1970 pour pouvoir enregistrer les derniers sonneurs de l'ancienne tradition. L'évolution des techniques d'enregistrement fera naître un nouveau type de collecteurs, qui mèneront les premières recherches d'ethnomusicologie en Bretagne.

L'effet pervers du mouvement folklorique

La santé de la musique bretonne, pour une période considérée, dépend beaucoup de la conjoncture socio-économique et des valeurs de la société qui la produit. Par définition, les stratégies de sauvegarde des traditions en général, et de la musique traditionnelle en particulier, naissent ou renaissent dans des périodes favorables au progrès, expansionnistes. Plus précisément elles se mettent en place à des périodes charnières de passage d'une société à une autre. Le mouvement folklorique et les premières collectes ont été lancées au cours de la transition entre la société traditionnelle et la société industrielle, pour préserver une culture menacée par la révolution industrielle, celle de la société paysanne traditionnelle. Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, même si les paysans n'ont pas encore totalement disparu, la société paysanne, elle, n'existe plus. Dans sa disparition, elle a emmené avec elle

⁴⁰³ LA VILLEMARQUE Théodore Hersart de, *Op.Cit*, 1997, p. 27.

toutes ses coutumes et toutes ses pratiques dont est issue la musique traditionnelle. A priori, dans ces années 1950, malgré les enseignements et les conséquences de la guerre, les bouleversements sociaux et les progrès rapides de cette nouvelle société, nous ne sommes pas dans une période charnière. La société traditionnelle paysanne “a vécu” et l'avènement d'une nouvelle société, que l'on sent poindre, n'est pas venu. Par conséquent, les conditions pour qu'une nouvelle vague de revalorisation apparaisse ne semblent pas réunies. Pourtant, d'importantes campagnes de collectage vont se développer. Comment l'expliquer ?

Dans les années 1960, le mouvement folklorique est à son apogée. Le tournant que lui ont fait prendre les dirigeants de *Bodadeg ar Sonerien* (B.A.S) a su préserver une partie des valeurs et des pratiques de la société paysanne traditionnelle. Les membres des bagadoù et des cercles celtiques prennent conscience qu'il faut sauvegarder et défendre un patrimoine culturel original, emblème de l'affirmation de toute une région. Mais certains rénovateurs de la B.A.S, Polig Montjarret en tête, veulent aller encore plus loin. Le mouvement folklorique semble avoir réussi dans son entreprise de préservation de la musique traditionnelle sur un plan symbolique. La musique bretonne pratiquée au milieu du siècle a conservé son esprit original, typique, fidèle à l'image particulière de la société bretonne du début du siècle. Mais peut-on dire, que les airs arrangés qui sortent du « biniou à trois étages⁴⁰⁴ » des rénovateurs soient représentatifs de la musique chaleureuse et perçante qui exaltait la foule lors des noces ou des fêtes de l'aire neuve au milieu du XIX^e siècle ?

S'il est vrai que les sonneurs modernes pratiquent un style de musique que l'on peut qualifier de traditionnelle, la pratique du répertoire traditionnel s'estompe. Pour éviter la disparition complète du répertoire instrumental ancien, mais aussi pour rendre la pratique musicale des rénovateurs plus conforme à la tradition, dès 1942, Polig Montjarret se lance dans une nouvelle aventure : la collecte instrumentale. Jusqu'en 1953, il recueillera un grand nombre d'airs du répertoire ancien auprès des derniers “Sonneurs” du centre Bretagne. En tant que précurseur des collectes instrumentales, il va convaincre un grand nombre de passionnés de l'intérêt de cette pratique, d'où la naissance aux environs des années 1960 d'une nouvelle génération de chercheurs.

Une nouvelle méthode de recherche

Aidés par l'apparition du magnétophone, plus nombreux et issus d'horizons sociaux plus diversifiés que leurs prédécesseurs, les chercheurs des années 1960 sont pleinement engagés dans la sauvegarde des traditions orales et instrumentales anciennes.

Directeurs de bagad, membres de cercles ou sonneurs de couples, ils vont progressivement se détacher des positions habituelles du mouvement folklorique pour lancer de nombreuses enquêtes auprès des derniers chanteurs et sonneurs de "l'ancienne tradition". Et si jusqu'à cette période les collecteurs s'étaient surtout intéressés aux traditions de Basse-Bretagne, il faudra attendre le début des années 1960 pour voir le mouvement de collectage gagner la Haute-Bretagne. Outre le travail de quelques folkloristes au début du siècle, les premières recherches concernant la sauvegarde des traditions orales et instrumentales gallèses se développeront autour de Chateaubriand (le pays de la Mée), Redon et dans la région de Loudéac.

Devant la profusion d'enquêtes et le fait qu'elles concernent un large éventail de traditions instrumentales, les collecteurs des années 1970 « pressentent qu'en unissant les efforts de tous, on pourra sauvegarder l'authenticité de la musique bretonne »⁴⁰⁵. C'est ainsi que le mouvement de collectage prendra un nouvel essor grâce au regroupement des collecteurs au sein de différentes associations telles *Dastum*, *Sonneurs de veuze* ou *la Bouèze*. *Dastum*⁴⁰⁶, fondée en 1972 par des sonneurs de couples qui décident de rassembler tous les enregistrements qu'ils ont réalisés en Basse-Bretagne au sein d'une "Magnétothèque Nationale Bretonne", manifeste par son activité une attention à des centres d'intérêts assez généraux. Les associations *Sonneurs de veuze* créé en 1976 ou *La Bouèze* qui voit le jour en 1979, s'intéressent plutôt à tel ou tel aspect bien particulier de la musique traditionnelle bretonne. Ces associations permettent de redécouvrir des traditions instrumentales authentiques que le mouvement folklorique de l'après guerre semblait négliger.

Cette méthode de préservation des traditions, nouvelle dans le sens où la démarche collective prime sur la passion individuelle, se présente comme un des principaux éléments fondateurs de l'ethnomusicologie bretonne. Si cet engouement populaire pour la préservation des traditions musicales bretonnes assure aujourd'hui à l'ethnomusicologie bretonne une ressource riche et variée qui est à la base d'un objet scientifique reconnu, l'acte de naissance, l'élément déterminant qui a transformé la musique traditionnelle bretonne, de tradition populaire en objet scientifique, c'est sans doute la création du Centre de Recherche Bretonne et Celtique.

⁴⁰⁴ Expression empruntée par un ami de Polig Montjarret, joueur de biniou, pour qualifier la cornemuse.

⁴⁰⁵ *Musique Bretonne : histoire des sonneurs de tradition*, Op. Cit., 1996, p. 478.

⁴⁰⁶ *Dastum* signifie "rassembler".

Le Centre de Recherche Bretonne et Celtique

Créé en 1969 sur l'initiative de l'historien Yves Le Gallo au sein de l'Université de Bretagne Occidentale, le C.R.B.C. a pour objectif de « regrouper, et animer les recherches concernant la Bretagne et les pays celtiques, notamment la Basse-Bretagne, dans le domaine des sciences sociales et humaines : histoire et géographie, archéologie et ethnographie, langues et littératures des pays celtiques... »⁴⁰⁷. C'est au sein de ce centre de recherche, reconnu comme laboratoire associé au C.N.R.S. en 1983 que l'ethnomusicologie bretonne va s'émanciper. Sous l'impulsion de Jean-Michel Guilcher, auteur d'un long travail de recherche de près de 20 ans recouvrant un espace de 375 communes (du bas Léon au Goélo et du pays vannetais à la basse et à la haute Cornouaille) sur la danse populaire qu'il publiera en 1963 sous la forme d'une thèse de doctorat ès lettres intitulée « *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* », la musique bretonne va devenir un objet d'étude à part entière de la toute récente ethnologie française. Seul, puis en collaboration avec l'Ecole des hautes études en sciences sociales (E.H.E.S.S.), J.M. Guilcher met en place les fondements d'une nouvelle discipline au sein de l'U.B.O. : l'ethnographie du terrain breton. De 1971 à 1979 il animera un séminaire d'initiation à la recherche ethnologique d'où ressortira une nouvelle génération de chercheurs, qui aujourd'hui participe activement au développement de l'ethnomusicologie bretonne. Largement influencés par l'approche scientifique novatrice de J.M. Guilcher, ces chercheurs, notamment Donatien Laurent aujourd'hui directeur du C.R.B.C., ont fait des traditions populaires bretonnes en général, et de la musique bretonne en particulier une des principaux champs d'investigation de l'ethnologie française.

Mais plus qu'un champ d'investigation, c'est à la création de toute une branche à part entière de l'ethnologie française que les chercheurs du C.R.B.C ont participé : l'ethnomusicologie du domaine français. « L'approche des musiques traditionnelles en France, depuis le début des années 1970, est très différente de celle de l'ethnomusicologie en général, [...] les musiques traditionnelles ne relèvent pas d'un concept ou d'une catégorie scientifique, mais représentent bien, dans la France d'aujourd'hui, une catégorie culturelle »⁴⁰⁸. Cette nouvelle ethnomusicologie, dont on trouve aussi des représentants au sein du département de musicologie de l'Université Rennes 2 et que certains qualifient de « militante », dans le sens où elle participe à sa propre émancipation, « l'ethnomusicologue du domaine français est l'un des acteurs de son propre "terrain" »⁴⁰⁹, occupe aujourd'hui une place centrale dans le maintien des traditions régionales. Si en Bretagne son poids semble

moins influent, à cause de "l'auto-conservation" de la musique traditionnelle bretonne, dans le reste du pays elle participe activement à l'officialisation des musiques traditionnelles, notamment auprès du Ministère de la Culture.

D'un côté, de subtiles opérations d'adaptation à la société moderne, l'engagement et l'esprit d'innovation d'un grand nombre de passionnés ont permis à la musique traditionnelle bretonne de conserver toute sa richesse et toute son authenticité. De l'autre, l'intérêt certes tardif, porté par les sciences sociales à ce genre de pratiques populaires a contribué à leur valorisation dans la société bretonne contemporaine. Des travaux, comme ceux de J.M. Guilcher ou de Donatien Laurent, par leur rigueur scientifique, nous montrent bien que la danse et la musique occupaient une place primordiale dans la société traditionnelle paysanne, mais aussi qu'elles ont su s'adapter aux mutations de la société moderne où elles se trouvent chargées de nouvelles fonctions.

Avant d'analyser le résultat de cette adaptation d'un point de vue géographique, il s'agit maintenant de définir et de cerner notre objet d'étude, la musique bretonne contemporaine. Derrière le seul vocable de "musique bretonne" se cache en effet une pluralité de styles musicaux qui ont comme points communs d'évoquer le territoire breton.

⁴⁰⁷ « Brest : les vingt ans du Centre de recherche bretonne et celtique », in *Ar men* n°24, p. 42.

⁴⁰⁸ CHARLES-DOMINIQUE Luc, « La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français », in *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°9, 1996, p. 276.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 282.

IV - Musique traditionnelle et/ou musique du monde ?

Sur le même exemple que la société qui la produit, la musique bretonne a connu de profonds bouleversements. « Pendant des millénaires, la Bretagne a vu son destin lié à la mer, pendant des millénaires, la Bretagne a vécu une culture paysanne et religieuse parlant breton et gallo. En 50 ans la Bretagne a plus changé qu'en 5 000 ans. La France n'a plus de flotte, les pêcheurs ne sont plus que quelques-uns, les paysans se retrouvent être une minorité dans une Bretagne devenue citadine où la religion s'effondre aussi vite que la langue »⁴¹⁰. Mais que reste-t-il de ce passé ? La société paysanne a totalement disparu, les Bretons, parlant la même langue que leurs lointains ancêtres, deviennent rares et la spécificité religieuse de la Bretagne n'existe pratiquement plus. Dans un tel contexte, comment faut-il apprécier le dynamisme actuel de la musique bretonne ? La pratique vocale ou instrumentale était un des éléments vitaux de la société paysanne. Pour se maintenir, la pratique musicale a rompu les liens avec sa société d'origine. Nous avons vu dans un chapitre précédent comment elle s'est progressivement détachée de son environnement d'origine, pour se fondre dans un nouveau contexte, lui aussi très variable. Cette période de transition a été très longue et a connu de nombreuses perturbations. Jusqu'à une période toute récente, la pratique vocale et instrumentale issue de la société paysanne, devenue depuis "musique bretonne", ne semblait pas avoir trouver sa place dans la société moderne : industrielle et citadine, puis tertiaire et urbaine. Il faut attendre la fin des années 1990 pour que la musique bretonne retrouve une fonction dans la société. Sociale et culturelle à l'origine, la musique bretonne est devenue culturelle et artistique. Avant d'analyser l'impact territorial de la musique bretonne, en tant que pratique culturelle et artistique, il semble nécessaire de s'arrêter sur les différents éléments qui se cachent derrière cette nouvelle fonction.

1 - Un nouveau style musical

L'indifférence folklorique

Après la Seconde Guerre Mondiale, le mouvement folklorique breton, sous l'impulsion de Polig Montjarret a pris un nouveau tournant. Dans les années 1960, les cercles

⁴¹⁰ SECHER Reynald, LE HONSEC René, *Histoire de Bretagne, Tome 8 : De la région à l'Europe*, E.R.S., Noyal/Vilaine, 1998, p.5.

celtiques et les *bagadou* portent le mouvement folklorique vers son apogée. Encadrés par deux grandes fédérations, *Kendalc'h* et *BAS*, le mouvement folklorique breton forme un grand nombre de passionnés à la sauvegarde des pratiques locales en organisant des rencontres et des concours. Mais la Bretagne reste longtemps la seule région française à atteindre un tel niveau de développement. D'ailleurs elle se démarque encore plus à partir de 1960, date où la confédération *Kendalc'h* quitte la CNGFF pour des raisons politiques. Il faut attendre la fin des années 1960 pour que le Poitou connaisse aussi, au sein de l'UPCP (Union Poitou-Chatante pour la Culture Populaire), l'essor d'un phénomène analogue qui conjugue recherche de terrain, développement du secteur associatif et pratique musicale. Dans les autres régions, le maintien des pratiques locales n'est assuré que par un nombre limité de groupes folkloriques. En 1965, la CNGFF ne compte que 94 groupes alors qu'en 1955, la Bretagne dénombrait 70 *bagadoù* et 90 cercles celtiques.

Jusqu'à cette période, les pratiques instrumentales ou vocales héritées de la société paysanne, comme la musique bretonne, sont donc confinées à leur seule dimension patrimoniale. Excepté en Bretagne, où le phénomène des *bagadoù* place la musique en centre des intérêts, la pratique instrumentale se retrouve quelque peu délaissée par le mouvement folklorique. Dans les groupes folkloriques des années 1960, la musique ne fait qu'accompagner l'exécution de danses locales ou la préservation de certains aspects de la culture locale. A partir des années 1970, la musique issue des traditions populaires va connaître un tournant décisif. Un mouvement parti des grandes métropoles et du monde étudiant, le "mouvement folk", fait irruption dans le monde musical.

La vague folk

Né aux Etats-Unis, le "mouvement folk" mobilise l'ensemble des contestataires de la société américaine. En rupture avec leur pays en raison de leur opposition à la guerre du Viêt-nam, de jeunes musiciens américains vont profiter de ce mouvement de révolte pour retrouver leurs racines et dénoncer les grandes inégalités de *l'américan way of life*. C'est ainsi que naîtront les *protest-songs*. Ces nombreuses compositions racontent la vie des pionniers, le labeur harassant des cow-boys et des mineurs comme elles décrivent la guerre absurde au Viêt-nam, les injustices, le racisme ou encore les luttes syndicales et la violence politique. Très vite le phénomène va sortir des frontières américaines pour gagner l'Europe, et notamment Paris et la jeunesse française. L'effervescence culturelle qui agite la capitale dans les années qui précèdent et qui suivent immédiatement mai 68 favorise la multiplication des rencontres et l'émergence des projets autour de ce nouveau style musical importé des Etats-

Unis. La fin de 1969 voit la fondation à Paris du Bourdon, le premier folk-club français. Dans les mois qui suivront, d'autres verront le jour et les grands festivals du début des années 1970, ainsi que les réseaux de tournées qui s'ébauchent, vont propager cette musique à travers tout le pays. Influencés par le mouvement américain, les musiciens français puisent leur inventivité dans leur origine provinciale pour créer un mouvement folk *made in France*. A partir de cette période, les groupes folkloriques n'ont plus l'exclusivité de la remise au goût du jour des traditions populaires de la société paysanne. Des instruments traditionnels, comme la vielle, la cabrette, la musette berrichonne ou l'épinette des Vosges, sortent de leur torpeur folklorique pour investir un nouvel environnement d'interprétation. Pour la première fois, le fonds ancien se voit adjoint d'une touche de création. Cette part de création, qui porte à la fois sur les modes d'interprétation des différents répertoires et sur la composition à partir des formes anciennes, va octroyer aux pratiques vocales et instrumentales issues de la société traditionnelle paysanne, leur dose de modernité.

En Bretagne, l'ampleur du phénomène sera encore plus perceptible grâce à l'intervention d'Alan Stivell et à l'engagement de nombreux artistes qui profitent de ce succès pour défendre la cause bretonne. Une multitude de groupe "folk bretons" verront le jour vers 1973.

Concurrencé par d'autres formes musicales, le mouvement folk s'essouffle au début des années 1980, et paradoxalement c'est l'époque de la reconnaissance. Longtemps ignoré par les professionnels de la musique, la pratique musicale s'appuyant sur le fonds ancien sera désormais présentée comme un style musical à part entière. Alors que le public se désintéresse de l'effet de mode, les défenseurs de ces "musiques locales" entament un travail qui allie l'approfondissement des connaissances et l'institutionnalisation du secteur.

La reconnaissance institutionnelle

Inspiré par le vocabulaire de l'ethnomusicologie, on abandonne le terme "folk" pour le remplacer par celui de "traditionnel". Cette nouvelle terminologie, qui rappelle l'environnement originaire de ces musiques, s'impose. Comme le Romantisme a permis la redécouverte de la culture populaire au XIX^e siècle, les mouvements libertaires des années 1970 remettent la culture traditionnelle sur le devant de la scène. Plus qu'un changement de terminologie, qui montre bien comment chaque époque traduit ses propres préoccupations, l'emploi du terme "traditionnel" insiste surtout sur la notion de préservation et de transmission d'une mémoire et d'un patrimoine. Mais surtout, le début des années 1980

correspond à l'apparition d'un intérêt et d'un soutien réel de l'Etat pour ce nouveau style musical.

Après la tenue des Assises à Ris-Orangis en 1981, l'Etat crée une Commission consultative au sein de la Direction de la musique et de la danse. Cette commission rassemble le milieu associatif (et particulièrement de grandes associations régionales comme *Dastum* pour la Bretagne et l'UPCP pour le Poitou-Charentes) des musiciens et des chercheurs. Un poste d'inspecteur chargé des musiques traditionnelles est créé. A partir de cette date, la musique traditionnelle dispose donc d'une reconnaissance des pouvoirs publics et d'un interlocuteur au ministère de la Culture.

Pendant 25 années les accords entre les défenseurs de la musique traditionnelle et l'Etat vont se multiplier, pour donner naissance aujourd'hui à un véritable réseau, unique en Europe. En 1985, la Commission débouche sur la fondation de la Fédération des associations de musiques traditionnelles (FAMT devenue aujourd'hui FAMDT, par l'adjonction indispensable de la danse). En 1990 on instaure les Centres de musiques traditionnelles en région. Ces derniers voient le jour en s'appuyant sur des structures déjà existantes (*Dastum* en Bretagne) qui sont labellisées par le ministère et signent avec l'Etat une "convention d'objectif". Recherche, formation, diffusion, mise en réseau font partie du programme d'activités des Centres en région. Enfin en 1992, le Centre d'information des musiques traditionnelles (CIMT), créé à l'initiative d'un collectif d'artistes afin de disposer d'un outil d'information, de conseil et de formation performant, vient compléter le dispositif.

La Bretagne jouera un rôle prépondérant dans cette reconnaissance institutionnelle. Le travail de *Dastum*, créé en 1972, et de ses nombreux bénévoles sert de référence en la matière. La portée de ce travail dépasse largement les limites de la région. *Dastum* a directement participé à la reconnaissance publique et institutionnelle de la musique traditionnelle en France. Enfin nous l'avons déjà mentionné précédemment, le travail de collectage en réseau de l'association a permis d'établir une abondante source de connaissance sur la musique bretonne. Mais plus encore, *Dastum*, et bien d'autres spécificités culturelles bretonnes, ont contribué au processus de modernisation de la musique traditionnelle en Bretagne. Si bien qu'aujourd'hui la région présente un paysage musical traditionnel très riche, marqué par la confusion des genres.

2 - Des musiques bretonnes

Le produit d'un long processus

La reconnaissance de la musique traditionnelle, comme style musical à part entière, redonne définitivement une place à la pratique vocale ou instrumentale "paysanne" dans la société actuelle. Aux cotés du jazz, du rock, de la chanson, de la musique classique ou de toutes autres formes d'expression, la musique traditionnelle participe à la formation du paysage musical français. Suivant les régions, la part de la musique traditionnelle varie. La Bretagne reste sans doute la région où la musique traditionnelle a le plus de succès. « Environ deux tiers des intermittents du spectacle en France s'autodésignant comme pratiquant des musiques traditionnelles sont établis en Bretagne »⁴¹¹. La musique bretonne représente un des éléments de la vie culturelle et sociale de la région. Nous l'avons vu, pour parvenir à ce stade la musique bretonne a connu un long processus d'adaptation et de modernisation. « D'un état de pratique communautaire partagé par tous »⁴¹² à l'époque de la société paysanne, elle est devenue l'apanage d'un certain nombre de connaisseurs. Les premières étapes du processus, qui consistaient à préserver des coutumes vouées à disparaître, ont cantonné la musique bretonne dans un environnement folklorique. A ce stade, la musique bretonne proposait un panorama relativement simple et homogène. Puis, l'immense travail de recherche et de collectage d'un côté, et l'extraordinaire courant de création qui a porté la musique traditionnelle vers les sommets de l'autre, sont venus enrichir la scène musicale régionale. Aujourd'hui la pratique instrumentale et vocale de source "paysanne" abonde d'aventures musicales et d'oeuvres artistiques. Regroupées sous le concept de "musique bretonne" ces différentes expériences se confrontent et s'entremêlent pour déboucher sur une véritable mosaïque musicale. On peut toutefois dégager de grandes tendances qui sont autant de façons de chanter, de jouer ou d'écouter de la musique bretonne. Pour simplifier, nous allons distinguer trois grandes catégories, trois grandes façons de jouer ou d'écouter de la musique bretonne, même si dans la réalité ce découpage ne semble pas aussi pertinent puisque de nombreux musiciens opèrent librement d'une catégorie à l'autre. En plus de faciliter la lecture du paysage musical breton, par la suite cette classification nous permettra de mieux analyser les liens de ce paysage avec son territoire.

⁴¹¹ DEFRANCE Yves, Op. Cit. , 1996, p.3.

⁴¹² Ibid. p5.

La musique de concours

Nous avons vu précédemment comment le mouvement folklorique a engagé le processus d'adaptation de la musique traditionnelle à la société urbaine. Après avoir atteint son apogée au cours des années 1960, par la suite le mouvement s'est quelque peu estompé. La concurrence d'autres formes de pratique musicale et l'image passiste qui s'en dégage ont suscité une désaffection des Bretons pour leur folklore. Mais le travail des renovateurs de l'après guerre, en instaurant des règles exigeantes et des bases solides, a permis au folklore breton de se relancer quand la musique traditionnelle a été remise au goût du jour. La *BAS*, pour la musique, et les fédérations *Kendalc'h* et *War'l Leur*⁴¹³, pour la danse, ont su conserver cette conscience collective qui facilite la sauvegarde des traditions populaires.

En l'an 2000, le folklore breton reste difficile à détailler. Depuis près de 60 ans l'action de la *BAS* n'a pas changé ; tout au moins sur le fond. Sa mission est toujours d'encadrer et de gérer la formation, les cours et les manifestations musicales. L'organisation du championnat de Bretagne des *bagadoù*⁴¹⁴ chaque année reste la manifestation la plus importante et la plus prenante pour les membres et les musiciens de l'association. Le principe du concours entraîne une concurrence assez vive entre les *bagadoù*, « dont la source de compétition vers l'excellence met en jeu [...] une lourde logistique, objet de fierté d'une ville »⁴¹⁵. La *BAS* organise également chaque année le championnat de sonneurs de couple.

Ces concours demandent un investissement total de la part des musiciens. Les cours et le travail de formation assurés dans chaque *bagad* sont majoritairement consacrés aux prestations lors des concours. « Aujourd'hui trophées et concours sont vécus par les concurrents et les spectateurs comme un rendez-vous important où se confrontent styles, techniques de jeu, sensibilités et modes d'approche du même répertoire »⁴¹⁶. L'extraordinaire esprit de création que l'on retrouve à chaque épreuve, dépasse donc le simple désir de sauvegarde de traditions populaires du mouvement folklorique. Fer de lance du mouvement folklorique des années 1960, les *bagadoù*, alors que certains constituent de véritables orchestres de musique bretonne, se détachent progressivement de leur image folklorique. Même si, au travers de leurs prestations lors des nombreux défilés folkloriques de la période

⁴¹³ Fédération née en 1965 d'une scission avec la Confédération *Kendalc'h*.

⁴¹⁴ Les *bagadoù* sont divisés en 5 catégories de différent niveau, la 1^{ère} catégorie présentant le niveau le plus élevé. Chaque année *BAS* organise un concours où tous les *bagadoù* d'une même catégorie s'affrontent lors de deux prestations (un programme imposé et un programme libre). Le vainqueur de la 1^{ère} catégorie est sacré champion de Bretagne.

⁴¹⁵ DEFRANCE Yves, op. Cit., 2000, p.131.

⁴¹⁶ Ibid., p.131.

estivale, le bagad reste un élément sûr du folklore breton, la musique qui en émane dépasse cette acception réductrice de folklorique. Avec près de 6 000 adhérents et de nombreux musiciens formés dans ces véritables écoles de musique, l'environnement des bagadoù participe activement à la diversité actuelle de la musique bretonne. Par la suite, nous verrons plus précisément la place de cette "musique de concours" dans le paysage musical breton et son impact géographique sur la région.

La musique de "fest-noz"

Autre composante du paysage musical breton, le *fest-noz* est sans doute aujourd'hui le symbole même du renouveau de la musique bretonne. Cette renommée est d'autant plus surprenante que le *fest-noz* occupe une place originale dans le paysage musical régional. Si la musique de concours, que nous venons d'identifier ci-dessus, est directement issue de la confrontation du mouvement folklorique et du mouvement scientifique, il semblerait que la musique de *fest-noz* obéisse à un autre processus d'adaptation ; même si une grande partie des musiciens de *fest-noz* ont été formés dans un *bagad* ou s'ils interprètent des airs recueillis lors des grands collectages des années 1960 et 1970.

Comme toute pratique instrumentale traditionnelle actuelle, le *fest-noz* est une adaptation d'une tradition issue de la société paysanne. Au XIX^e siècle les "fêtes de nuit", à partir desquelles les *festoù-noz* ont été inventés se déroulaient à la fin des longues journées de travail en commun. Après les pénibles travaux de la ferme, tous les participants se réunissaient pour danser accompagnés par la voix d'un couple de chanteurs. « Le patron de la ferme où on se trouvait, [...], avait organisé le travail, mais il avait aussi prévu la nourriture, la boisson... et la détente. C'est lui qui, dès le repas du soir terminé, disait : *An taoliou mêz* (les tables dehors). On sortait les tables et l'on mettait les bancs autour de la pièce. Le patron allait trouver deux chanteurs - il n'en manquait pas dans l'assistance - pour leur demander de chanter la première danse : c'était un honneur ! »⁴¹⁷. Dans ces fêtes de nuit on ne trouvait pas de musiciens. Le rythme de la danse était assuré par une technique de chant spécifique que l'on ne retrouve que dans une dizaine de cantons du centre-ouest Bretagne, de St-Nicolas-du-Pélem à Chateauneuf-du-Faou : le *Kan ha diskan*⁴¹⁸.

⁴¹⁷ POSTIC Fanch, « Aux origines du *fest-noz* », in *Ar Men*, n°93, p.14.

⁴¹⁸ Le *Kan ha diskan* est une technique vocale que l'on traduit en français par "chant et contre-chant". L'un des exécutants le *Kaner* (chanteur), énonce la première phrase. Le second ou *Diskaner* (dé-chanteur) en dit la fin avec lui, au moins les toutes dernières notes, puis reprend seul la phrase entière. Le premier chanteur double sur les dernières notes, puis enchaîne seul la phrase suivante.

Ces rassemblements de l'ancienne tradition disparaîtront vers 1930, les jeunes des campagnes préférant les bals aux danses traditionnelles. Cependant, si les fêtes de nuit disparaissent totalement, les occasions de danser "traditionnel" persistent, mais désormais l'accompagnement est instrumental. Dès le début des années 1930, la danse chantée a disparu. C'est en 1939 que Loeiz Ropars de Poullaouën décide de relancer la technique du *kan ha Diskan* dans l'objectif de réhabiliter un jour ces fêtes de nuit. Avec l'aide de quelques compères, il réussit tout d'abord à imposer les danses chantées dans quelques cercles celtiques de Cornouaille (Quimper qu'il crée en 1947, Plomelin, Fouesnant, Plouyé ou encore Poullaouën qu'il fonde en 1949...) et à attirer des jeunes dans des stages de formation. Progressivement ces danses chantées deviennent l'attraction des fêtes estivales. Puis c'est la rencontre avec les rénovateurs du mouvement folklorique, avec lesquels il fonde la confédération *Kendalc'h* en 1950. En 1954, il décide de réimplanter définitivement la technique du *Kan ha Diskan* en organisant un concours avec prix. L'objectif de ce concours, qui se déroulera chaque année jusqu'en 1959, est de reconstituer des couples de chanteurs capables de chanter dans la danse.

C'est le 1^{er} septembre 1955, que l'idée de Loeiz Ropars de relancer les fêtes de nuit, sous l'appellation "fest-noz", se concrétise. Dans une salle de danse de Poullaouën, et non plus dans une ferme, il réunit ses stagiaires et les habitants de la commune pour danser au rythme des couples de chanteurs reconstitués. Cette expérience sera renouvelée pendant deux ans. Et lorsqu'en septembre 1957 un couple de sonneurs de Bourbriac rejoint les chanteurs locaux, c'est le "fest-noz moderne" qui voit le jour, avec le mélange de pratiques instrumentales issues de différents pays. Au début des années 1960, après que les chanteurs ou les sonneurs se soient mis à l'écart des danseurs, sur scène derrière un micro, le fest-noz moderne quitte son pays d'origine pour gagner toute la Bretagne. Jusqu'au début des années 1970, seuls les sonneurs de couple et les chanteurs de *Kan ha Diskan* vont animer les festoù noz. Mais avec l'arrivée de la vague folk, les festoù noz accueillent de plus en plus de groupes musicaux, ce qui créera un véritable engouement populaire au milieu des années 1970.

Après une période creuse dans les années 1980, le fest-noz est considéré aujourd'hui comme le « véritable épice de la vie musicale bretonne »⁴¹⁹. Comme on vient de le voir, son processus d'adaptation à la société urbaine, qui obéit à des règles bien spécifiques, a donné naissance à un phénomène de société que l'on ne retrouve qu'en Bretagne, le fest-noz, et à un style de musique traditionnelle, que l'on ne retrouve également

⁴¹⁹ DEFRENCE Yves, op. Cit., 2000, p. 136.

qu'en Bretagne la musique de fest-noz. Nous verrons plus loin, comment cette particularité culturelle régionale se répercute sur la géographie musicale de la région.

La musique "à écouter"

Le troisième élément du paysage musical breton est directement issu de la nouvelle place de la musique bretonne dans la société. En passant d'un rôle social à une fonction artistique, la musique bretonne a sans doute beaucoup perdu de son authenticité. « Chanter une gwerz sur la scène d'un music-hall devant un public non bretonnant, prend une toute autre signification que dans l'âtre d'une cheminée, au cours d'une veillée entre voisins du même village. Toute proportion gardée, cela revient à sortir un objet de son contexte usuel (une cuiller en buis taillée au couteau, par exemple) pour en faire une œuvre d'art en le présentant dans une vitrine de musée »⁴²⁰. En contrepartie elle a énormément gagné en matière d'esthétisme et de qualité d'interprétation. De ce fait, depuis notamment la reconnaissance des musiques traditionnelles, la musique bretonne intéresse un public de plus en plus nombreux.

Si pour les deux premières formes d'expression la notion de public n'est pas totalement absente, elle reste assez minoritaire. Généralement le public que l'on rencontre lors des concours est constitué pour une large majorité de spécialistes et celui des festoù noz met plutôt en avant le plaisir de danser que l'écoute de la musique. La meilleure façon d'écouter de la musique, dans le seul but d'apprécier l'interprétation d'une œuvre musicale, c'est d'écouter des enregistrements. La musique enregistrée, grâce notamment au disque compact, est en pleine expansion. Et si aujourd'hui la musique bretonne se porte bien, c'est aussi parce qu'elle a su intégrer cette technique de diffusion à son processus de modernisation. L'adaptation de la musique bretonne à la société de loisir a donné naissance à un véritable marché du disque du "domaine breton". Les bagadoù et les groupes de fest-noz, même si leur première vocation reste l'interprétation scénique, utilisent cette technique pour diffuser leur musique. Mais la majorité des productions concernent d'autres styles de musique bretonne (groupes de rock, chansons en français, chants en bretons, chants-chansons de marins, ...).

La vague folk des années 1970, en plus de populariser la musique bretonne, a vu naître de nouveaux musiciens. Ces précurseurs, qui ont su donner un second souffle à la musique bretonne en mettant en avant la création aux dépens de la tradition, ont fait naître de nombreuses vocations. Chanteurs engagés, groupes de rock ou formations à consonance

⁴²⁰ DEFRANCE Yves, op. Cit., 2000, p.125.

bretonne ont pris le relais, pour arriver au sommet à la fin des années 1990. Dans le panorama des disques de musique bretonne, ce style de musique occupe une place prédominante, surtout en termes de vente. C'est cet ensemble d'expériences musicales que nous allons regrouper sous le terme de "musique à écouter".

Ce marché de la musique traditionnelle bretonne permet donc d'avoir une vision exhaustive du paysage musical breton, mais en plus il prouve que cette musique intéresse un large public. Nous verrons par la suite le rôle de ce public sur la géographie musicale, à travers cette catégorie "musique à écouter".

3 - Un produit de consommation mondiale

Nous l'avons déjà souligné auparavant, depuis une petite dizaine d'années la musique bretonne semble avoir retrouvé un rang honorable dans la société. Auparavant symbole d'une culture minoritaire en voie de disparition, puis élément d'un patrimoine national qui n'a pas encore dévoilé toute sa richesse, la musique bretonne a inauguré sa nouvelle fonction dans la société urbaine par une reconnaissance institutionnelle. Dans cette société post-industrielle, dominée par les nouvelles technologies et les échanges internationaux, le chemin vers une adaptation définitive semblait incertain. Héritée d'une culture paysanne, fermée et autosuffisante, aux antipodes de la société actuelle de libre échange, la musique bretonne a réussi son adaptation. Outre sa fonction artistique, en tant que style musical à part entière, elle présente également un intérêt économique, dans le sens où elle est aussi devenue produit de consommation. La création du disque compact a entraîné le développement d'un marché mondial du disque. Et aujourd'hui, la musique bretonne occupe une place raisonnable dans ce marché planétaire. Pour en arriver là, la musique bretonne a suivi l'éclosion d'un phénomène musical qui a vu le jour au début des années 1990 : les musiques du monde.

Le label "musiques du monde"

En France au début des années 1990, sous l'impulsion de l'Etat on reconnaît la musique traditionnelle comme genre musical à part entière. A la même époque dans les pays anglo-saxons et tout particulièrement en Angleterre naît un nouveau genre musical. A partir de la volonté de musiciens européens, désireux de faire découvrir des musiques d'un "autre monde" (musiques africaines, indiennes, jamaïcaines...), les compagnies phonographiques

vont transformer cette aventure musicale en un véritable concept économique qui donnera naissance à un nouveau genre musical : la World Music.

Sur un plan économique, “musique traditionnelle” d’un côté, et “world music” de l’autre vont se confondre pour déboucher sur la création d’une nouvelle offre musicale. Face au faible renouvellement des produits des industries musicales occidentales, ces nouveaux styles de musique offrent une alternative exotique et originale. Pour optimiser cette opération, maisons de disques et distributeurs font de cette alternative une étiquette commerciale qui aura comme appellation “musiques de monde”. De ce fait sous la même appellation commerciale, on retrouve aussi bien des musiques de traditions rurales des cinq continents, que des créations musicales récentes, issues de cultures particulières (raï, zouk...) ou des métissages américains (cajun, tango, samba...), mais aussi toutes sortes d’entreprises musicales fusionnant l’une ou l’autre de ces musiques avec la création contemporaine (rock, pop, techno...). Malgré cette extrême diversité musicale, la logique économique a réussi à transformer une étiquette commerciale en un réel style musical. Au cours des années 1990, c’est même dans ce secteur que les disquaires auraient enregistré les plus fortes progressions de vente.

La musique bretonne n’échappe pas à cette déferlante. Si à l’échelle régionale, sur son territoire d’origine, elle reste assimilée à une musique traditionnelle, dans le reste de la France et à l’étranger, elle n’est qu’une parmi les nombreuses références du marché planétaire des musiques du monde. Mais dans cet amalgame commercial, la musique bretonne occupe une place particulière. Généralement, elle forme avec des musiques issues d’autres régions européennes un ensemble que l’on appelle “musique celtique”.

Une musique celtique ?

Sur un plan commercial, la “musique celtique” est sans doute un des meilleurs atouts du label “musiques du monde”. Mais là encore il s’agit plus d’une démarche économique que d’une réelle notion musicologique. « Initialement le terme de musique celtique ne décrit pas un style mais différentes musiques pratiquées par des pays ayant conservé vivante (ou vivante jusqu’à il y a peu) une langue héritée des Celtes. C’est pour cela que l’on emploie rarement l’adjectif pour qualifier la musique du Tyrol ou de Suisse, berceau pourtant de deux grandes civilisations celtiques (celle du Hallstatt, 800 ans avant Jésus-Christ, et celle de la Tène, 100 ans avant Jésus-Christ). Sur ce critère on considère donc comme celtique la musique d’Irlande, d’Ecosse, de l’île de Man, du Pays de Galles, de Cornouailles

et de Bretagne »⁴²¹. Ce n'est qu'avec le mouvement folk et l'action du musicien Alan Stivell que le terme "celtique" est utilisé pour décrire certaines formes de musique bretonne. Mais comme le mouvement folk, la vague celtique sera éphémère. Il faut attendre le début des années 1990 et le succès de "l'Héritage des Celtes" pour qu'un "vent celtique" souffle à nouveau sur la Bretagne. Désormais avec l'avènement des musiques du monde et le succès des musiques traditionnelles régionales le public s'y retrouve difficilement. Dans les bacs, la musique bretonne se confond avec les musiques d'Irlande, d'Ecosse ou de Galice. Mais de là à qualifier la musique bretonne de musique celtique, il n'y a qu'un pas que les spécialistes hésitent à franchir. « L'équation qui consiste à dire que toute musique vocale en langue celtique équivaut à de la musique celtique [...] ne résiste pas à l'analyse musicologique »⁴²².

Cependant le rapprochement des musiciens bretons avec leurs cousins irlandais, gallois ou écossais, qui a véritablement débuté avec l'adoption de la cornemuse écossaise par les rénovateurs du mouvement folklorique au milieu du XX^e siècle, a aidé la musique bretonne à s'adapter à ses nouvelles fonctions. Les emprunts et les échanges avec les cultures celtiques ont permis à la musique bretonne de se renouveler sur le plan artistique. Mais surtout cette fusion interceltique a ouvert la voie à toute une série de rencontres entre les musiciens bretons et des musiciens de cultures très différentes (africaines, tsiganes, latines...) qui ont fait évoluer cette musique traditionnelle vers de nouveaux horizons. Cette ouverture sur le monde rend la musique bretonne actuelle extrêmement féconde sur le plan de la création artistique, mais surtout elle lui permet également de tenir un rang honorable sur le marché du disque.

Elément déterminant de la société paysanne jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la pratique instrumentale ou vocale n'avait qu'une unique fonction ; une fonction sociale qui était de divertir. Son adaptation à la société urbaine a largement étendu son domaine d'action. Désormais la musique bretonne n'a plus seulement un rôle de divertissement, il faut aussi prendre en compte ses influences dans le domaine culturel, artistique et économique, sans oublier sa représentation la plus forte : la mémoire d'une culture minoritaire. Nous venons de le voir, depuis le début des années 1980 la musique bretonne est reconnue comme un style musical, ou plus précisément, comme une des nombreuses composantes d'un genre musical en plein essor : les musiques du monde.

⁴²¹ DEBAUSSART Emmanuelle, *Les musiques celtiques*, Librio Musique, Paris, 1999, p. 9.

⁴²² *Musique Bretonne : histoire des sonneurs de tradition, Op. Cit.*, 1996, p. 468.

Au delà de l'intérêt purement musical, qui fait de la musique bretonne un objet artistique captivant d'où jaillit une source de création intarissable, les retombées économiques, que l'on peut voir notamment sur le marché du disque, sont sans doute une des conséquences les plus spectaculaires de l'extension du domaine d'action de la musique bretonne. Bien de consommation, objet artistique, produit culturel, héritage d'une société disparue, la notion moderne de musique bretonne cache de nombreuses réalités.

Issue d'une société qui a totalement disparu, la musique bretonne reste avant tout un héritage du passé. Malgré l'effacement définitif des coutumes et des pratiques quotidiennes qui ont forgé cette musique, elle a su, dans un contexte différent, garder une grande part d'authenticité. Comme beaucoup de traditions populaires régionales, ce patrimoine oral et instrumental était voué à agrémenter les plus belles galeries des musées consacrés aux arts et traditions populaires. En refusant de confiner sa musique dans cette dimension patrimoniale, la Bretagne se réjouit aujourd'hui de dévoiler sa richesse musicale. Grâce à une prise de conscience collective et à l'esprit de création de certains musiciens, la musique bretonne est bien vivante. La principale marque de ce dynamisme se retrouve par l'aspect résolument moderne de ce genre de musique.

Comme toute musique traditionnelle, la musique bretonne est le fruit d'un mariage entre un fonds ancien et une création contemporaine ; chacune de ces composantes lui transmettant ses traits les plus marqués. Cette alliance apparemment paradoxale, entre un objet bien ancré dans le passé et une démarche strictement novatrice, est propre à la musique traditionnelle. En fonction de la qualité d'informations fournies par le fonds ancien et du niveau de création des musiciens contemporains, l'œuvre finale sera plus ou moins satisfaisante. En ce qui concerne la musique bretonne, la méthode d'élaboration du fonds ancien, rigoureuse et féconde, et l'influence créatrice, empruntée à différentes cultures musicales, ont fait leurs preuves. Non seulement d'un point de vue strictement musical, la musique bretonne n'a jamais connu un tel engouement, mais en plus son influence gagne différents domaines de la société actuelle. Derrière ce concept, se cachent en fait un certain nombre de représentations sociales difficiles à observer. L'approche spatiale devrait nous aider à les appréhender.

La musique bretonne requiert et crée des espaces de pratique, d'écoute ou de production. Ces différents lieux sont fréquentés par des individus ou des groupes d'individus suivant le rapport ou l'intérêt qu'ils portent à la musique bretonne. Ces acteurs entretiennent entre eux des relations purement musicales, mais aussi des liens "extra-musicaux" qui

favorisent, directement ou indirectement, la pratique de la musique traditionnelle en Bretagne. Si on y ajoute les liens très forts qui unissent le fonds ancien et son territoire, il semble évident que l'influence de la musique bretonne s'étend également au domaine géographique. Notre analyse géographique, qui appréhende ces différentes représentations sociales en plaçant l'espace au centre de l'analyse, et qui perçoit les réalités sociales à différentes échelles, devrait nous éclairer sur la véritable fonction de la musique bretonne dans la société actuelle.

Chapitre 6 : Une approche systémique d'inscription territoriale

Nous venons de voir d'une part comment la culture et l'espace entretenaient des relations assez étroites sur le territoire breton et de l'autre comment la musique bretonne en un siècle est devenue un objet scientifique à part entière. Par conséquent, nous pouvons à présent étudier ces interactions spatio-culturelles dans un champ plus restreint, celui de la musique bretonne. Ce coup de projecteur dans le domaine musical qui est le cœur de notre recherche reste une approche scientifique quelque peu singulière, d'autant plus qu'il s'agit d'une approche géographique. C'est pourquoi, il nous semble opportun de présenter maintenant avec précision notre méthode. Il ne s'agit pas de revenir sur notre définition de la notion de culture largement exposée dans la première partie et qui nous a amené par la suite à développer notre approche spatiale de la culture bretonne. Il convient à présent d'énoncer notre méthode de recherche qui consiste en une approche spatiale d'un des principaux traits de la culture bretonne, la musique.

La musique bretonne ne concerne qu'une minorité d'individus en Bretagne. Néanmoins, ces acteurs, par leurs actions et leurs représentations agissent, à leur manière, sur l'organisation de la société et du territoire. Comme toute activité de loisir, la pratique ou l'écoute de la musique bretonne amène les individus à se déplacer, à se rencontrer et à s'organiser. Lorsque ces relations sociales concernent un nombre suffisant d'individus, leurs actions sont également sensibles au niveau de l'espace, d'où la naissance d'authentiques interactions spatiales. Et justement, avec l'aboutissement de son processus d'adaptation à la société moderne, la musique bretonne, en tant qu'activité de loisir, a atteint ce stade de l'emprise spatiale. Pour analyser cette réalité géographique, il convient d'élaborer une approche scientifique qui prenne en compte ce phénomène de société dans sa globalité.

Cette méthode, que nous avons qualifiée d'analyse systémique d'inscription territoriale sera exposée en deux parties. Dans un premier temps il s'agira de présenter d'un point de vue géographique le vaste champ de la musique bretonne contemporaine. Pour cela, nous avons choisi de présenter la musique bretonne comme un système dans lequel les relations entre les différents nœuds sont assurées par un certain nombre d'acteurs. Pour étudier et donc comprendre le fonctionnement de ce système, il nous faudra utiliser des outils, aussi bien pour recenser et évaluer la fonction des nœuds que pour saisir le rôle des différents acteurs dans ce système. Cette présentation des outils et des sources sera exposée dans un deuxième temps.

I - Le système musical traditionnel

Nous avons recensé dans le chapitre précédent différents types de pratique au sein du paysage musical breton. Pour simplifier nous en avons distingué trois : la musique de concours, la musique de fest-noz et la musique à écouter. Or, chacune de ces façons de pratiquer ou d'apprécier la musique bretonne entraîne la création de rassemblements, de lieux qui réunissent l'ensemble ou une partie des différents acteurs de la musique bretonne. Ces rassemblements qui se présentent avant tout comme des lieux de diffusion de la musique bretonne peuvent aussi être présentés comme les nœuds de notre système spatial.

1 - Les lieux de diffusion

Le renouveau de l'approche culturelle en géographie a redonné à la notion de lieu un sens que d'aucuns semblaient avoir condamné. « Les lieux n'ont pas seulement une forme et une couleur, une rationalité fonctionnelle et économique. Ils sont chargés de sens par ceux qui y habitent ou qui les fréquentent »⁴²³. Cette conception phénoménologique du lieu lui procure un rôle déterminant dans l'analyse géographique contemporaine. A sa manière, la musique bretonne est génératrice d'un certain nombre de ces lieux.

La musique traditionnelle crée des situations spatiales. Comme tout style de musique, elle rassemble un petit nombre de personnes sur une surface réduite où se localisent leurs actions, leurs relations et leurs représentations. Le lieu est l'élément essentiel du lien entre la musique et l'espace. Nous avons donc choisi de baser notre approche géographique sur les différents lieux produits par la pratique de la musique bretonne. En fonction de la manière dont elle est pratiquée, elle peut générer trois grands types de lieux. Deux lieux particuliers, directement issus des grands types de pratique définis précédemment : le concours et le fest-noz, et un lieu global, dans le sens où il rassemble l'ensemble des formes d'expression de la musique bretonne : le festival. Ces trois types de lieux, qui contribuent donc à la diffusion de la musique, sont aussi les trois principaux nœuds de notre système spatial.

Le concours

Comme nous l'avons vu précédemment, avec le concours la pratique instrumentale populaire sort de son environnement d'origine. La prestation musicale devient un spectacle.

⁴²³ CLAVAL Paul, *Op. Cit.*, 1999, p.41.

Le concours occupe aujourd'hui une place importante dans la diffusion de la musique bretonne.

Si entre 1880 et 1940, les concours étaient surtout destinés à la sauvegarde d'une seule tradition musicale : le couple biniou/bombarde, aujourd'hui l'ensemble des pratiques musicales sont concernées par ce genre de manifestations. Le concours a pris une autre envergure, il est devenu un lieu de diffusion musicale à part entière où la compétition se déroule au service de la musique et participe directement à son évolution. En 1999 on dénombre plus d'une dizaine de concours répartis sur toute la région. On peut distinguer deux types de concours : les concours d'envergure régionale et les concours locaux. Les premiers réunissent des musiciens venant de toute la Bretagne, et parfois même d'ailleurs, et sanctionnent une pratique régionale alors que les seconds participent à la sauvegarde de pratiques de terroir. Le tableau 1 recense les principaux rendez-vous qui ponctuent une année de concours en Bretagne.

Tableau 1 : Les concours de musique bretonne en 1999

	Concours	Lieux	Date
Concours régionaux	Trophée Roue Waroch	Plescop (56)	Février
	Kan ar Bobl	Pontivy (56)	Avril
	Concours régional Inter-Lycées	Lannion (22)	Avril
	Championnat National des Bagadoù	Lorient (56)	Août
	Championnat de Bretagne de musique traditionnelle	Gourin (56)	Septembre
	Bogue d'or	Redon (35)	Octobre
Concours locaux	La truite du Ridor	Plémet (22)	Février
	Concours Laridé-Gavotte	Cléguérec (56)	Mai
	Trophée Per Guillou (kan ha diskan)	Carhaix (29)	Juin
	Concours Fisel	Rostrenen (22)	Août
	Prix Froger/Ferron	Parcé (35)	
	Nuit des maîtres sonneurs	Peillac (56)	Août
	Rencontre Laridé mode de Baud	St-Barthélémy (56)	Octobre

Source : Le Guide de la Musique Bretonne

Généralement un concours se déroule sur une journée et rassemble un grand nombre de personnes ; les musiciens bien sûr, mais aussi des spectateurs, spécialistes ou simples amateurs de musique traditionnelle.

Le premier concours, nouvelle formule, tel qu'il est présenté aujourd'hui, en tant que lieu de diffusion, au service de la musique bretonne, se déroule en 1957 à Gourin dans le Morbihan. Pour assimiler définitivement la cornemuse à la musique bretonne, la BAS instaure ce "championnat annuel de sonneurs par couple". En 1957 lors du premier championnat de sonneurs par couple, les duos modernes cornemuse/bombarde sont majoritaires par rapport aux duos traditionnels biniou/bombarde. Mais l'extraordinaire motivation de certains sonneurs de *biniou coz* désireux de concurrencer les couples modernes va relancer la pratique du couple biniou/bombarde. « Dès le début des années soixante, les couples disposant d'un biniou font jeu égal avec ceux qui utilisent une cornemuse écossaise. Le "vieux biniou" l'avait échappé belle et reprenait enfin sa place, de manière peut-être définitive, dans la culture bretonne »⁴²⁴. En dépassant sa fonction première qui est de mettre en compétition les musiciens, le concours contribue également à la diffusion de la musique bretonne contemporaine dans le sens où il peut aussi aider au renouvellement d'une pratique instrumentale comme le couple biniou/bombarde. En 1996, le concours de Gourin, devenu Championnat de Bretagne de Musique Traditionnelle, accueille 80 couples de biniou/bombarde.

Si le Championnat de Bretagne de Musique Traditionnelle a permis de redéfinir le rôle du concours dans le processus de modernisation de la musique bretonne, il existe un autre concours tout aussi capital dans la diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne : *le Kan ar Bobl*. Le Kan ar Bobl, qui signifie "chant du peuple", a été créé en 1973 sur l'exemple du Fleadh Cheoil, grand concours qui mobilise chaque année en Irlande plusieurs milliers de musiciens, chanteurs et danseurs irlandais du pays et de sa diaspora. Lorsque Polig Montjarret assiste à la finale de ce concours en août 1972 dans le Comté du Kerry, ému par l'enthousiasme et le bien-fondé qui se dégage de l'événement, il décide de faire la même chose en Bretagne. Il réussit à convaincre l'équipe du Festival Interceltique des cornemuses, et c'est donc un an plus tard, à Lorient dans le cadre du Festival qu'aura lieu la première édition du *Kan ar Bobl*. Suivant les règles imposées par les organisateurs, il fallait « présenter un répertoire breton de caractère ou d'inspiration », 21 groupes musicaux vont se succéder sur scène devant 1 200 spectateurs. C'est un véritable succès et le début d'une source de création prodigieuse pour la musique bretonne. Lors de la troisième édition en 1975 on dénombre 500 participants. Comme pour le Championnat de Bretagne de Musique Traditionnelle, le *Kan ar Bobl* sera victime de son succès. Devant la recrudescence des candidatures, il doit subir quelques ajustements. Dès 1975 les organisateurs, à l'image du *Fleadh Cheoil* irlandais,

⁴²⁴ Musique Bretonne., Op cit., p.470.

instaurent des éliminatoires dans différents pays en Bretagne. De cinq éliminatoires en 1975, on passe à dix éliminatoires en 1999. Cette formule, qui se pratique également pour le concours de Gourin, montre bien l'engouement que suscite ce genre de manifestations. En 1997, le *Kan ar Bobl* qui est devenu une énorme machine quitte le Festival Interceltique pour se poser à Pontivy qui accueille depuis la phase finale du concours.

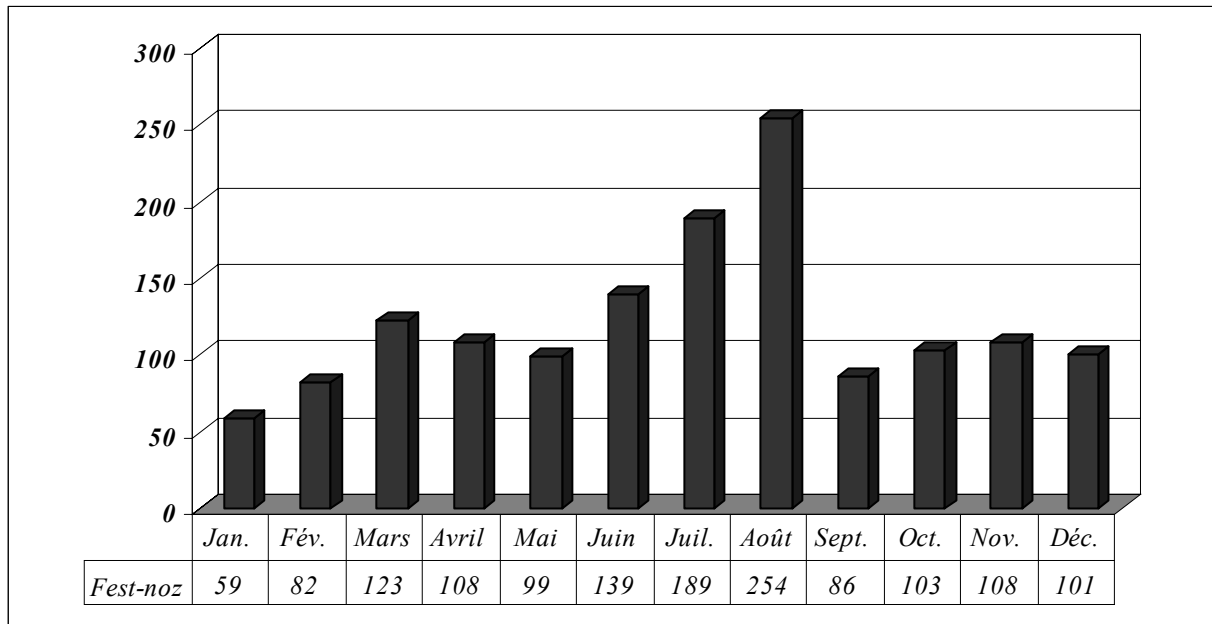
En l'an 2000, le *Kan ar Bobl* et le Championnat de Bretagne de Musique Traditionnelle sont devenus des références dans le domaine des concours. L'un et l'autre, par la vitalité musicale qu'ils produisent et par les actions des comités d'organisation, contribuent amplement à la diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne.

Le fest-noz

Comme le concours, le fest-noz peut être assimilé à un authentique lieu de diffusion de la musique bretonne. Inventé au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, le fest-noz se présente aujourd'hui comme la principale source de création de la musique traditionnelle en Bretagne. Hérité d'une pratique locale de la société paysanne de la fin du XIX^e siècle, en l'an 2000 le fest-noz est devenu une des plus illustres "traditions" de la culture régionale. La ressemblance des festoù-noz actuels avec les veillées paysannes d'autrefois n'est pas d'une évidence implacable. La fonction et la place de la danse dans la société actuelle ne sont en rien comparables avec le statut de la danse dans les communautés traditionnelles. Si l'essence même du "fest-noz traditionnel", ce qui fait se réunir un certain nombre de personnes dans le but d'assouvir une passion commune, le plaisir de danser, reste toujours aussi vive dans le fest-noz moderne, la forme a beaucoup évolué. Aujourd'hui le fest-noz « constitue un lieu privilégié de rencontre, drainant presque tous les week-ends, tout au long de l'année, dans des dizaines de communes, des milliers d'adeptes »⁴²⁵. En 2002 nous avons recensé plus de mille festoù-noz qui sont autant de lieux de diffusion de la musique bretonne. Cependant, comme le montre la figure 7, la répartition des festoù-noz sur une année n'est pas homogène.

⁴²⁵ PIERRE Alan, CARIO Daniel, 1999, Op Cit., p.90.

Figure 7 : Répartition annuelle des festoù-noz en 2002



En 2002, on comptait en moyenne 120 festoù-noz organisés par mois dans la région. Si pour huit mois sur douze on se rapproche plus ou moins de ce chiffre, pour janvier, février, juillet et août on est loin de la moyenne. En effet, durant la période estivale les festoù-noz se multiplient alors que l'hiver la pratique semble ralentir. Malgré ces variations calendaires, le fest-noz reste un lieu de diffusion effectif tout au long de l'année à la différence du concours et surtout des festivals qui ont lieu essentiellement l'été.

Le festival

A la différence du concours et surtout du fest-noz, le festival n'est pas une « exception culturelle » régionale. Profitant du succès national réservé à ce genre de manifestation, la Bretagne a vu le nombre de festivals se multiplier depuis une dizaine d'années.

En France, le concept du festival qui consiste à organiser sur un même lieu (généralement une ville) et sur une courte période une série de manifestations culturelles autour d'un même thème, a été lancé au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Le *Mai musical* à Bordeaux et le festival du cinéma à Cannes ont inauguré un principe devenu très populaire. Aujourd'hui on estime à environ 2 000 le nombre de festivals en France, et la Bretagne est sans doute une des régions les plus prolifiques en la matière. Chaque été la Bretagne accueille plus d'une centaine de festivals. Mais surtout avec le *Festival interceltique*

de Lorient et le Festival des Vieilles charrues à Carhaix, la région accueille deux des plus importants festivals français par le nombre d'entrées.

Événement culturel, atout touristique, le festival est aussi une véritable vitrine économique pour la ville qui l'accueille. Cependant chaque festival en fonction de sa nature, de sa taille et de sa notoriété agit différemment sur son territoire environnant. Du Festival Interceltique de renommée mondiale, qui draine 4 500 musiciens et plus de 350 000 visiteurs sur 12 lieux de spectacles différents, aux modestes fêtes champêtres qui n'ont qu'un impact local, l'échantillon des festivals bretons est assez large. Les festivals bretons se distinguent par leur grande diversité ; diversité de taille (nombre d'entrées et budget) et dans leur durée mais surtout diversité dans leur contenu. L'ensemble des composants de la pratique culturelle des Français bénéficie en Bretagne d'un ou de plusieurs festivals pour se mettre sur le devant de la scène. Le cinéma, le théâtre, la musique, le livre, mais aussi la promotion du patrimoine et les arts de la rue trouvent en Bretagne, par l'intermédiaire du festival, un moyen d'expression original et reconnu. Dans certains domaines c'est même en Bretagne que l'on trouve les manifestations les plus importantes et les plus attrayantes. Le *Festival du film britannique* à Dinard pour le cinéma, les *Etonnants Voyageurs* à St-Malo pour le livre d'aventure, les *Transmusicales* à Rennes pour la musique actuelle, le rassemblement de vieux gréements tous les quatre ans à Brest pour la promotion du patrimoine maritime ou encore le *Festival de Cornouaille* à Quimper pour les arts et traditions populaires sont considérés comme des références dans leur catégorie à l'échelle nationale.

Parmi ces festivals certains consacrent une part importante de leur programmation à la musique bretonne en associant concerts, concours, festoù-noz, stages.... Ces derniers, au même titre que les concours et les fest-noz, peuvent donc être assimilés à d'authentiques lieux de diffusion de notre système spatial. D'autres, pour qui la conservation et la promotion des arts et traditions populaires ne sont pas une priorité, donnent pourtant une place non négligeable à la musique traditionnelle, bretonne mais aussi d'ailleurs. Nous verrons plus loin quels sont les critères que nous avons choisis pour intégrer ce genre de festival à notre analyse.

Les autres formes d'expression

Il existe d'autres formes d'expression, d'autres occasions de jouer de la musique bretonne. Les concerts, par exemple, qui donnent lieu à des prestations scéniques devant un public souvent plus jeune mais relativement hétéroclite. En fonction de la programmation on y retrouve aussi bien les jeunes générations attirées par la vague celtique des années 1990 que

leurs parents, nostalgiques du mouvement folk des années 1970 qui continuent de suivre certains groupes créés à cette époque et toujours à l'affiche aujourd'hui ou encore les nouveaux amateurs de *world music*.

On peut aussi citer la veillée et la randonnée chantée. Moins connues, ces formes d'expressions demandent une participation du public, autre que la simple écoute. Le public est mis à contribution en devenant l'acteur principal, alors que les musiciens ou les chanteurs ont plus un rôle d'animation. Si elles contribuent bien au dynamisme actuel de la musique bretonne, nous ne prendrons pas en compte ces formes d'expression comme des lieux de diffusion à part entière de notre système spatial afin d'en assurer une bonne lisibilité. Cependant elles ne seront pas totalement exclues de notre analyse puisque nous retrouvons ce type de pratiques dans de nombreux festivals.

Formes d'expression de la culture bretonne, le concours, le fest-noz et le festival sont des espaces restreints d'échanges qui favorisent la diffusion de la musique bretonne contemporaine. Mais surtout ce sont des lieux « nomades ». Leur inscription spatiale est éphémère et peut s'adapter à différents environnements. Clos ou ouverts, à usage exclusivement récréatif ou à usage social multifonctionnel, places publiques ou sites naturels, le fest-noz ou le festival investissent des lieux divers et parfois insolites. Joël Pailhé souligne d'ailleurs que « les festivals ont leur géographie, en ce sens que leur localisation dépasse la topologie »⁴²⁶. Cette particularité spatiale peut également s'appliquer aux festoù-noz. Il s'agit donc maintenant d'appréhender cette géographie des lieux de diffusion de la musique bretonne en étudiant plus particulièrement celle des festoù-noz.

Mais auparavant, après les lieux de diffusion il nous faut présenter les autres composants de notre système spatial, les acteurs. Liens entre les différents nœuds du système, les acteurs, par leurs actions et leurs représentations, rendent le système dynamique.

2 - Les acteurs

Concours, fest-noz et festival font se rencontrer trois catégories d'acteurs, chacune tenant un rôle bien précis dans notre système musical. Au centre du système, il y a d'abord les musiciens. Garants de la conservation et de la transmission de ce patrimoine musical, les musiciens ont principalement un rôle artistique. Sans doute plus concernés par le rôle

⁴²⁶ PAILHE Joël, « Culture : des migrants aux nomades » in. KNAFOU R., *La planète nomade*, Paris, Belin, 1998., p.112.

d'animation de la musique bretonne et sa fonction de divertissement, la deuxième catégorie d'acteurs, les organisateurs, ne participent pas moins à son renouvellement actuel. Enfin, pour compléter notre système musical traditionnel nous devons aussi nous intéresser à ceux qui l'entretiennent du point de vue économique, les financeurs. L'Etat et les collectivités territoriales qui subventionnent directement ou indirectement les autres éléments du système et le public, qui contribue également, par son engouement croissant depuis le début des années 1990, au dynamisme de la musique bretonne.

Il s'agit donc maintenant de présenter ces trois catégories d'acteurs en les décrivant mais aussi en essayant de les évaluer quantitativement.

Sonneurs et musiciens

Nous l'avons vu précédemment, il existe différentes formes de pratiques de musique bretonne. Mais plus que la diversité des occasions de jouer, la perméabilité entre les pratiques rend le travail de recensement des pratiquants particulièrement difficile. Un joueur de bombarde peut faire partie d'un bagad, mais aussi sonner en couple dans un fest-noz ou appartenir à un groupe de rock. De plus, il existe différentes catégories de musiciens traditionnels. Les musiciens amateurs qui jouent ou chantent régulièrement dans les festoù-noz ou les festivals tout en exerçant une autre profession, les musiciens professionnels pour lesquels la pratique de la musique bretonne est la principale source de revenu et les musiciens-enseignants qui en plus de leurs prestations musicales, enseignent la musique bretonne dans les écoles de musiques, les ateliers ou les stages organisés par différentes associations de promotion de la musique bretonne. A défaut de donner le nombre exact de musiciens, on devra se contenter d'estimations sectorielles.

La majorité des musiciens adhère à des fédérations ou des associations d'art et tradition populaire. La BAS dénombre environ 5 000 sonneurs répartis en une centaine de bagadoù. En 1999, dans son *Guide de la musique bretonne*, établi sur la base d'un questionnaire *Dastum* recensait 1 900 musiciens individuels, dont 280 professionnels, et 700 formations musicales (du couple de sonneurs au groupe de rock celtique). En l'an 2000, la *Bouèze* comptait près de 3 000 adhérents. Lieux d'échanges et de rencontres, contribuant au renouvellement actuel de la musique bretonne, ces structures associatives sont aussi des lieux de formation qui accroissent considérablement le nombre de pratiquants.

La base de données du « Réseau musique, danse, théâtre et spectacles » établie par *Musiques et danses en Bretagne*⁴²⁷ référençait 437 structures pour enseigner et transmettre la musique traditionnelle. En accueillant entre 10 et 200 élèves pour les plus importantes, ces « écoles » de musique ont un rôle essentiel dans le processus de diffusion de la musique bretonne. Enfin, à ces chiffres qui se recourent (parmi les 437 structures référencées, *Musiques et danses en Bretagne* prend en compte les formations en bagad), il faut ajouter les musiciens autodidactes.

Il ne s'agit pas ici de faire un recensement exhaustif des pratiquants mais de montrer que le « vivier », la source principale du dynamisme actuel de la musique bretonne est considérable. Mais ces chiffres montrent surtout que les organisateurs peuvent compter sur un nombre suffisant de musiciens pour animer leurs manifestations et donc assurer le développement des lieux de diffusion de notre système musical.

Les organisateurs

Les organisateurs ont un rôle important dans le processus de diffusion spatiale de la musique bretonne puisqu'en fonction de leur localisation ou de l'endroit où ils décident d'implanter leur manifestation, ils vont agir sur la répartition spatiale des lieux de diffusion. Suivant le type de manifestations, ces organisateurs peuvent être des associations culturelles directement concernées par la transmission du patrimoine musical régional mais aussi d'autres structures pour lesquelles la diffusion de la musique bretonne n'est pas une priorité, mais qui trouvent dans cette initiative un intérêt particulier.

A priori, l'organisation de fest-noz, de festivals et surtout de concours serait l'œuvre d'associations qui ont comme principale activité de promouvoir la musique traditionnelle. Mais de nombreux lieux de diffusion de musique bretonne existent grâce à l'action de diverses structures ayant un rapport plus ou moins lointain avec la musique bretonne.

Parmi ces structures, on retrouve les associations appartenant au « mouvement culturel breton ». Par conséquent, des associations de sauvegarde et de promotion de la langue bretonne, des associations de sauvegarde et de promotion de sports ou de jeux traditionnels ou des associations plus généralistes qui défendent la culture bretonne dans son ensemble peuvent aussi organiser des festoù-noz ou des festivals. Même si certaines de ces associations n'ont qu'un lien très lâche avec la musique, en organisant des fest-noz ou des festivals, elles

⁴²⁷ *Musiques et danses en Bretagne* est une association régionale mandatée par le Conseil régional de Bretagne et la Direction régionale des affaires culturelles de la Région Bretagne.

participent au développement de la culture bretonne. Pour ce type d'associations, la musique reste une activité secondaire qui leur permet de soutenir leurs activités principales.

On retrouve également des structures associatives dont l'objet est de créer de l'animation, comme les comités des fêtes, les comités d'animation communaux ou de quartiers ou encore les associations de jeunes. Pour ce type d'association, l'organisation d'un fest-noz ou d'un festival s'inscrit directement dans leur mission, en mettant en avant l'aspect festif de ces manifestations culturelles.

Enfin, on compte de nombreuses associations qui a priori n'ont pas de rapports directs avec la musique bretonne, comme des associations éducatives (associations de parents d'élève, amicales laïques, associations périscolaires...), des associations sportives (football, basket, handball, tennis...), des associations culturelles (comité de jumelage, société de chasse, association de sauvegarde de patrimoine architectural...), des associations à but social (services d'entraide, maisons familiales rurales, associations caritatives...) mais aussi des associations professionnelles ou liées à l'environnement et à la défense des droits. Ce type d'association, sans renier la valeur culturelle et patrimoniale des lieux de diffusion de la musique bretonne, semble privilégier l'aspect économique de ce genre de manifestations. Pour ces associations, l'organisation d'un fest-noz est aussi une activité secondaire qui permet de recueillir des fonds afin de financer leurs activités.

La catégorie des organisateurs de notre système musical se caractérise donc par une grande diversité. On y trouve aussi bien des structures qui font partie du secteur musical que des associations sans rapports directs avec la musique. Elles ont comme seul point commun d'organiser des manifestations culturelles où la musique bretonne tient un rôle central. Qu'elle soit principale, comme pour les associations musicales ou certaines associations du mouvement culturel breton, ou secondaire, cette activité organisationnelle, est à la fois un vecteur essentiel de la diffusion spatiale de la musique traditionnelle en Bretagne et un soutien matériel et financier non négligeable pour le développement des structures associatives. Nous verrons plus loin que ces associations sont aussi des interfaces fondamentales dans les rapports entre la culture et l'espace en Bretagne.

Les financeurs

Pour appréhender la musique bretonne dans sa globalité nous devons également nous intéresser à sa dimension économique. Cette dimension économique peut être analysée à travers deux axes d'études, les politiques institutionnelles et les industries culturelles. D'un côté, chaque année la musique bretonne reçoit de l'Etat et les collectivités territoriales des

financements dans des domaines comme la formation, la création et la diffusion, et de l'autre elle bénéficie de retombées financières du marché du disque. A ces deux ressources, il faut ajouter la participation du public lors des différentes manifestations qui sont souvent payantes. Sans réaliser une analyse financière approfondie, nous allons donc présenter ces différents financeurs et préciser leur rôle dans notre système musical.

Nous l'avons déjà souligné précédemment depuis le début des années 1980 les musiques traditionnelles bénéficient d'une certaine reconnaissance institutionnelle. Pour la musique bretonne, cette reconnaissance s'est traduite par l'homologation de l'association *Dastum* en Centre de Musique Traditionnelle en Région. Une partie des financements publics alloués à la musique bretonne transite donc par ce dispositif. Les autres interventions sont assurées par la DRAC Bretagne en partenariat avec les Associations Départementales de Développement de la Musique et de la Danse (ADDM 22, ADDM 35, ADDAV 56 et Musiques et danses en Finistère). Cette participation de l'Etat s'opère en collaboration avec les collectivités territoriales. La région, les départements, les communes et les structures intercommunales sont aussi de précieux soutiens financiers. Ces soutiens se traduisent par des aides directes aux différents acteurs du système musical (aides aux écoles de musique traditionnelle, achat d'instruments, allocations de subvention à certains festivals et associations culturelles) ou par le versement de crédits à des structures ayant pour vocation la coordination des initiatives et interventions des pouvoirs publics et du monde associatif dans le domaine de la musique et de la danse, que sont *Musiques et Danses* à l'échelle régionale et les ADDM à l'échelle départementale. Cependant, la musique bretonne ne dispose pas d'une ligne budgétaire spécifique, elle doit partager avec les autres styles musicaux des enveloppes destinées à la réalisation de programmes plus généraux de développement de la musique et de la danse.

Il semble donc difficile de détailler les aides publiques allouées dans le domaine de la musique bretonne puisque les subventions versées dans ce domaine le sont dans le cadre de lignes budgétaires variées. En dehors des chiffres, l'aide publique reste un soutien financier qui permet d'équilibrer le système sur le plan économique. L'essentiel de la dimension économique de la musique bretonne se base sur le marché du disque et les contributions du public.

Comme nous l'avons souligné précédemment, sur le marché du disque la musique bretonne est assimilée à la World Music. Dans cet ensemble, selon une enquête⁴²⁸, les

⁴²⁸ Enquête réalisée par Zone Franche, association fédérant l'ensemble des structures de professionnels des musiques du monde à l'occasion du Forum sur les musiques de Paris en juin 1997.

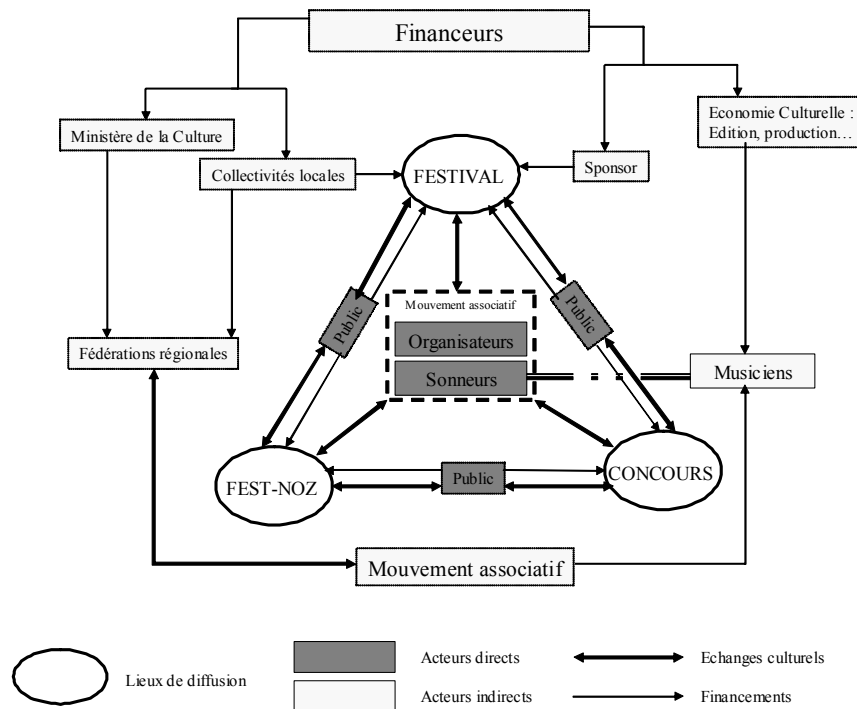
musiques traditionnelles de France représentent 19% de la discographie de création européenne. Et parmi cette discographie française, 46% est d'origine bretonne soit environ 550 disques. En 2001, d'après la revue *Musique Bretonne*, la production discographique bretonne enregistrait 156 sorties (147 en 2000, 139 en 1999 et 160 en 1998). Sur ce total, 82 % de la production était réalisée en Bretagne.

La vente de ces disques engendre donc un apport financier direct, mais surtout elle génère des emplois. Il s'agit pour l'essentiel d'emplois dans la production, l'édition et la diffusion d'œuvres sonores ou imprimées. Le *guide de la musique bretonne* recense une quinzaine d'éditeurs et de maisons de disques et/ou labels consacrant une partie ou la totalité de leur activité à la musique bretonne. Si on y ajoute les emplois dans le domaine de la sonorisation, de la fabrication d'instruments traditionnels, les emplois indirects liés à la valorisation de cette musique (programmation d'événements, publicité...), et surtout les retombées économiques des grands festivals bretons, la dimension économique de la musique bretonne est bien réelle. D'autant plus qu'il existe un public, de plus en plus nombreux, dont l'apport financier accroît considérablement les retombées économiques.

Ces retombées économiques restent difficiles à estimer, d'une part parce qu'il est délicat d'isoler la musique bretonne des autres formes d'expression culturelle et des autres types de pratiques musicales, d'autre part parce que les statistiques dans ce domaine font défaut, notamment lorsqu'il s'agit d'évaluer la fréquentation du public. C'est pourquoi, nous avons choisi d'élaborer nos propres sources d'information afin de compléter l'analyse du fonctionnement de notre système musical par des données quantitatives. La construction d'une base de données sur les lieux de diffusion et l'élaboration d'une enquête sur la fréquentation des festoù-noz nous permettront donc de compenser le manque de statistiques, mais surtout de baser notre analyse géographique sur des données fiables.

La figure suivante, qui schématise les différentes relations entretenues par l'ensemble des acteurs du système musical traditionnel entre eux mais aussi avec les trois principaux types de lieux de diffusion, montre bien comment la musique traditionnelle s'inscrit dans le territoire. En tant que lieux de diffusion, les festoù-noz, concours et festivals sont les principaux vecteurs de cette inscription territoriale. Ces manifestations musicales, rencontres entre des musiciens, le plus souvent amateurs, et un public, que nous allons analyser par la suite, à l'initiative de structures organisatrices ayant un lien plus ou moins direct avec la musique traditionnelle, sont les éléments spatiaux de base de notre système. Mais ce ne sont pas les seuls objets géographiques du système.

Figure 8 - Schéma du système musical traditionnel



Comme nous le verrons par la suite deux des acteurs principaux du système, les organisateurs et les musiciens sont issus d'une même source, le mouvement associatif. Or, ce mouvement associatif qui assure donc le renouvellement du système, et les financeurs, qui garantissent son équilibre économique, sont aussi des objets géographiques qui renforcent la dimension spatiale du système.

L'ensemble de ces éléments géographiques forment donc un système musical spatialisé qu'il nous faudra préciser afin de mieux comprendre les mécanismes de l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne

II - Les sources d'information

Nous avons vu comment en un siècle, par un long processus d'adaptation, la musique bretonne est devenue un élément incontournable de la culture bretonne contemporaine et un phénomène de société à part entière. Or, lorsqu'on choisit d'étudier ce phénomène, on s'aperçoit que les sources d'information font souvent défaut. La relative jeunesse du phénomène et le peu d'intérêt des pouvoirs publics pour une pratique longtemps considérée comme désuète et porteuse de relent "militantiste" peuvent expliquer ce manque. Mais surtout, la nature même de ce type d'expression culturelle, longtemps transmise par l'oralité, implique de facto que les traces laissées soient peu nombreuses. Aujourd'hui encore, malgré les nombreuses opérations de collectage et le savoir-faire d'association comme Dastum dans le domaine du traitement des archives sonores, les chercheurs éprouvent des difficultés pour rassembler leurs sources d'informations. Quant aux données statistiques, elles sont de constitution très récente et souvent de diffusion locale. Ce n'est qu'en 2002, sur l'initiative du ministère de la Culture, que *Musiques et danses en Bretagne*, l'ADDM 22, l'ADDM 35, l'ADDAV 56, Musiques et Danses en Finistère et Dastum mettent en place la base de donnée « Réseau musique, danse, théâtre et spectacles », où la musique traditionnelle est traitée isolément. Pour combler ce manque ou ces imperfections de calendriers (nos travaux de recherche ayant débuté en 1999), nous avons choisi de privilégier le travail d'archive et l'enquête de terrain. Le premier travail a permis l'élaboration d'une base de données à l'échelle régionale (Bretagne historique) et actualisée (Annexe 1), et le second, la diffusion d'une enquête sur la fréquentation des festoù-noz.

1 - La base de données

L'analyse des interactions entre la musique traditionnelle et le territoire en Bretagne passe tout d'abord par un recensement exhaustif des lieux de diffusion à l'échelle du territoire étudié. Dans la présentation de notre système musical, nous avons défini trois grands types de lieux de diffusion : le fest-noz, le concours et le festival. Or, en 1999, lorsque nous avons débuté nos travaux de recherche, ce genre d'inventaire, qui regrouperait dans un même document l'ensemble de ces lieux de diffusion, n'existait pas. Seuls certains concours et les festivals les plus réputés étaient recensés à l'échelle régionale. Quant aux festoù-noz, aucune statistique ne permettait de rendre compte de ce phénomène pourtant bien ancré en Bretagne depuis sa création dans les années 1950. Nous avons donc entrepris en 2000 un premier

travail d'archive afin de mieux évaluer l'ampleur de ce phénomène à la fin des années 1990. Cet inventaire a été réalisé à la suite d'une consultation de la presse régionale.

Le travail d'archives

En effet, chaque fest-noz, comme beaucoup d'autres manifestations culturelles donne lieu, quelques jours ou le jour même de son déroulement, à une annonce dans la presse régionale. Cette dernière donne généralement des indications sur la localisation de l'événement (commune, localité, salle ou autres lieux pour les festoù-noz de plein air), mais aussi différentes informations sur les horaires (date, heure), le prix d'entrée, le nom des groupes qui animent la soirée et éventuellement l'association organisatrice. Cette source d'information, qui est aussi une première preuve de l'ancrage régionale du fest-noz, est donc particulièrement intéressante pour réaliser un inventaire. Un seul journal, Ouest-France, permet de couvrir l'ensemble de notre zone d'étude, c'est pourquoi nous avons privilégié ce journal.

Le premier exercice a donc consisté en un recensement exhaustif des festoù-noz annoncés dans le journal Ouest-France du 1^{er} janvier au 31 décembre 1999. Pour analyser l'évolution du phénomène, et notamment sa diffusion spatiale, cette opération a été rééditée pour les années 1995 et 1990. Le choix de ces années a été déterminé pour des raisons techniques. Avant 1998, la consultation des journaux aux archives de Ouest-France se fait à partir de microfilms et sur rendez-vous. Pour des raisons de temps, cette contrainte matérielle limite le nombre d'années pouvant être recensées. Nous avons donc choisi deux années qui nous permettraient de rendre compte de l'évolution du phénomène "fest-noz" depuis son renouveau jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire sur l'ensemble de la décennie 90.

Suite à ce premier travail d'archive réalisé en 2000, nous avons donc pu établir les premiers éléments de notre base de données. Le tableau 2 ci-dessous, qui ne prend en compte que les deux premières semaines de janvier pour l'année 1999, est extrait de cette base de données. Comme le montre ce tableau, à partir des annonces parues dans la presse, seuls quatre critères ont été retenus pour construire notre base de données : la date, le lieu (commune), l'association organisatrice et le nom des groupes.

Tableau 2 : Extrait de la base de données

Date	Commune	Organisateur	Groupes			
02/01/1999	Corlay	Ass. Sportive	Sonorien Du	Carré Manchot	Les Chantouses de Herho	M. et S. Blivet
02/01/1999	Landerneau	Diwan	Diwall	Skirienn	Bergot-Comper	
02/01/1999	St-Thégonnec	Ecole Publique	Hunval	Ebrel-Flatres		
02/01/1999	Rieux		A. Pennec	Pen Bihan	Keman	Lemauf-Muguel
09/01/1999	Pluznet	Etudiant de l'Ensaat	Veillon-Riou	Skirienn	Chupen Gleb	Le Féon-Lehart
09/01/1999	Pommerit-le-Vicomte	Ecole de musique du Leff	Skeduz	Les Chanteuses	Trio Nevez	Les Mangeouses
09/01/1999	Prat	Diwan Guingamp	Loaned Fall	Stronbinell	Moal-Chapelain	Guillou-Lestig
09/01/1999	Tonquédec	Comité des Fêtes	Les Frères Morvan	P'tit Dej	Castel-Galopain	
09/01/1999	Fouesnant	Bagad bro Foën	Kurun	Bg. Penhars	C. Guillou	Bg.
09/01/1999	La Martvre	Parents élèves	Facteur Rhésus	P. Le Gall	Chateurs de Sizun	R. et V. Urien
09/01/1999	Le Cloître-St-Thégonnec	3 associations	Hastan	Hunval	Zaïda	
09/01/1999	Plouigneau	Parents élèves	Heaol an noz	Elliant Paddy		
09/01/1999	Rosporden					
09/01/1999	Cesson-Sévigné	Cercle celtique de Cesson	Jel trio	Elki Kahak	Korm	Bagad Cesson
09/01/1999	Guérande	Cercle celtique "Bro Gwenrann"	Koun	Emsaverien	Anchfol	Mus. cercle
09/01/1999	St-Herblain	Koma Rigreay	Rico an co	Brou-Hamon-	Frères Goatec	
09/01/1999	St-Herblain	Fest noz annuel de la Pibole	Feu nouvia			
09/01/1999	Peillac	Les Décolailles				
09/01/1999	Plouav	Skolan amzer Dazont ploue	Diaouled ar Menez	Gozunell	An Diaoul ha Peder	Kemener-Marie
09/01/1999	Quéven	Ecole Bilingue Lanester	Carré Manchot	An Diaoul ha	Skann	Le Bot-

Concernant les dates, n'ont été retenus dans ce premier recensement que les festoù-noz s'étant déroulés les samedis et dimanches. Les festoù-noz organisés en semaine (essentiellement dans le cadre de soirées étudiantes rennaises ou brestoises) n'ont pas été inventoriés. Quant aux vides observés dans le tableau, ils correspondent à des informations non fournies par les annonces.

Une seconde vague de recensement a été entreprise en 2002 et 2003 pour inventorier les festoù-noz ayant eu lieu en 2001 et 2002. Ces nouvelles données ont servi à la stratification de l'échantillon de l'enquête sur la fréquentation des festoù-noz, mais elles ont aussi permis d'améliorer nos statistiques. En effet, ce second inventaire a été facilité par la création en 2001 de deux sites Internet⁴²⁹ où il est possible de consulter un calendrier des festoù-noz. En associant ce nouvel outil au travail d'archives, nous avons pu étendre notre recensement à d'autres critères. Pour les années 2001 et 2002, ne sont plus pris en compte seulement les festoù-noz du week-end mais aussi ceux qui ont eu lieu pendant la semaine. En outre, en 2002 nous avons également dénombré le pendant diurne du fest-noz, le fest-deiz.

La fiabilité de la méthode de recensement

Les données statistiques produites à partir de ces deux recensements, réalisés à des périodes différentes et selon des méthodes différentes devront être utilisées avec précaution. Comme le montre le tableau 3, le nombre de festoù-noz recensés a beaucoup

⁴²⁹ www.tamm-kreiz.com et www.festnoz.net.

évolué au cours de la période de douze années observée : 1 446 festoù-noz dénombrés en 2002 contre seulement 299 en 1990, soit un taux de variation annuelle de + 14,04 %.

Tableau 3 : Festoù-noz recensés à partir de l'inventaire

Années	1990	1995	1999	2001	2002	
Nombre de fest-noz	299	617	1087	1406	1446	
Taux de variation annuelle (en %)	15,59		15,21		13,73	
	15,42		9,98		2,84	
	14,04					

La progression du nombre de fest-noz semble avoir été régulière au cours des années 1990 puisque le taux de variation annuelle est de + 15,6 % de 1990 à 1995 et de + 15,2 % de 1995 à 1999. Ce rythme de croissance ralentit entre 1999 et les années suivantes : le taux de variation annuelle calculé entre 1999 et 2002, seulement + 9,9 %, est sensiblement plus faible que le taux observé au cours des cinq années précédentes (+ 15,2 %). Le recensement des annonces de fest-noz effectué dans la presse régionale montre donc, dans une ambiance générale de croissance, un tassement dans le rythme de cette croissance au tournant entre les années 1990 et 2000. Ce changement de rythme n'est pas dû à la méthode d'inventaire mais à une réelle évolution de la pratique du fest-noz au cours de la période considérée.

La principale interrogation méthodologique porte sur la comparabilité des chiffres obtenus et donc sur leur capacité à traduire l'évolution de la pratique du fest-noz puisque, comme nous l'avons souligné précédemment, la méthode d'inventaire a changé entre les trois premières années recensées (presse écrite) et les deux dernières (sites Internet et presse écrite). Or, en fin de période, malgré une méthode plus exhaustive (deux sources d'informations utilisées contre une seule en début de période) on observe un fléchissement du taux annuel de variation. De plus les "conditions" d'annonce des festoù-noz dans la presse régionale ont évolué entre 1990 et 2002. Au début des années 1990, l'engouement du public pour les festoù-noz était faible. Le fest-noz ne possédait pas le statut de phénomène de société qu'il a gagné progressivement tout au long des années 1990. Par conséquent, on peut supposer qu'au début des années 1990 le rapport entre le nombre d'annonces de fest-noz dans la presse régionale et le nombre de fest-noz qui avaient effectivement lieu était plus faible qu'à la fin de la décennie. Pour les mêmes raisons, la nature des festoù-noz annoncés dans la presse régionale a aussi évolué au cours de cette dernière décennie. Certaines manifestations culturelles qualifiées de fest-noz en 2002 ne l'étaient pas au début des années 1990.

La méthode d'inventaire ne peut donc pas être incriminée dans le ralentissement du taux de variation annuelle observé dans le tableau ci-dessus. Ce fléchissement traduit bien un tassement du nombre de festoù-noz organisés au tournant entre les années 1990 et 2000. Par la suite, il nous faudra prendre en compte ce paramètre conjoncturel afin de compléter notre analyse de l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne.

2 - L'enquête sur la fréquentation des festoù-noz

L'objectif de cette enquête est double. Elle permet de collecter différentes informations sur un des acteurs les plus méconnus de notre système musical, aussi bien d'un point de vue statistique que sur le plan de ses représentations, le public. En outre, elle contribue à approfondir l'étude du principal lieu de diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne, le fest-noz. Les thèmes abordés par le questionnaire d'enquête reprennent ces deux grands objectifs.

Les thématiques de l'enquête

Le questionnaire de l'enquête (Annexe 2) comporte onze questions que l'on peut regrouper en deux grands thèmes. Une partie des questions traite de l'attrait des participants pour le fest-noz en termes de fréquentation, de découverte et représentations tandis que la seconde partie du questionnaire concerne plutôt l'identité des enquêtés, donc des amateurs de fest-noz.

Le nombre de questions (huit pour la première, trois pour la seconde) peut sembler quelque peu modeste mais il nous a été imposé essentiellement pour des raisons techniques et matérielles. Comme le souligne Franck Guérit dans *La géographie en fêtes* à propos de son étude sur le Carnaval béarnais à Pau, il est difficile d'interviewer les participants d'une manifestation culturelle. « L'absence d'entretiens conduits auprès des Palois, simples participants de la rue, constitue l'une des faiblesses de notre démarche. Cette limite tient aux difficultés pratiques d'interview des participants au carnaval durant la fête »⁴³⁰. Donc plutôt que de négliger les aspirations et les représentations des participants aux

⁴³⁰ GUERIT Franck, « Le Carnaval béarnais à Pau, ou la symbolique des rapports de l'urbain et du rural » in. DI MEO Guy, *La géographie en fête*, Gap, Géophrys, 2001, p. 117.

festoù-noz, qui nous semblaient contribuer largement au dynamisme actuel de la musique bretonne, nous avons préféré les prendre en compte en adaptant notre enquête.

La principale barrière à la passation d'une enquête lors d'une manifestation culturelle c'est le temps de remplissage. Les participants sont avant tout là pour se divertir et ils veulent profiter pleinement de cet instant. Afin de limiter au maximum ce temps de passation et ainsi d'éviter de gâcher la fête, le questionnaire devait donc être court et facile d'accès. C'est ce qui explique la taille réduite du questionnaire (une page recto). Malgré cette contrainte, nous avons pu élaborer une grille de questions qui permet de remédier au manque d'informations auquel nous étions confrontés.

La première partie du questionnaire porte sur les aspirations des amateurs de fest-noz. Ce point est abordé tout d'abord sous l'aspect de la fréquentation (questions 1 et 4). Ces questions visent à évaluer l'engouement réel des enquêtés pour le fest-noz. Les questions 2 et 3 sur la découverte du fest-noz, au-delà des raisons qui amènent effectivement les enquêtés à fréquenter les festoù-noz, nous donneront des indications sur la place du fest-noz dans la société bretonne. Quant aux questions sur les représentations (question 6, 7 et 8), elles ont pour objectif d'évaluer la dimension symbolique du fest-noz en Bretagne.

Les trois dernières questions de la grille permettent de mieux identifier le public du fest-noz. Deux aspects de l'identité des enquêtés ont été privilégiés, leurs pratiques culturelles et leur positionnement socio-spatial. Les questions sur les pratiques culturelles tendent à évaluer le degré d'implication des enquêtés dans le champ de la musique bretonne (question 9) mais aussi leur engagement vis-à-vis de la culture bretonne d'une façon plus générale. Quant au positionnement socio-spatial, il est défini à partir de quatre variables : le sexe, l'âge, la profession et le lieu de résidence. En combinant ces variables aux autres données de l'enquête mais aussi à des indicateurs extérieurs, notamment géographiques, il s'agira notamment d'évaluer l'inscription territoriale d'une telle pratique.

Sur ce point des variables d'identification, la contrainte du temps est apparue particulièrement préjudiciable. D'autres variables auraient pu apporter des précisions intéressantes pour notre problématique (les autres types de pratiques culturelles, les autres types de sorties, les goûts musicaux...), mais surtout des variables comme la profession auraient pu être complétées par d'autres renseignements afin de préciser l'origine sociale des enquêtés.

La stratification de l'échantillon

Le double objectif de l'enquête, qui est à la fois d'obtenir des informations sur le public des festoù-nnoz et sur le fest-noz lui-même, pose un problème de choix dans la construction d'échantillon. Soit nous prenons comme base du sondage la population qui fréquente les festoù-nnoz, soit le fest-noz (en tant que lieu de diffusion), c'est à dire le nombre de fest-noz existant. En raison de l'absence de statistiques concernant la première option, la stratification de l'échantillon est basée sur les effectifs de fest-noz.

Pour comprendre le rôle du fest-noz en Bretagne et construire notre échantillon sur des données fiables et actualisées, il nous fallait analyser le phénomène sur une année de référence. Afin de pouvoir diffuser l'enquête au cours de l'année 2002, ne connaissant le nombre de fest-noz qui se sont effectivement déroulés au cours d'une année qu'a posteriori, la stratification de l'échantillon se base sur 2001. Pour répondre à la problématique centrale de notre recherche, cette population de 2001 a été stratifiée selon des critères géographiques.

Tableau 4 : Nombre de fest-noz enquêtés par département

Département	Nombre de fest noz en 2001		Fest noz enquêtés		
	Effectif	%	Effectif théorique	Effectif	Effectif corrigé
<i>Côtes d'Armor</i>	349	24,8	5,0	5	5
<i>Finistère</i>	438	31,2	6,2	6	6
<i>Ille-et-Vilaine</i>	161	11,5	2,3	2	3
<i>Loire-Atlantique</i>	76	5,4	1,1	1	2
<i>Morbihan</i>	382	27,2	5,4	5	5
<i>Bretagne</i>	1406	100	20	20	21

Comme le montre le tableau 4, la répartition des festoù-nnoz n'est pas homogène sur l'ensemble du territoire. En 2001, presque un tiers des festoù-nnoz ont été organisés dans le Finistère alors que pour l'Ille-et-Vilaine et la Loire-Atlantique le pourcentage descend respectivement à 11 et 5 %. Afin d'obtenir un échantillon représentatif, le mode de passation des questionnaires devait respecter cette distribution spatiale. De plus, lors des premiers festoù-nnoz enquêtés, en fonction des conditions de passation⁴³¹ nous avons estimé à environ 25 le nombre de questionnaires pouvant être remplis par fest-noz. Enfin, pour recueillir des

⁴³¹ Pour chaque fest-noz enquêté les questionnaires ont été administrés de manière aléatoire par un ou deux enquêteurs positionnés à l'entrée du fest-noz. Si ce mode d'administration du questionnaire a garanti une meilleure qualité des réponses il a impliqué une contrainte de temps. Les questionnaires ne pouvaient être administrés que pendant les deux ou trois premières heures qui suivaient le début du fest-noz au moment de l'entrée des participants à la soirée.

informations fiables nous avons fixé à environ 500 le nombre de personnes à interroger. Par conséquent nous obtenions le chiffre de 20 festoù-noz à enquêter et la répartition suivante : six festoù-noz pour le Finistère, cinq pour le Morbihan et les Côtes-d'Armor, deux pour l'Ille-et-Vilaine et seulement un pour la Loire-Atlantique. Mais afin d'éviter la constitution de sous-groupe trop réduit dans notre échantillon, nous avons choisi de surreprésenter les départements déficitaires. « Les organismes de recherche établissent des échantillons de façon que le plus petit sous-groupe dépasse 30 sujets »⁴³². Or, avec un seul fest-noz à enquêter en Loire-Atlantique, nous risquions de ne pas atteindre ce seuil. C'est pourquoi, deux fest-noz, au lieu de un comme l'indiquaient les effectifs théoriques, ont été enquêtés en Loire-Atlantique et trois au lieu de deux en Ille-et-Vilaine. Au total, 21 fest-noz ont donc été enquêtés entre avril 2002 et mars 2003 en fonction du découpage départemental mais aussi d'un autre critère géographique déterminant dans l'organisation spatiale de la région, l'opposition urbain/rural.

Tableau 5 : Structure de l'échantillon en fonction du découpage départemental et du zonage en aire urbaine

		Nombre de fest noz en 2001		Fest noz enquêtés	
Département	Zonage en aire urbaine	Effectif	%	Effectif théorique	Effectif corrigé
Côtes d'Armor	Urbain	128	36,7	1,8	2
	Rural	221	63,3	3,2	3
	Total	349	100	5	5
Finistère	Urbain	236	53,8	3,2	3
	Rural	202	46,2	2,8	3
	Total	438	100	6	6
Ille-et-Vilaine	Urbain	132	82	2,4	2
	Rural	29	18	0,6	1
	Total	161	100	3	3
Loire-Atlantique	Urbain	61	80,3	1,6	2
	Rural	15	19,7	0,4	0
	Total	76	100	2	2
Morbihan	Urbain	177	46,4	2,3	2
	Rural	205	53,7	2,7	3
	Total	382	100	5	5

⁴³² BERTHIER Nicole, *Les techniques d'enquêtes*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 125.

En effet, parmi les disparités spatio-culturelles présentées auparavant, l'opposition urbain/rural reste une des plus marquée. Le tableau 5 est donc le résultat de l'intégration de ce paramètre spatial dans la structuration de l'échantillon.

En Ille-et-Vilaine et en Loire-Atlantique plus de 80 % des festoù-noz sont d'origine urbaine. Dans le Finistère, les festoù-noz d'origine rurale sont presque aussi nombreux que les festoù-noz organisés en zone urbaine alors que dans le Morbihan et surtout dans les Côtes-d'Armor les festoù-noz d'origine rurale sont majoritaires.

Le tableau ci-dessous récapitule la stratification de l'échantillon en reprenant les effectifs corrigés du tableau 5, à une exception près pour l'Ille-et-Vilaine : au lieu d'y enquêter deux festoù-noz en zone urbaine et un en zone rurale, nous avons enquêté trois festoù-noz d'origine urbaine. En effet, afin d'éviter de se disperser dans la passation de l'enquête et tout en respectant la stratification de l'échantillon, certains secteurs géographiques ont été privilégiés. Or, en Ille-et-Vilaine essentiellement pour des raisons matérielles, nous avons choisi d'enquêter les festoù-noz du pays de Rennes, qui est un pays entièrement urbain, d'où une surreprésentation des festoù-noz d'origine urbaine.

Tableau 6 : Structure de l'échantillon après ajustement

	Urbain	Rural	Total
Côtes d'Armor	2	3	5
Finistère	3	3	6
Ille-et-Vilaine	3	0	3
Loire-Atlantique	2	0	2
Morbihan	2	3	5
Bretagne	12	9	21

Cet ajustement, à chaque fois que le calendrier le permettait, avait pour but d'inclure dans notre réflexion de nouveaux critères géographiques. La carte 7 qui représente la localisation des festoù-noz enquêtés fait ressortir différents secteurs, correspondant à autant de réalités géographiques.

Carte 7 : Localisation des festoù-noz enquêtés

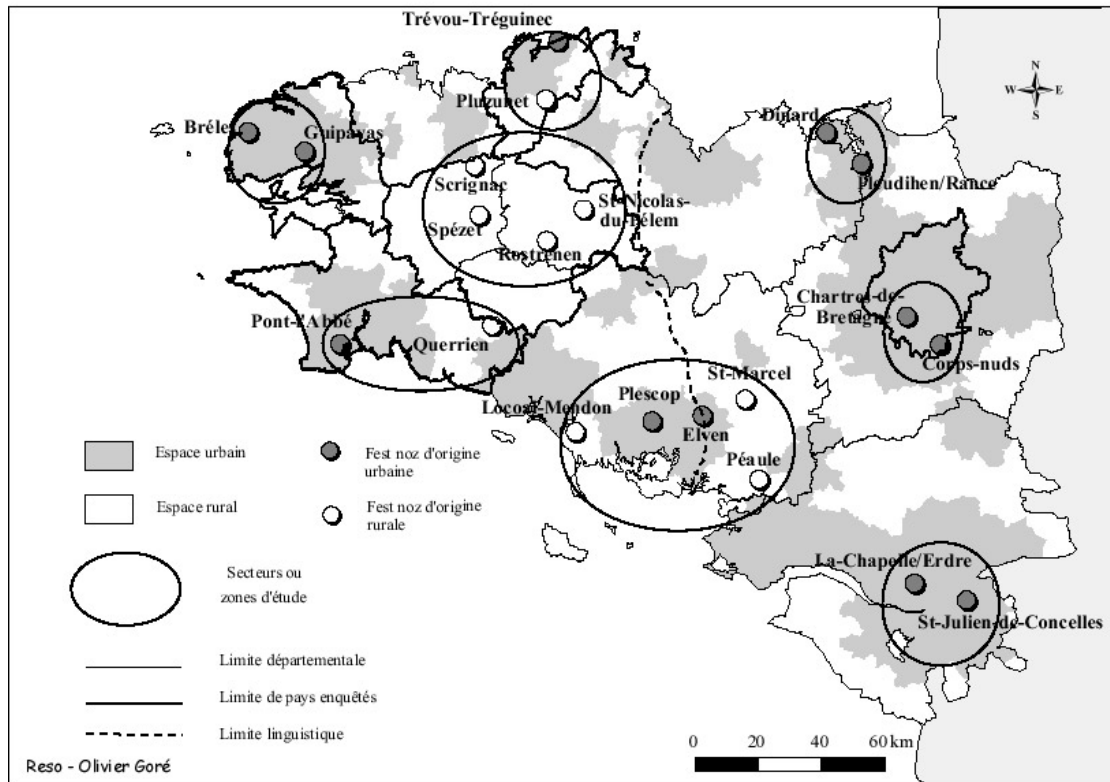


Tableau 7 : Maquette de passation des questionnaires

Département	Commune	Date	Nombre de questionnaires	Nombre d'entrées	Taux de sondage
Côtes d'Armor	Pleudihien	13 avril 2002	52	350	14,86
	Pluzunet	14 août 2002	40	1800	2,22
	St-Nicolas-du-Pélem	28 septembre 2002	27	365	7,40
	Trévou-Tréguinec	30 novembre 2002	23	310	7,42
	Rostrenen	28 février 2003	20	186	10,75
Finistère	Scrignac	26 juillet 2002	25	728	3,43
	Breles	15 août 2002	22	237	9,28
	Pont-l'Abbé	17 août 2002	49	9000	0,54
	Querrien	18 août 2002	31	400	7,75
	Spézet	25 janvier 2003	16	240	6,67
	Guipavas	22 février 2003	25	470	5,32
Ille-et-Vilaine	Corps-nuds	6 avril 2002	18	370	4,86
	Dinard	9 août 2002	26	400	6,50
	Chartres-de-Bretagne	5 octobre 2002	19	172	11,05
Loire-Atlantique	La Chapelle/Erdre	9 novembre 2002	19	600	3,17
	St-Julien-de-Concelles	14 décembre 2002	27	608	4,44
Morbihan	Plescop	24 mai 2002	25	350	7,14
	Elven	21 septembre 2002	23	730	3,15
	Locoal-Mendon	19 octobre 2002	27	400	6,75
	St-Marcel	8 février 2003	18	218	8,26
	Péaule	1 mars 2003	12	150	8,00
Bretagne			544	18084	3,01

Un premier secteur au sud du Morbihan, qui correspond approximativement au pays vannetais, comprend cinq festoù-noz enquêtés. Un deuxième secteur, composé de quatre festoù-noz épouse à peu près les limites du pays du Centre-Ouest Bretagne. Les autres zones d'études plus restreintes, avec seulement deux festoù-noz, recouvrent l'agglomération nantaise, l'aire urbaine de Brest et celle de St-Malo, le sud du pays de Rennes, la Basse-Cornouaille et le centre du pays du Trégor-Goélo. La prise en compte de ces réalités géographiques dans notre questionnement a pour objectif de montrer la nature de l'emprise territoriale des festoù-noz.

Le plan d'échantillonnage a donc permis de recueillir 544 questionnaires. Pour chaque fest-noz enquêté le taux de sondage varie de 0,54 % à 14,86 %. Cet écart s'explique par le différentiel de fréquentation des festoù-noz. Nous verrons par la suite que le fest-noz est une forme d'expression culturelle singulière, qui nous amènera à distinguer différents types de fest-noz. Or la nature d'un fest-noz a beaucoup d'influence sur sa fréquentation. Ce critère n'ayant pas été pris en compte dans la structuration de l'échantillon, certains résultats devront être interprétés avec précaution.

La base de données construite à partir de l'inventaire et cette enquête sur la fréquentation des festoù-noz sont les deux principales sources d'informations statistiques que nous ayons à disposition. Elles sont complétées par des travaux ou inventaires réalisés par différentes structures associatives. Ces sources contribuent à approfondir la compréhension de notre système musical par une analyse quantitative rigoureuse et actualisée, mais surtout elles s'avèrent être un précieux outil pour appréhender l'inscription territoriale de la musique bretonne.

Les festoù-noz, mais aussi toutes les autres formes d'expression culturelles qui soutiennent la musique bretonne, sont les principaux marqueurs de l'inscription territoriale de ce style de musique. Ces lieux de culture sont les empreintes spatiales d'un vaste système qui dépasse le seul champ artistique, dans lequel la pratique musicale est généralement circonscrite. La musique bretonne contemporaine, comme toutes les autres formes d'expression musicale, révèle aussi une fonction économique, sociale et symbolique. L'ensemble de ces fonctions compose la dimension culturelle de cette pratique. En analysant les lieux de diffusion et les représentations des principaux acteurs de ce système, l'objet central de notre recherche est d'analyser l'inscription territoriale de cette dimension culturelle.

CONCLUSION

La culture bretonne, issue d'un double processus de patrimonialisation et d'entreprise identitaire, comme de nombreuses cultures régionales ou minoritaires trouve dans la mondialisation des conditions favorables à son dynamisme.

Cette culture a contribué à la construction d'un territoire singulier. Derrière une apparente homogénéité se cachent de nombreuses disparités spatiales (vernaculaires, patrimoniales ou administratives), mais surtout ces frontières sont subjectives. Malgré un découpage administratif précis, les représentations individuelles ou collectives, guidées par la conscience identitaire et les valeurs (patrimoniales) de chacun, dessinent sur cet espace "officiel" d'autres limites qui rendent difficile la lecture et la compréhension de ce territoire.

Inversement, le territoire, à travers notamment son organisation spatiale, agit sur le processus de construction de la culture. De nombreux objets géographiques sont ainsi devenus des éléments incontournables du patrimoine régional (le bocage, les ports de pêche, l'armature urbaine...).

La culture et le territoire entretiennent donc des relations interactives qui semblent fondamentales pour le développement de chacun d'eux. Or, la musique bretonne apparaît comme un objet particulièrement intéressant pour analyser d'un point de vue géographique ces interactions spatio-culturelles. Élément le plus dynamique de la culture bretonne contemporaine, la musique traditionnelle occupe l'ensemble des champs de la société (artistique, social, politique, économique...), mais surtout elle s'inscrit dans le territoire régional.

Elle génère des lieux de culture où se rencontrent les différents acteurs concernés de près ou de loin par ce type de pratique musicale. animateurs, financeurs ou simples participants, ces acteurs servent aussi de liens entre les différents éléments du paysage musical. Concours, festoù-noz, concerts, stages, veillées et festivals sont autant de formes d'expression qui permettent la confusion des genres. C'est pourquoi certains parlent plutôt des musiques bretonnes.

Pour analyser ce phénomène de société d'un point de vue géographique, nous l'avons abordé comme un système, avec ses lieux de diffusion et ses acteurs. Après une présentation des différents composants du système et des sources qui ont permis de l'élaborer, il s'agit maintenant d'exposer les premiers résultats de notre recherche qui s'inscrit comme une analyse systémique d'inscription territoriale.

Partie 3 : L'inscription territoriale des faits musicaux

Chapitre 7 : Répartition et dynamiques spatiales
des lieux de diffusion

Chapitre 8 : La dialectique musicale bretonne

Chapitre 9 : La musique traditionnelle, vecteur
de la territorialité bretonne

INTRODUCTION

« L'incroyable c'est qu'il y a en Centre Bretagne une culture forte dans un grand désert culturel ! ».

Bertrand Dupont, Responsable du Festival *Dre ar Wenojenn*

Après un siècle d'adaptation des pratiques à la société moderne, la musique traditionnelle bénéficie aujourd'hui en Bretagne d'espaces d'expression plus ou moins empreints de tradition. Exprimant son époque, la pratique actuelle de la musique bretonne produit des espaces d'expression en interaction avec la société bretonne contemporaine.

Dans un récent dossier la revue *Musique Bretonne* s'interroge sur l'état des lieux de ces espaces. « On pourrait volontiers croire que tout est acquis désormais pour la musique traditionnelle qu'il n'y a plus lieu de se battre pour sa préservation et sa diffusion : les scènes les plus prestigieuses lui sont ouvertes, le public la plébiscite, les institutions la soutiennent... Que demander de plus ? Rien, si ce n'est que cette apparente santé pourrait bien être une image en trompe-l'œil destinée à cacher les vrais problèmes que rencontrent les musiques traditionnelles pour exister au quotidien »⁴³³. Ce questionnement différencie bien l'image, la fonction symbolique de la musique bretonne de la pratique réelle, au quotidien, de la musique traditionnelle. L'objet de cette troisième partie est justement d'analyser cette double réalité en étudiant l'inscription territoriale des différents faits musicaux relevant de la musique traditionnelle en Bretagne.

Dans un premier temps nous étudierons la répartition spatiale des principaux lieux de diffusion, le fest-noz et les fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires, à l'échelle de la région. Cette distribution produit un espace musical traditionnel avec des zones de forte concentration et des zones où la pratique est moins intense. Si ces dynamiques spatiales sont en partie dues au facteur démographique, d'autres paramètres rentrent en compte. Au chapitre 8 nous verrons que le dynamisme actuel de la musique bretonne est le résultat de l'interaction de phénomènes locaux et globaux qui agissent directement sur la structuration de l'espace musical traditionnel breton. Enfin, pour appréhender la dimension spatiale de la musique traditionnelle dans sa globalité, au chapitre 9 nous analyserons la fonction identitaire de la musique bretonne en montrant comment elle participe à la construction symbolique de la Bretagne et au maintien d'entités micro-locales.

⁴³³ *Musique Bretonne*, *Quels espaces d'expression pour la musique traditionnelle ?*, n° 184, mai/juin 2004, p. 15.

Chapitre 7 : Répartition et dynamiques spatiales des lieux de diffusion

Les lieux de diffusion de musique bretonne sont les éléments centraux de notre système. Leur inscription spatiale apparaît comme la principale preuve des interactions entre la culture et l'espace. Parmi ces lieux, nous analyserons tout d'abord la dimension spatiale singulière du fest-noz. L'inscription spatiale du fest-noz, forme d'expression culturelle spécifique à la Bretagne, épouse l'organisation spatiale générale de la région tout en révélant des disparités qui permettent de définir une "géographie de la musique traditionnelle". Quant aux autres lieux de diffusion, plus dispersés, leur répartition se calque sur celle des festoù-noz pour faire émerger, à l'intérieur de l'espace régional, des pôles musicaux et des espaces où l'inscription territoriale de la musique bretonne semble moins établie.

I - Le fest-noz, une forme d'expression culturelle régionale

Avant d'énoncer les caractéristiques de la répartition spatiale du phénomène fest-noz, une définition des termes s'impose. Comme nous l'avons déjà souligné auparavant, le fest-noz est considéré aujourd'hui comme le symbole du dynamisme contemporain de la musique traditionnelle en Bretagne, mais derrière ce terme générique se cachent en fait différentes formes d'expression musicale.

1 - Un phénomène, des pratiques

Utilisé dans le langage courant pour désigner une fête nocturne traditionnelle, où l'on danse au rythme de la musique bretonne, le fest-noz est une forme d'expression culturelle singulière qu'il convient tout d'abord de bien différencier par rapport à d'autres manifestations de même type, le bal et le bal folk.

Un genre de bal spécifique à la Bretagne

Le fest-noz n'est pas le nom spécifique que l'on donne au bal en Bretagne mais un genre de bal spécifique à la Bretagne. Si, comme le bal, le fest-noz est un lieu public où l'on

danse, né à partir de l'initiative d'une structure organisatrice, il se démarque de ce dernier par au moins deux aspects, la musique qui y est diffusée et la dimension identitaire qui s'en dégage. « Le bal est [...] un lieu essentiel pour la construction des identités territoriales, qu'il s'agisse des individus dans le groupe social ou local comme de ce groupe dans la société globale »⁴³⁴. Le fest-noz est donc un bal très particulier puisqu'il contribue à la construction d'une identité régionale, l'identité bretonne.

La musique diffusée dans les festoù-noz est une musique toujours « live », interprétée sur scène par des couples de sonneurs ou des groupes alors que celle des bals est parfois enregistrée, diffusée par ce qu'on appelle des disco-mobiles. Mais la différence la plus notable concerne le style de musique. Le style de musique diffusé dans les bals est généralement qualifié de « musique de variété » alors que celui qui est interprété dans les festoù-noz est assimilé au répertoire traditionnel, et plus précisément breton. Par conséquent, le fest-noz se rapprocherait plus de ce qu'on appelle le « bal folk ».

Mais le fest-noz est plus qu'un bal folk à répertoires bretons. « Bal revivaliste où se pratiquent pêle-mêle des danses traditionnelles – bourrées, rondeaux gascons, rondes bretonnes, sauts basques, branles béarnais, maraîchine vendéenne –, des danses populaires non traditionnelles – valse, mazurka, scottish, polka, redowa – et des danses anciennes, populaires ou non – branles, contredanses »⁴³⁵, le bal folk est né dans les années 1970 à partir du mouvement du même nom. Et, excepté les danses anciennes, dans un fest-noz on retrouve des danses traditionnelles, celles du seul répertoire breton, et des danses populaires non traditionnelles – valse, scottish, polka, cercle circassien –, mais le fait de lui attribuer le qualificatif de bal folk ne traduit pas réellement ce qu'est un fest-noz. En effet les festoù-noz ont été inventés avant les bals folk. Donc même si les festoù-noz actuels ont aussi subi les influences du mouvement folk des années 1970, ils ne sont pas directement issus de cette mode musicale comme le sont les bals folk. Mais le fest-noz possède aussi une dimension que le bal folk n'a pas.

En effet, le fest-noz peut être assimilé à une pratique revivaliste, comme le bal folk, dans le sens où les danses sont exécutées en dehors de leur contexte social d'origine, mais le fest-noz, à la différence du bal folk, dépasse le cadre des loisirs ou du divertissement. Le fest-noz est une forme d'expression culturelle mais aussi un lieu symbolique pour l'expression de la culture bretonne. Nous verrons par la suite comment se

⁴³⁴ CROZAT Dominique, *Géographie du bal en France. Diversité régionale. Production culturelle de l'espace local. Acteurs*, Université de Lyon II Lumière, Thèse de doctorat, 1998, p. 85.

⁴³⁵ GUILCHER Yves, *La danse traditionnelle en France. D'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, St-Jouin-de-Milly, FAMDT Editions, 1998, p. 250.

traduit concrètement cette dimension symbolique et quel est son rôle dans l'inscription territoriale de la musique bretonne.

Le fest-noz est donc bien une forme d'expression culturelle particulière, musicale et chorégraphique, qui se démarque des formes classiques que sont le bal et le bal folk. Cette pratique est d'autant plus difficile à définir qu'elle génère des formes dérivées mais surtout qu'il existe différents types de fest-noz en fonction de la nature et des intérêts des différents acteurs. Le fest-noz apparaît donc comme un phénomène de société à part entière qui génère différentes formes d'expression musicale.

Les variantes

La principale variante du fest-noz est son pendant diurne, le fest-deiz. Mais le fest-deiz n'est pas seulement une transposition d'une pratique nocturne à un autre moment de la journée, c'est une forme d'expression musicale à part entière.

Tout d'abord, les festoù-noz se déroulent principalement le samedi soir alors que les festoù-deiz ont généralement lieu le dimanche après-midi. Par conséquent, le fest-deiz est une sortie dominicale moins animée par l'aspect festif des sorties du samedi soir. Il est d'ailleurs fréquenté par un public plus âgé qu'en fest-noz. Mais surtout, les festoù-deiz se démarquent des festoù-noz sur le plan de la musique et de la danse. Dans les festoù-deiz la scène est généralement ouverte, c'est-à-dire que des musiciens peuvent se produire sans avoir été contactés au préalable par les organisateurs. Au contraire, l'affiche et donc la sélection des groupes ou des couples de sonneurs ou de chanteurs est déterminante pour caractériser un fest-noz. A partir de notre enquête, nous avons pu relever que 41,5 % des personnes interrogées choisissent d'assister à un fest-noz en fonction du renom d'un des groupes ou de l'affiche en général alors que le public des festoù-deiz est moins sélectif quant aux musiciens proposés par l'organisation. En fest-deiz, « les musiciens appréciés sont ceux qui sont "capables" de jouer le répertoire de danse le plus vaste »⁴³⁶. Le fest-deiz est donc un lieu important pour la diffusion de la musique bretonne puisqu'il permet à un plus grand nombre de musiciens de se produire, et notamment aux élèves des différents ateliers ou écoles de musique.

Au-delà de cette pratique apparentée au fest-noz, la diversité du phénomène fest-noz s'exprime aussi à travers les différents types de fest-noz existants. Suivant la renommée des musiciens, le style de musique qu'ils interprètent, l'objectif ou les caractéristiques de

⁴³⁶ CLERIVET MARC, « Danse traditionnelle. Les pratiques actuelles », in. *Musique Bretonne*, n° 168, septembre/octobre 2001, p. 29.

l'association organisatrice, le lieu ou le site où se déroule la soirée ou encore le niveau d'affluence du public on peut distinguer différentes variantes. Du fest-noz « *mod koz* » (à l'ancienne) où l'on ne retrouve sur scène que des duos ou des trios d'instruments dits traditionnels et des chanteurs de *kan ha diskan*, au fest-noz « étudiant » de Rennes ou de Brest, à l'ambiance plus « électrique », en passant par les festoù-noz estivaux de plein air plus « champêtres », ces différentes formules rendent l'analyse de cette pratique culturelle particulièrement complexe.

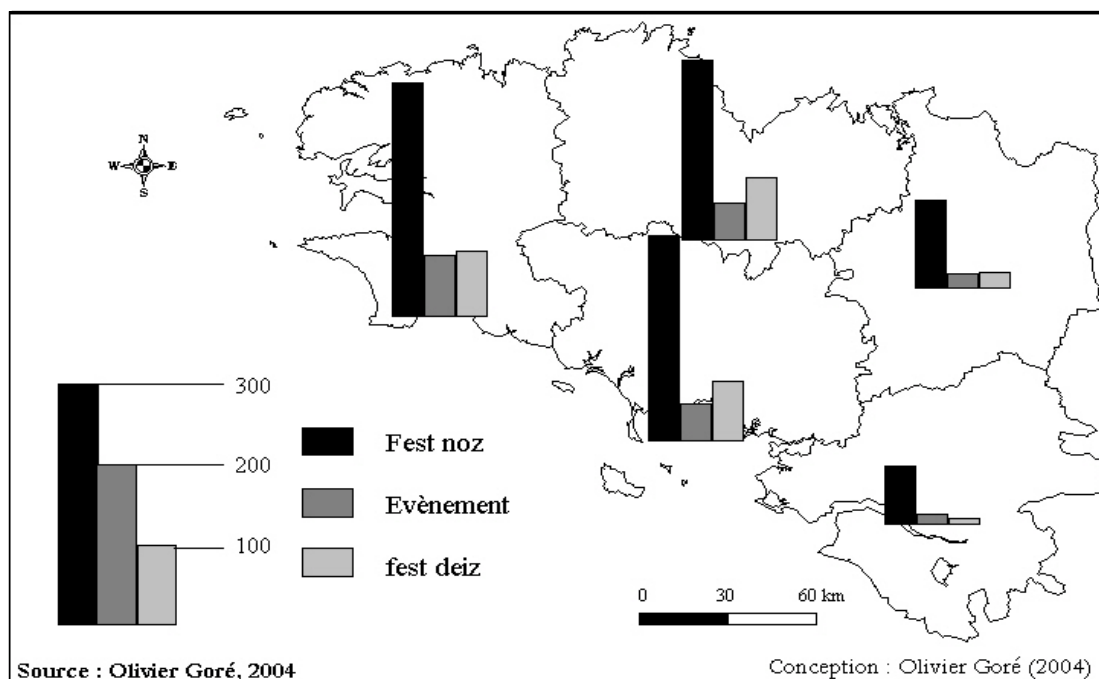
D'autant plus que pour des commodités de lecture scientifique, nous avons également employé le terme « fest-noz », pour désigner un lieu de diffusion de musique bretonne. Suivant cette même acception géographique, nous avons identifié deux autres types de lieux de diffusion, le festival et le concours. Or, le fest noz peut aussi être un des composants de ces événements plus formels. C'est pourquoi, il convient d'étudier séparément les festoù noz indépendants, que l'on assimile à un lieu de diffusion à part entière, des festoù-noz tributaires d'une autre manifestation culturelle.

2 - Une répartition inégale

Les disparités départementales

En 2002, 1 446 festoù-noz ont été recensés en Bretagne, mais 255 se sont déroulés dans le cadre d'une autre manifestation culturelle. Par conséquent, il ne reste plus que 1191 festoù-noz indépendants, que nous pouvons assimiler à autant de lieux de diffusion. A cela, il faut ajouter 330 festoù-deiz, pendants diurnes des festoù-noz, qui contribuent également à la diffusion de la musique bretonne. En 2002, le phénomène fest-noz a donc généré plus de 1 500 lieux de diffusion. Mais comme nous l'avons déjà souligné lors de la structuration de l'échantillon de l'enquête sur la fréquentation des festoù-noz et comme le montre la carte 8 leur répartition n'est pas homogène sur l'ensemble de la région.

Carte 8 : Les festoù-noz en 2002 par département



Source : Olivier Goré, 2004

Conception : Olivier Goré (2004)

	Fest noz	dont :		Fest deiz
		Indépendant	Composant d'une autre manifestation culturelle	
<i>Côtes d'Armor</i>	338	279	59	97
<i>Finistère</i>	456	363	93	102
<i>Ille-et-Vilaine</i>	163	138	25	27
<i>Loire-Atlantique</i>	110	92	18	11
<i>Morbihan</i>	379	319	60	93
<i>Bretagne</i>	1446	1191	255	330

En 2002, plus de 450 festoù-noz, dont 363 indépendants, ont été organisés dans le Finistère contre seulement 110, dont 92 indépendants, en Loire-Atlantique. Après le Finistère, seul le Morbihan dépasse les 300 festoù-noz indépendants organisés. Les Côtes-d'Armor dépassent ce seuil pour le nombre total de festoù-noz, mais ne comptent que 279 festoù-noz indépendants. Quant à l'Ille-et-Vilaine, ses chiffres se rapprochent de ceux de la Loire-Atlantique avec un peu plus de 150 fest-noz organisés.

En ce qui concerne les festoù-deiz, les écarts entre les trois premiers départements sont moins contrastés. Le Finistère est toujours le premier avec 102 lieux de diffusion, mais les Côtes-d'Armor et le Morbihan sont très proches avec respectivement 97 et 93 festoù-deiz organisés. Par contre, la fracture entre ces trois départements de l'ouest de la région et les deux autres départements plus à l'est semble plus grande. Ensemble, l'Ille-et-Vilaine et la

Loire-Atlantique ne représentent qu'environ 11 % des festoù-deiz de la région, contre 19 % des festoù-noz.

Cette opposition entre les départements de l'ouest (Finistère, Morbihan et Côtes-d'Armor), où se concentre la majorité des lieux de diffusion liés au phénomène fest-noz et les départements de l'est (Ille-et-Vilaine et Loire-Atlantique), où ce phénomène semble beaucoup moins répandu, est le premier enseignement de l'inscription territoriale de la musique bretonne.

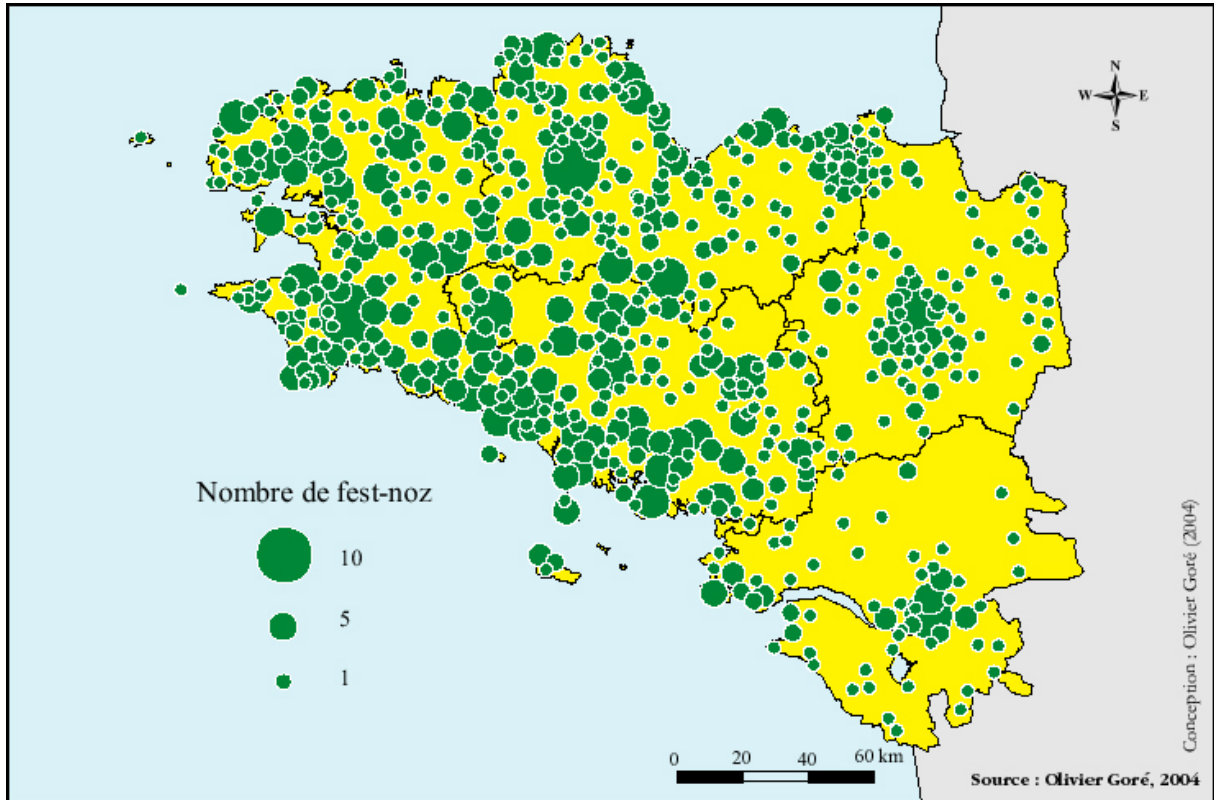
Les déséquilibres spatiaux

Comme le montrent les cartes 9 et 10, on retrouve cette disparité est/ouest à l'échelle communale. Le nombre de fest-noz par commune est plus élevé dans la partie occidentale de la région que dans la partie orientale, mais pour chacune de ces zones des contrastes apparaissent.

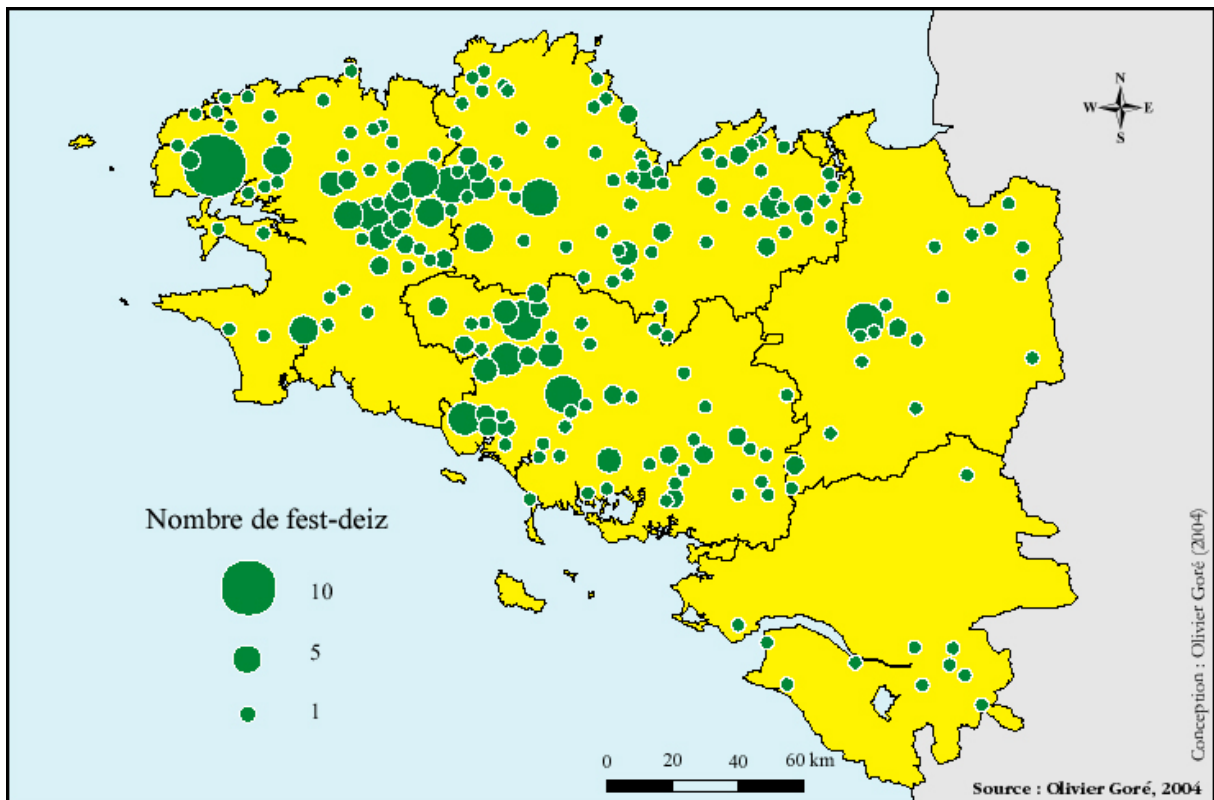
Concernant les trois départements occidentaux, les festoù-noz se concentrent essentiellement à la pointe du Finistère et sur le littoral sud du Morbihan. La concentration des festoù-noz dessine une bande littorale assez large allant approximativement de la région de Brest au pourtour du golfe du Morbihan. Cependant, elle n'est pas linéaire, elle présente d'importants bombements dans les environs de Quimper et de Lorient ainsi qu'aux deux extrémités. On observe également le même type de concentration sur le littoral nord mais la bande est beaucoup moins large et surtout elle présente quelques interruptions. Si elle est plutôt continue dans les Côtes-d'Armor, notamment sur la côte du Goélo, de St-Brieuc à Paimpol, et sur la côte de Granit rose, de Lannion à Tréguier, ses cassures les plus prononcées se retrouvent sur le littoral finistérien. Dans la partie centrale formée par ces trois départements, la répartition des fest-noz est moins dense. On note cependant, deux fortes concentrations, dans la partie centre-ouest des Côtes-d'Armor et au centre du Morbihan dans la région de Pontivy et des regroupements moins marqués au nord-ouest du Finistère, dans le centre Bretagne aux confins des trois départements et à l'est du Morbihan.

Concernant les festoù-deiz, du fait de leur plus faible nombre, la densité générale est beaucoup moins forte, mais on peut aussi noter d'importants contrastes. On trouve les plus fortes concentrations à Brest, dans une zone centrale à la frontière du Finistère et des Côtes-d'Armor et au nord-ouest du Morbihan. Par conséquent, Brest excepté, les festoù-deiz se concentrent plutôt dans le centre de la région à la différence des festoù-noz qui ont essentiellement une concentration périphérique.

Carte 9 : Répartition des festoù-noz par commune en 2002



Carte 10 : Répartition des festoù-deiz par commune en 2002



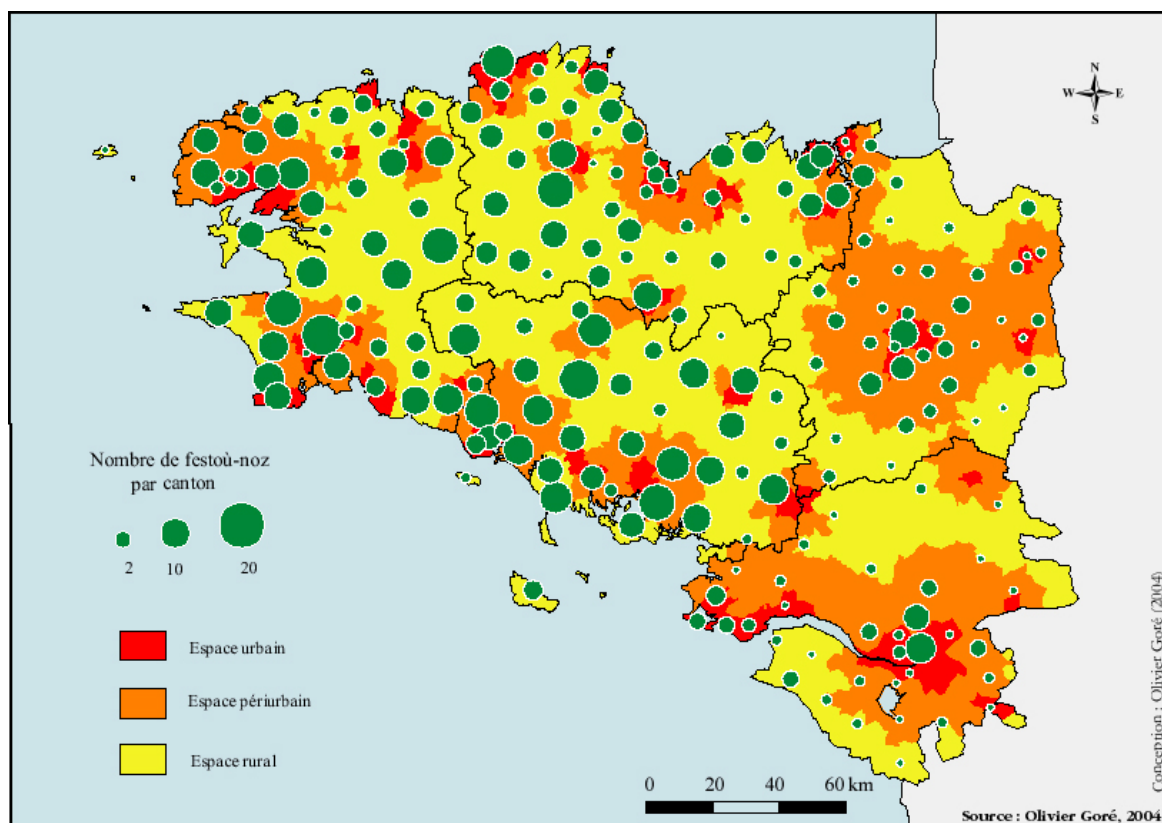
Par contre, pour les départements orientaux, où le nombre de lieux de diffusion par commune est beaucoup plus faible, la répartition des festoù-noz et des festoù-deiz est identique. En Ille-et-Vilaine, les lieux de diffusion se concentrent principalement dans les environs de Rennes et de St-Malo. En Loire-Atlantique, c'est dans la région nantaise et sur le littoral entre St-Nazaire et Guérande que les festoù-noz sont les plus nombreux alors que les festoù-deiz sont quasiment absents dans le département. La répartition des lieux de diffusion liés au phénomène fest-noz présente donc en plus des disparités départementales, de fortes disparités locales.

La carte 11 apporte une première explication à cette répartition. La majorité des zones de forte concentration des festoù-noz coïncident avec des zones où la densité de population est la plus élevée. Comme nous l'avons souligné précédemment, la population bretonne se concentre essentiellement dans les villes littorales et dans les agglomérations de Nantes et de Rennes, or ces espaces semblent aussi privilégiés par les organisateurs de fest-noz. Cette influence du peuplement sur la répartition des festoù-noz se vérifie aussi bien dans les zones à faible pratique que dans celles où le fest-noz est très présent. Les fortes concentrations de fest-noz en Loire-Atlantique et en Ille-et-Vilaine correspondent aux zones les plus urbanisées de ces deux départements, l'agglomération nantaise et nazaréenne d'un côté et les agglomérations, mais aussi certains cantons périurbains, de Rennes et de St-Malo-Dinard de l'autre. Quant à la zone occidentale, où le fest-noz connaît une plus grande diffusion, les bombements de la zone littorale correspondent aux aires urbaines de Brest, Quimper, Lorient et Vannes.

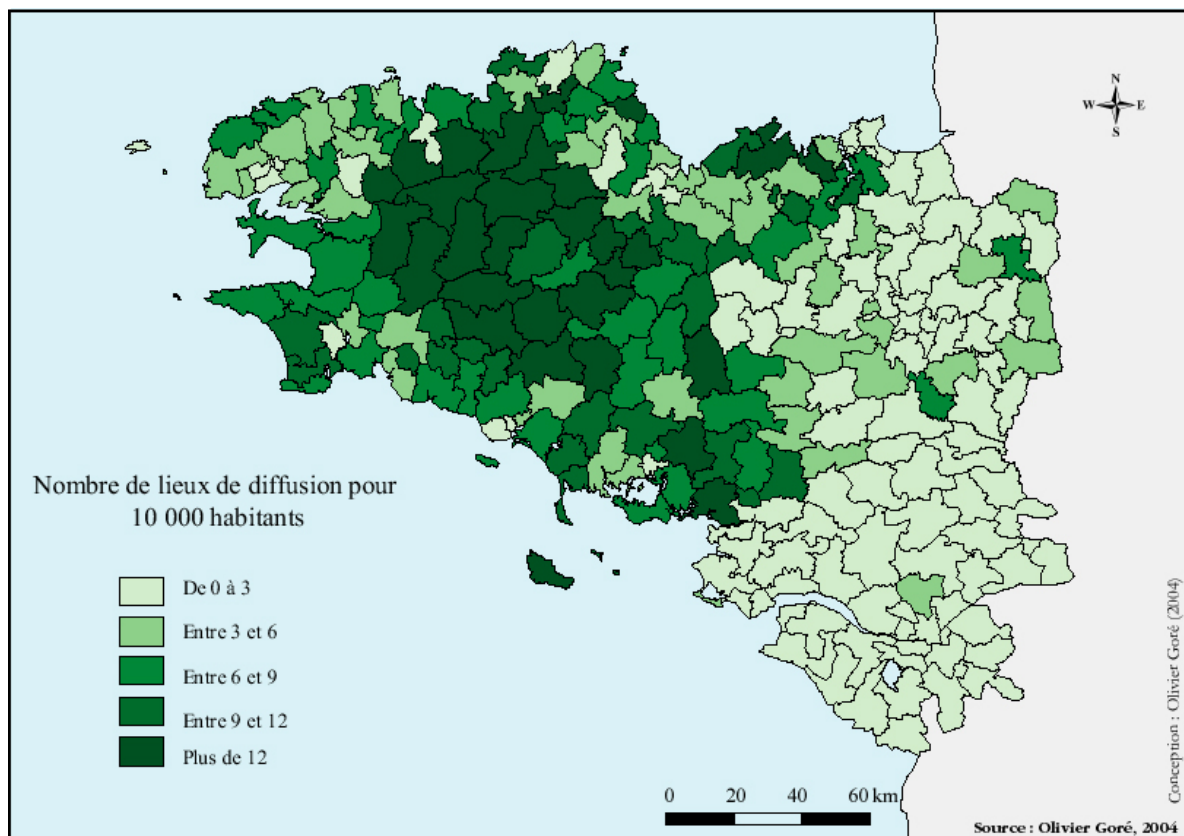
Cependant, le seul facteur démographique n'explique pas l'ensemble des déséquilibres de la répartition spatiale des lieux de diffusion liés au phénomène fest-noz. Certains cantons ruraux peu peuplés ont accueilli de nombreux festoù-noz en 2002, sachant que la moyenne régionale est de cinq festoù-noz par canton. Parmi les quatre premiers cantons ayant accueilli le plus grand nombre de fest-noz, trois sont des cantons ruraux, Bourbriac (22), Carhaix (29) et Baud (56).

La carte 12, construite en exprimant le nombre de lieux de diffusion par rapport à la population cantonale en 1999, fait apparaître de nouvelles zones de concentration des festoù-noz eu égard à la population résidente. L'indicateur utilisé ici, le nombre de lieux de diffusion pour 10 000 habitants, permet de mettre en valeur des déséquilibres spatiaux déjà observés, mais surtout d'identifier de nouveaux écarts.

Carte 11 – Répartition des festoù-noz de 2002 par canton et zonage en aire urbaine



Carte 12 – La fréquence des festoù-noz et des fest-deiz par canton en 2002



Tout d'abord, sur cette carte on retrouve l'opposition est/ouest entre d'une part les départements du Finistère, du Morbihan et des Côtes-d'Armor caractérisés par la fréquence élevée des festoù-noz et festoù-deiz pour 10 000 habitants et d'autre part l'Ille-et-Vilaine et la Loire-Atlantique où cette fréquence est faible. Pour la majorité des cantons d'Ille-et-Vilaine et la totalité de ceux de Loire-Atlantique (sauf celui de La-Chapelle/Erdre) la fréquence des lieux de diffusion est inférieure à trois festoù-noz pour 10 000 habitants alors que pour les trois autres départements seule une minorité de cantons ne dépassent pas ce chiffre. L'autre déséquilibre déjà mentionné, c'est l'opposition entre le littoral et l'intérieur, mais avec des rapports de force inversés.

Les cantons qui ont la fréquence la plus élevée de festoù-noz et de festoù-deiz par rapport à l'effectif de population sont localisés essentiellement en centre Bretagne. Une vingtaine de cantons situés aux confins du Finistère, des Côtes-d'Armor et du Morbihan dépassent, largement pour certains (58 pour Bourbriac, 43 pour Callac et Huelgoat), le chiffre de 12 lieux de diffusion pour 10 000 habitants. A l'inverse, dans cette moitié ouest de la région les cantons qui présentent la plus faible fréquence sont situés sur le littoral. Par conséquent, si en apparence les lieux de diffusion liés au phénomène fest-noz sont concentrés dans les zones urbaines et sur le littoral, la pratique du fest-noz ou du fest-deiz, traduite ici par cet indicateur de fréquence pour 10 000 habitants, est plus intense dans le centre Bretagne. Mais surtout comme on pouvait déjà le voir sur les cartes précédentes, dans la partie occidentale de la région, les plus fortes fréquences des festoù-noz et festoù-deiz s'observent dans les cantons du Centre-Ouest Bretagne sans qu'apparaisse aucun effet des limites départementales.

Enfin, la carte 12 permet de révéler des zones de forte fréquence, plus localisée, comme le sud-est du Morbihan et le nord-est des Côtes-d'Armor. A l'écart des principaux espaces urbanisés et de la zone centrale de forte pratique, ces concentrations échappent aux principes des grands déséquilibres spatiaux définis précédemment.

La répartition des lieux de diffusion liés au phénomène fest-noz est très inégale. Aux disparités départementales, il faut ajouter de forts déséquilibres spatiaux totalement indépendants des limites départementales. Si le facteur démographique contribue effectivement à la formation de ces contrastes, il nous faut avancer d'autres facteurs pour expliquer cette inscription spatiale singulière des festoù-noz à l'échelle de la région.

3 - Une pratique paysanne en voie d'urbanisation

Le fest-noz de l'an 2000, lieu de diffusion à part entière de la musique bretonne et forme d'expression culturelle singulière, est une invention récente. Comme nous l'avons souligné auparavant, il est le produit de l'adaptation à la société moderne d'une pratique traditionnelle issue de la société paysanne du XIX^e siècle. La forme moderne du fest-noz, qui est celle que nous connaissons aujourd'hui, est née dans les années 1950. Or, l'inscription territoriale des festoù-noz de l'an 2000 émane de cet héritage. Afin d'expliquer certains effets de cette géographie du fest-noz il nous faut donc revenir, non seulement sur l'évolution de la forme moderne du fest-noz, mais aussi sur l'inscription spatiale de sa forme traditionnelle.

La forme traditionnelle du fest-noz, une pratique de Haute-Cornouaille

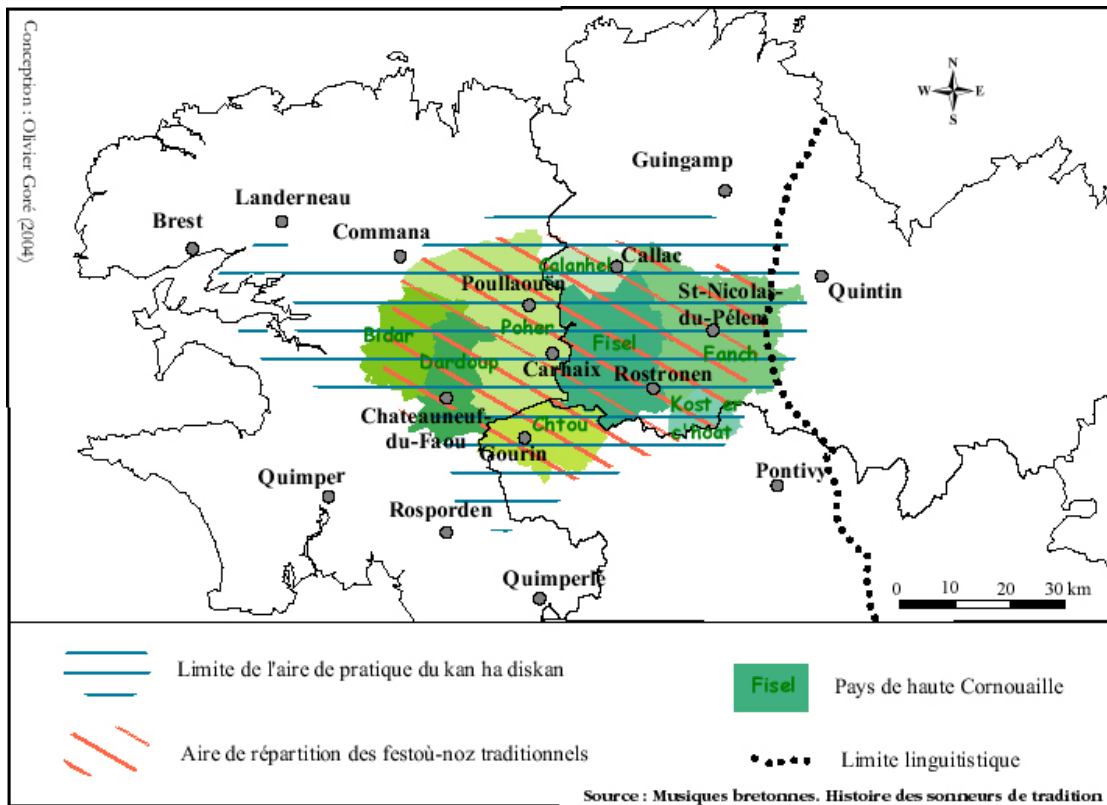
L'« ancêtre » du fest-noz a disparu progressivement dans les années 1930 avec la société qui l'avait engendré. Bien qu'elle soit directement issue de cette forme traditionnelle, la forme moderne du fest-noz se démarque sensiblement des fêtes de nuits d'autrefois. Comme nous l'avons souligné précédemment, ces rassemblements festifs nocturnes étaient ancrés dans le mode de vie de la société paysanne mais surtout ils étaient circonscrits dans un espace assez restreint. Les fêtes de nuit improvisées à la fin des rudes journées de travail, rythmées par les airs des chanteurs et qui ont inspiré la forme moderne du fest-noz étaient « étroitement liées à la vie rurale traditionnelle de la haute Cornouaille »⁴³⁷. En effet, les festoù-noz traditionnels avaient une aire d'extension limitée correspondant approximativement à ce qu'on appelle la Haute-Cornouaille.

Par opposition à la Basse-Cornouaille littorale, la Haute-Cornouaille recouvre l'ensemble de la zone montagneuse de l'actuel Finistère (des Montagnes Noires aux Monts d'Arrée) ainsi qu'une partie des Côtes-d'Armor et du Morbihan qui faisait partie de l'ancien évêché de Cornouaille. La Haute-Cornouaille n'est pas une entité culturelle homogène d'un point de vue socio-spatial mais plutôt un ensemble de pays ruraux à forte identité.

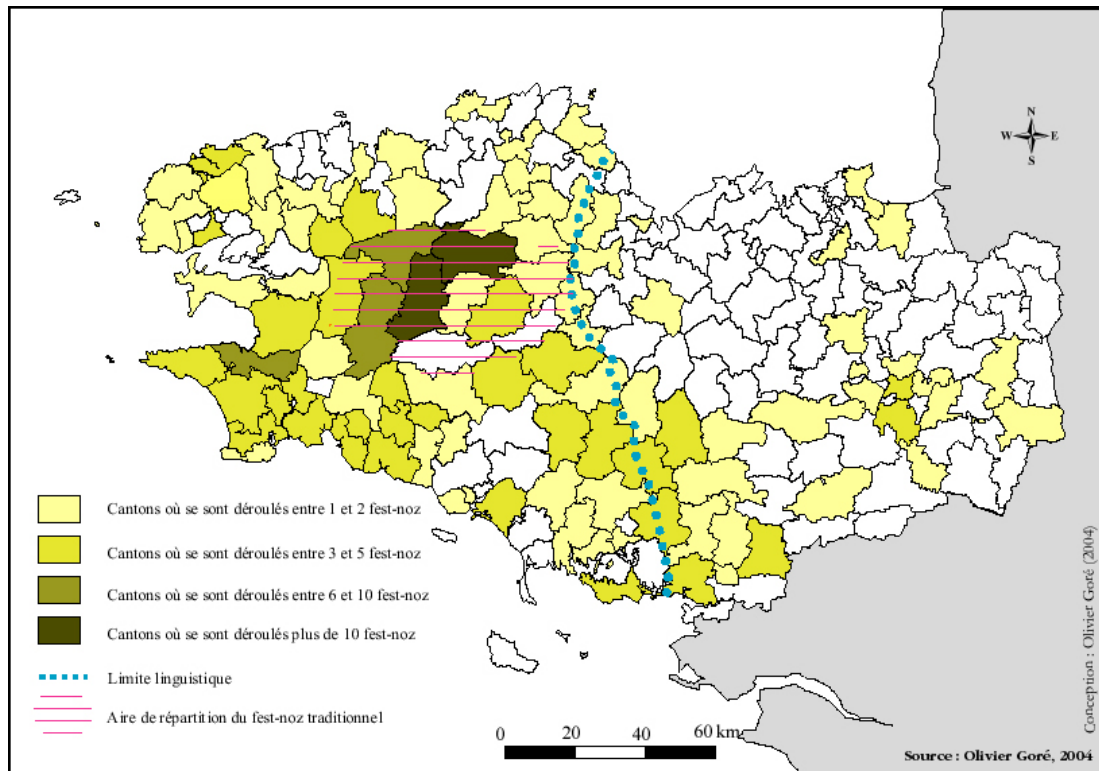
Malgré cette diversité spatio-culturelle, les paysans de ces pays entretenaient un mode de vie assez similaire et des coutumes relativement proches. Parmi ces coutumes, il en est une qu'on retrouvait en Haute-Cornouaille à la fin du XIX^e, l'association du travail et du plaisir à travers la danse ; et c'est de cette association qu'est née la forme traditionnelle du fest-noz.

⁴³⁷ POSTIC Fanch, « Aux origines du fest-noz », in *Ar Men*, n°93, p.14.

Carte 13 – Origine géographique de la forme traditionnelle du fest-noz



Carte 14 – Répartition des festoù-noz par canton en 1990⁴³⁸



⁴³⁸ Ne sont pris en compte que les festoù-noz ayant eu lieu le week-end (samedi et dimanche).

Dans la société paysanne de Haute-Cornouaille le terme “fest-noz” ne désigne pas un même type de rassemblement festif mais, selon les pays, différentes situations où la danse tient une place prééminente. Si dans les campagnes du Poher, le terme *fest noz* est effectivement usité pour désigner les réjouissances nocturnes qui suivaient les travaux collectifs, dans les autres campagnes de Haute-Cornouaille son emploi est moins répandu ou désigne un autre événement. Dans d’autres communes des montagnes Noires le terme n’est pas inconnu mais on utilise plutôt d’autres expressions (*filerie* ou *filage*) pour qualifier ces fêtes de nuit alors que dans la partie la plus occidentale de la Haute-Cornouaille (pays *bidar*) on l’emploie essentiellement à l’occasion des noces. Autre point commun, ces fêtes de nuit étaient animées par des chanteurs. C’est pourquoi, comme le montre la carte 13, l’aire de répartition de ces différents rassemblements qui constituent ce qu’on appelle la forme traditionnelle du fest-noz coïncide approximativement avec l’aire de pratique du *kan ha diskan*.

La forme traditionnelle du fest-noz qui associe travail et danse chantée est donc une pratique très localisée. Même si le fest-noz traditionnel n’est pas une pratique uniformisée des campagnes de Poullaouën à celles de St-Nicolas-du-Pélem et des alentours de Chateauneuf-du-Faou à ceux de Rostrenen, ces localités dessinent une aire de pratique singulière, où la danse tient une place prépondérante. « La danse est l’aboutissement et la récompense de la fatigue partagée »⁴³⁹. Cette pratique servira de modèle pour l’invention de la forme moderne du fest-noz.

La diversification de l’origine spatiale de la forme moderne

Lancé en 1955, « à partir de 1957 le fest-noz “nouvelle manière” – en salle de danse, avec micros séparés des danseurs – a remporté un tel succès, qu’à la suite des cercles celtiques, premiers organisateurs, les comités des fêtes, les amicales laïques et toutes sortes d’associations, [...], se sont mis à organiser leurs soirées “fest-noz” »⁴⁴⁰. Parti des campagnes finistériennes du Poher, le fest-noz moderne se répand d’abord dans les pays limitrophes qui avaient connu la forme traditionnelle. Puis avec l’apport du mouvement folk le phénomène gagne des territoires qui n’ont jamais connu le fest-noz traditionnel. « Après 1970, devenu une véritable mode [le fest-noz] met la Bretagne en effervescence, provoquant un engouement populaire massif »⁴⁴¹. Au cours des années 1970 le fest-noz devient une pratique régionale,

⁴³⁹ GUILCHER Yves, *Op. Cit.*, 1998, p. 250.

⁴⁴⁰ *Musique bretonne : histoire des sonneurs de tradition, Op. Cit.*, 1996, p. 420.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 420.

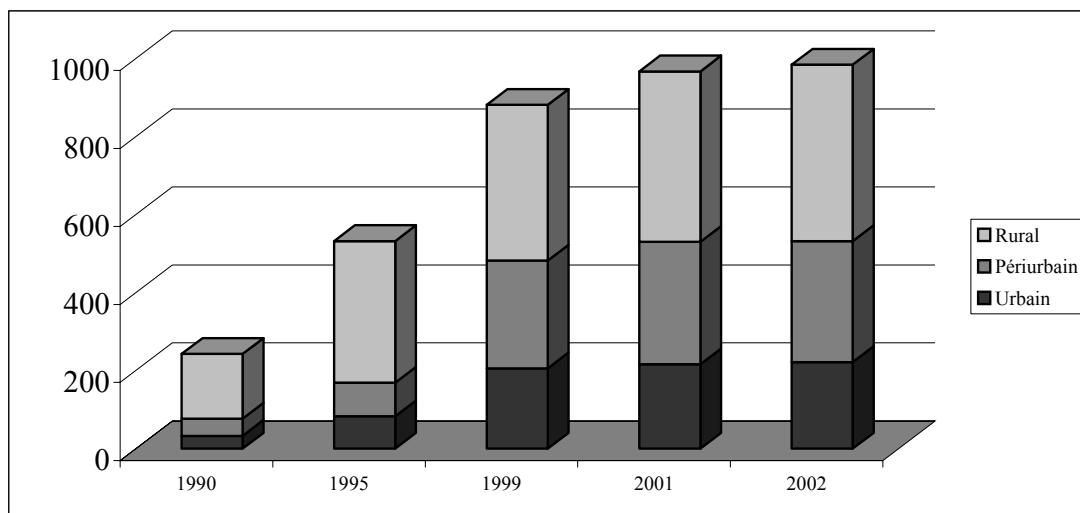
mais à la fin de la décennie, la vague folk vieillissante retombe et les festoù-noz se raréfient. Ce reflux se confirme pendant les années 1980 et en 1990, comme le montre la carte 14, le fest-noz n'est plus un phénomène de diffusion régionale. Il ne concerne plus que la moitié du territoire. On peut observer de plus que la fracture entre la partie où le fest-noz perdure et celle où il est pour ainsi dire absent respecte plus ou moins la limite linguistique distinguant la Basse-Bretagne de la Haute-Bretagne.

Cependant, en Basse-Bretagne la répartition des festoù-noz n'est pas homogène. On remarque aussi que certains cantons bas-bretons n'ont pas accueilli de fest-noz en 1990 mais surtout que ceux qui en ont accueilli le plus se concentrent dans le centre Bretagne et plus précisément en Haute-Cornouaille. Quatre des cinq cantons ayant organisé plus de six fest-noz en 1990 (Chateauneuf-du-Faou, Huelgoat et surtout Callac et Carhaix-Plouguer où plus de 10 fest-noz se sont déroulés) se situent dans l'aire de répartition des festoù-noz traditionnels. Par conséquent, si depuis son apparition le fest-noz a connu des fortunes diverses à l'échelle régionale, en Basse-Bretagne sa pratique demeure bien ancrée dans le territoire. Comme pour la forme traditionnelle, la Haute-Cornouaille est un espace privilégié pour la pratique du fest-noz moderne. Cette permanence du fest-noz en Haute-Cornouaille montre que cet espace entretient toujours aujourd'hui un rapport particulier avec la musique bretonne que nous analyserons par la suite. Mais surtout, elle nous permet de mieux comprendre la répartition actuelle des festoù-noz et notamment le fait que nous ayons relevé une forte concentration de lieux de diffusion aux confins du Finistère, des Côtes-d'Armor et du Morbihan en 2002.

Au-delà de cette permanence locale, plus généralement, on peut noter qu'au début des années 1990 le fest-noz reste une pratique majoritairement rurale. D'après la figure 9, deux festoù-noz sur trois sont organisés en zone rurale. En dehors de la Haute-Cornouaille, la pratique du fest-noz s'est surtout maintenue en Basse-Cornouaille, notamment dans le pays bigouden, et dans le nord du Morbihan, deux zones encore très rurales au début des années 1990. Par contre, à la fin des années 1990 le fest-noz n'est plus une pratique majoritairement rurale, même si 45 % des festoù-noz sont encore d'origine rurale. Après le creux des années 1980, le fest-noz a connu un essor considérable.

Tout au long des années 1990 le nombre de fest-noz n'a cessé de croître. Plus de 1 000 festoù-noz ont été recensés en 2002 (soit presque vingt par week-end) contre seulement 299 en 1990. La propagation du phénomène fest-noz au cours de la décennie 90 est bien réelle et elle a eu des répercussions sur l'inscription spatiale des festoù-noz.

Figure 9 – Evolution de l'origine spatiale des festoù-noz⁴⁴²



Si le fest-noz reste toujours une pratique bien implantée dans les campagnes de Basse-Bretagne, il est aussi ancré dans le calendrier festif et culturel de nombreuses agglomérations bretonnes. A l'échelle régionale, depuis la fin des années 1990 les festoù-noz urbains mais aussi périurbains se multiplient. Cette évolution, cette diversification de l'origine spatiale du fest-noz est aussi un indicateur de l'inscription territoriale de la musique bretonne.

Aujourd'hui le fest-noz est une forme d'expression culturelle qui concerne la Bretagne dans son ensemble. Après un essor considérable pendant les années 1990, la forme moderne du fest-noz, inventée à partir d'une pratique paysanne du centre Bretagne, plus précisément de Haute-Cornouaille, s'est répandue à travers toute la région. Cependant, sa répartition n'est pas homogène. Il existe d'importants déséquilibres spatiaux. Si certains sont liés à des critères externes au domaine musical, à l'organisation générale de la région, d'autres sont dus aux seuls effets de l'inscription territoriale de la musique bretonne. Malgré le processus d'urbanisation qui touche le fest-noz depuis quelques années, il reste une pratique bien ancrée dans l'espace rural. Cette permanence géographique ne peut s'expliquer que par un rapport particulier entre le monde rural et la musique bretonne. D'autant plus que certaines variantes du fest-noz, comme le fest-deiz, se concentrent majoritairement dans cet espace.

Avant d'analyser plus précisément l'inscription territoriale du fest-noz, nous allons observer la répartition et les effets spatiaux des autres lieux de diffusion de la musique bretonne.

⁴⁴² Afin de pouvoir établir une comparaison entre les différentes années, ne sont pris en compte que les festoù-noz ayant eu lieu le week-end (samedi et dimanche).

II - L'inscription spatiale des fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires

Le fest-noz est un lieu de diffusion de musique traditionnelle à part entière. Comme nous venons de le voir, en 2002 ce phénomène musical a généré près de 1 500 lieux de rencontre autour de la musique bretonne. Parmi ces festoù-noz, une grande majorité – 1 191 précisément – ont été organisés comme des événements autonomes du calendrier festif et culturel des 596 communes – sur 1 489, soit 40 % des communes bretonnes – concernées par ce genre de manifestations. A côté de ces festoù-noz, que nous avons appelés « indépendants », nous en avons recensé 260, qui se sont déroulés dans le cadre de rassemblements festifs ou culturels où le fest-noz était une animation parmi d'autres éléments d'une programmation plus ou moins abondante. Ces événements du calendrier festif et culturel breton, dans le sens où ils octroient une place plus ou moins importante à la musique bretonne dans leur programmation sont aussi des lieux de diffusion consacrés à cette musique. Il s'agit donc maintenant d'identifier ces différentes formes d'expression musicale et d'analyser leur répartition spatiale.

1 - Un panel de festivités

Les manifestations culturelles consacrant une place à la musique bretonne dans leur programmation sont nombreuses. Mais plus que leur nombre, c'est la diversité des événements festifs, culturels ou autres concernés par la promotion et la diffusion de la musique bretonne qui est frappante. Pour la majorité de ces rassemblements, ce soutien à la diffusion de la musique traditionnelle s'inscrit directement dans leur entreprise de promotion de la culture bretonne. Pour les autres, qui privilégient plutôt l'aspect festif, la contribution au renouvellement de la culture n'est pas absente mais elle reste secondaire. Par contre, que ce soit sous la forme d'un festival ou sous une forme plus conviviale, généralement qualifiée de « fête », ces événements se rejoignent au moins sur un point, celui d'utiliser la musique bretonne comme un élément central de la fête.

On peut en effet regrouper ces rassemblements en deux grandes catégories, le festival et la fête. Mais chacune de ces catégories peut se subdiviser suivant le thème « célébré » par la manifestation ou les animations qui composent la programmation. Le tableau 8 présente six types d'événements ayant consacré une part de leur programmation à la musique bretonne en 2002.

Tableau 8 - Typologie des événements dédiés à la musique bretonne

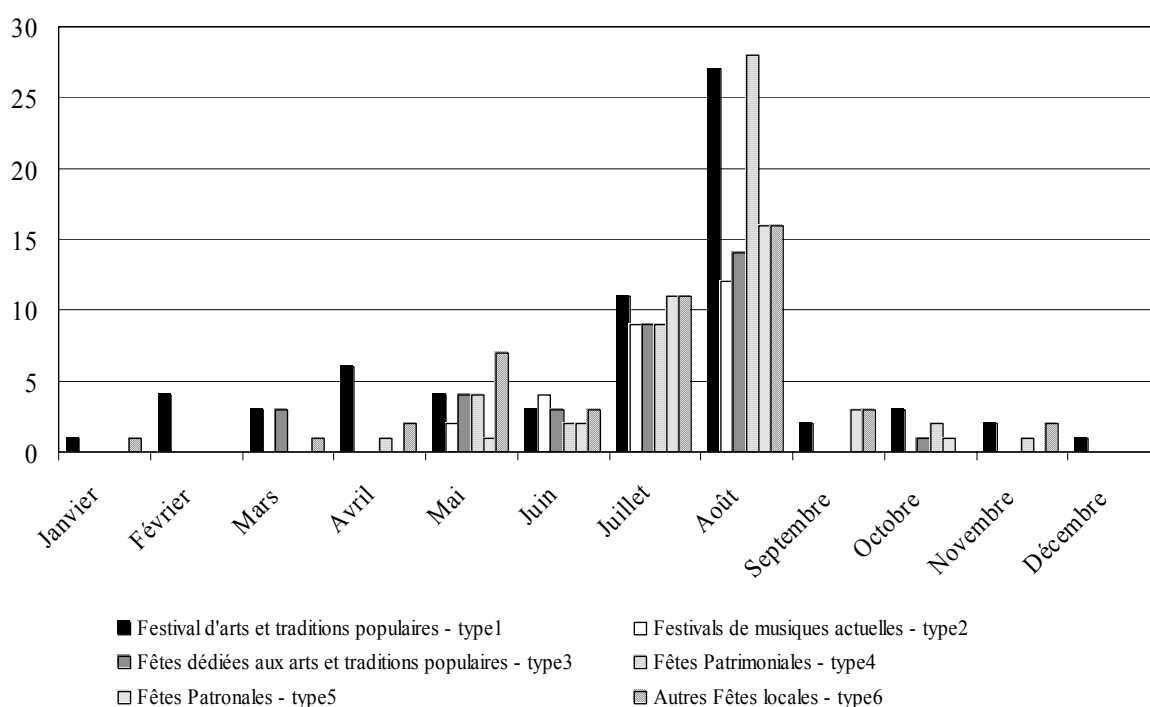
Type	Festival		Fête			
	Type1	Type2	Type3	Type4	Type5	Type6
Durée	De 2 à 15 jours	une journée par semaine pendant la période estivale	1 à 2 jours	1 à 2 jours	1 à 2 jours	1 jour
Thèmes	Arts et traditions Populaires de Bretagne	Musiques actuelles et Arts de la Rue	Arts et traditions Populaires de Bretagne	Patrimoine	Patronales	Autres fêtes locales
Principales animations	Fest-noz, fest-deiz, Concerts, Concours, Défilés, Spectacles de danses, Ateliers, Conférences, Veillées, Randonnées chantées	Concerts, Fest-noz, Spectacles de rue	Fest-noz, Fest-deiz, Défilés, Spectacles de danses, scènes d'antans (noces), expositions	Fest-noz, Fest-deiz, Repas, Expositions, Scènes d'Antan (battages, Vieux métiers...)	Cérémonies religieuses, Kermesse, Processions, Fest-deiz, Fest-noz	Fest-noz
Exemple	Festival de Cornouaille (Quimper)	Les mardis Show (Erquy)	Fête des Bruyères (Beuzec-cap-Sizun)	Fête des battages (Baden)	Pardon de St-Maudez (Plouyé)	Fête du lac (Mûr-de-Bretagne)
Nombre d'évènements en 2002	67	27	34	47	34	46

Les types 1 et 2 correspondent aux festivals. La principale différence entre le festival et la fête concerne la durée de la manifestation. Les événements que nous avons appelé « Festival » s'étendent généralement sur plusieurs jours (minimum un week-end) alors que ceux que nous avons assimilés à des fêtes durent rarement plus de deux jours.

Parmi ces festivals, nous avons différencié les festivals intégralement dédiés aux arts et traditions populaires de Bretagne (type 1) des festivals où ce thème n'est traité que partiellement (type 2) – généralement à travers l'organisation d'un fest-noz. En 2002, nous avons recensés 67 festivals consacrés aux arts et de traditions populaires en Bretagne. Si dans la majorité de ces festivals la musique bretonne occupe une large part de la programmation à travers des festoù-noz, des festoù-deiz, des concerts ou des concours, d'autres éléments de la culture bretonne (la danse, le costume, la langue ou encore la gastronomie) y sont aussi

célébrés à travers des spectacles ou des concours de danses, des défilés de cercles celtiques et de bagadoù, des stages ou des expositions. Ces festivals, que nous analyserons plus en détail par la suite, sont des lieux de culture majeurs dans le processus de territorialisation de la musique bretonne. Ce sont, avec les festoù-noz, les principaux indicateurs de l'inscription territoriale de la musique bretonne. D'ailleurs, comme les festoù-noz, on retrouve ce type de festival tout au long de l'année, même s'ils sont peu nombreux en dehors de la période estivale.

Figure 10 – Calendrier des évènements dédiés à la musique bretonne



Les autres festivals (type 2) sont aussi des lieux de diffusion de la musique bretonne, mais leur rôle dans le processus de territorialisation de la musique bretonne semble moins déterminant. Ils sont moins nombreux et ne sont organisés que de mai à août, surtout durant la période estivale. Ils se distinguent des festivals d'arts et traditions populaires par leur programmation. Ce sont principalement des festivals musicaux où sont représentés divers styles de musiques, dont la musique bretonne. Celle-ci est généralement présente par l'intermédiaire d'une soirée concert/fest-noz.

Les types 3, 4, 5 et 6 regroupent plutôt des événements que l'on a coutume de désigner par le terme de « fête ». Comme pour les festivals, cette classification ne prend en compte que les événements consacrant une part ou la totalité de leur programmation à la

diffusion de la musique bretonne. Elle n'englobe en aucun cas toutes les fêtes célébrées en Bretagne. C'est pourquoi nous avons élaboré une typologie différente de la classification traditionnellement utilisée en sciences sociales – fêtes calendaires, fêtes patronales et fêtes commémoratives, mais aussi parce qu'en Bretagne « autant les noces et les rassemblements de travailleurs sont occasion de danses, autant les fêtes calendaires le sont peu »⁴⁴³. En effet, comme le souligne G. Di Méo « la fête s'imprègne des valeurs culturelles les plus profondes des sociétés qui la secrètent »⁴⁴⁴. Or, les valeurs de la société bretonne, héritées d'une forte tradition paysanne et maritime, ont généré des modèles de fêtes particuliers qui perdurent, adaptés à la société de loisirs d'aujourd'hui.

Le type 3 regroupe des événements proches de ceux évoqués dans le type 1 dans le sens où, comme les festivals d'art et traditions populaires, ces fêtes sont entièrement consacrées à la promotion d'un ou de plusieurs éléments de la culture bretonne. Cependant, ils s'en distinguent par leur durée et leur programmation qui laisse une part moindre à la musique. Ces rassemblements privilégient l'aspect spectaculaire de la fête, notamment en mettant en avant les attributs folkloriques.

La musique est encore moins présente dans les autres catégories. Dans le type 4, l'essentiel de la dimension musicale est assuré par le fest-noz qui clôture généralement les festivités. Si la musique n'est pas absente lors des principales animations de la journée, elle reste secondaire par rapport à la célébration de l'élément du patrimoine qui est à l'origine du rassemblement (morue, huître, crêpe, blé, vieux gréements, pommiers...).

Le type 5 reprend une catégorie de la classification traditionnelle, les fêtes patronales. En Bretagne, principalement en Basse-Bretagne, ce type de fête revêt une forme particulière, le pardon. Les pardons, rassemblements alliant rites religieux et païens mais aussi réjouissances profanes, « sont, de date immémoriale, l'un des fondements de la vie religieuse et sociale bretonne »⁴⁴⁵. Mais, comme pour le fest-noz, la forme moderne du pardon est une adaptation à la société contemporaine de la forme ancienne. On y retrouve les principales animations des pardons du début XX^e – grand-messe, procession, fête profane – mais l'ambiance générale du rassemblement et sa fonction sociale ont changé. La procession « en quelque sorte l'âme du pardon, les reliques en forment le cœur et les bannières l'ornement principal »⁴⁴⁶ qui était un véritable élément de sacralisation de l'espace paroissial est devenu un spectacle haut en couleur qui attire un public souvent très nombreux. Quant à la musique,

⁴⁴³ GUILCHER Jean-Michel, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris, Mouton, 1976, p. 40.

⁴⁴⁴ DI MEO Guy, « La géographie en fêtes », Gap, Géophrys, 2001, p. 3.

⁴⁴⁵ GUILCHER Jean-Michel, *Op. Cit.*, 1976, p. 38.

⁴⁴⁶ *Musique bretonne : histoire des sonneurs de tradition, Op. Cit.*, 1996, p. 220.

elle reste un ingrédient important de la fête, notamment à travers le fest-deiz qui est devenu la principale animation des réjouissances profanes de l'après-midi ou le fest-noz, qui clôture généralement les festivités d'aujourd'hui alors qu'autrefois les danses publiques pouvaient se prolonger jusqu'au mercredi ou au jeudi suivant le week-end du pardon.

Enfin, le type 6 regroupe un ensemble d'événements assez variés dont certains n'ont pas beaucoup de points communs, si ce n'est celui d'être l'occasion d'un fest-noz. A ce titre, comme les autres types de fêtes présentés ci-dessus, ce sont aussi des lieux de diffusion de musique bretonne. On y trouve aussi bien des fêtes de quartier, qui permettent d'animer le temps d'une journée un village isolé le reste de l'année, que des manifestations sportives ou des fêtes d'inauguration.

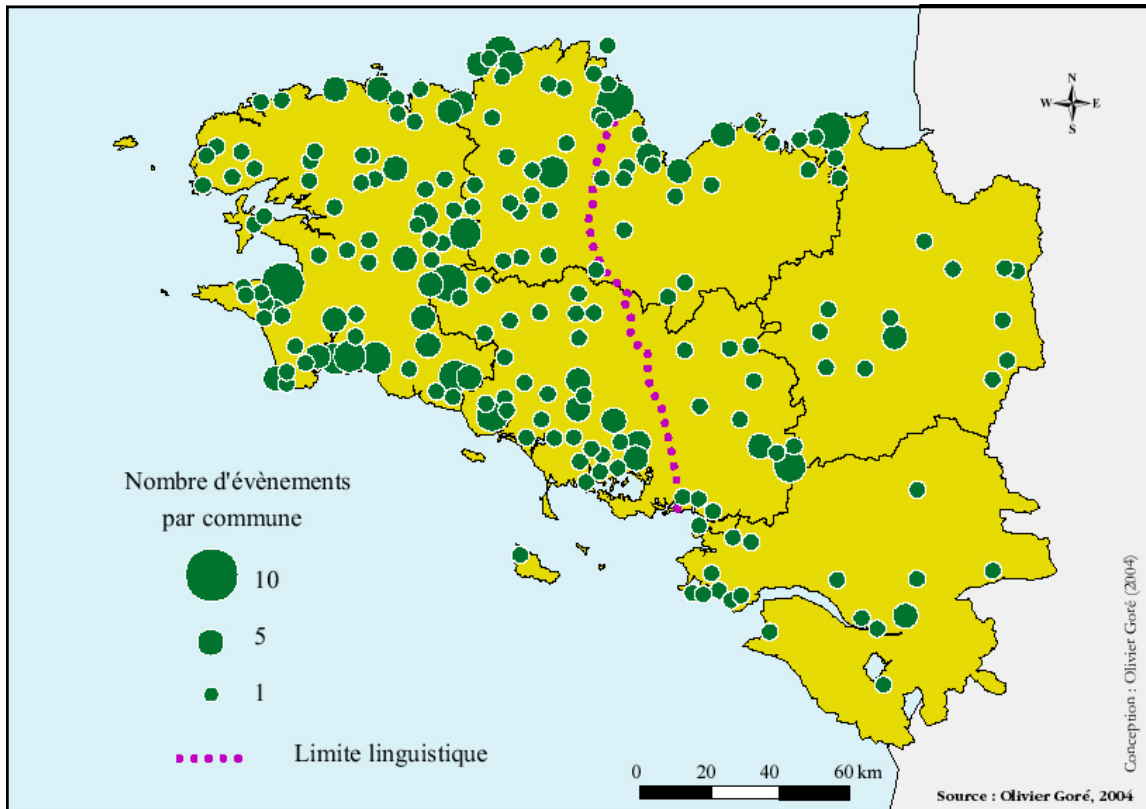
Bien que cette classification montre bien la diversité des rassemblements festifs et culturels consacrant une part ou la totalité de leur programmation à la musique bretonne, elle ne prend pas en compte toutes les manifestations où la musique bretonne joue un rôle. De nombreux rassemblements sont l'occasion d'organiser ou d'improviser des festoù-noz. La Fête de la musique, les nombreux feux de la St-Jean qui ponctuent toujours le calendrier festif en Bretagne ou encore les repas-dansant, fête d'aspect plus privé dont certains se terminent par un fest-noz, ne sont pas répertoriés dans cette typologie. Pourtant ils participent aussi au processus de territorialisation de la musique bretonne, mais leur prise en compte reste difficile dans le sens où nos sources semblaient peu fiables à leur sujet.

2 - Reproduction et contrastes spatiaux

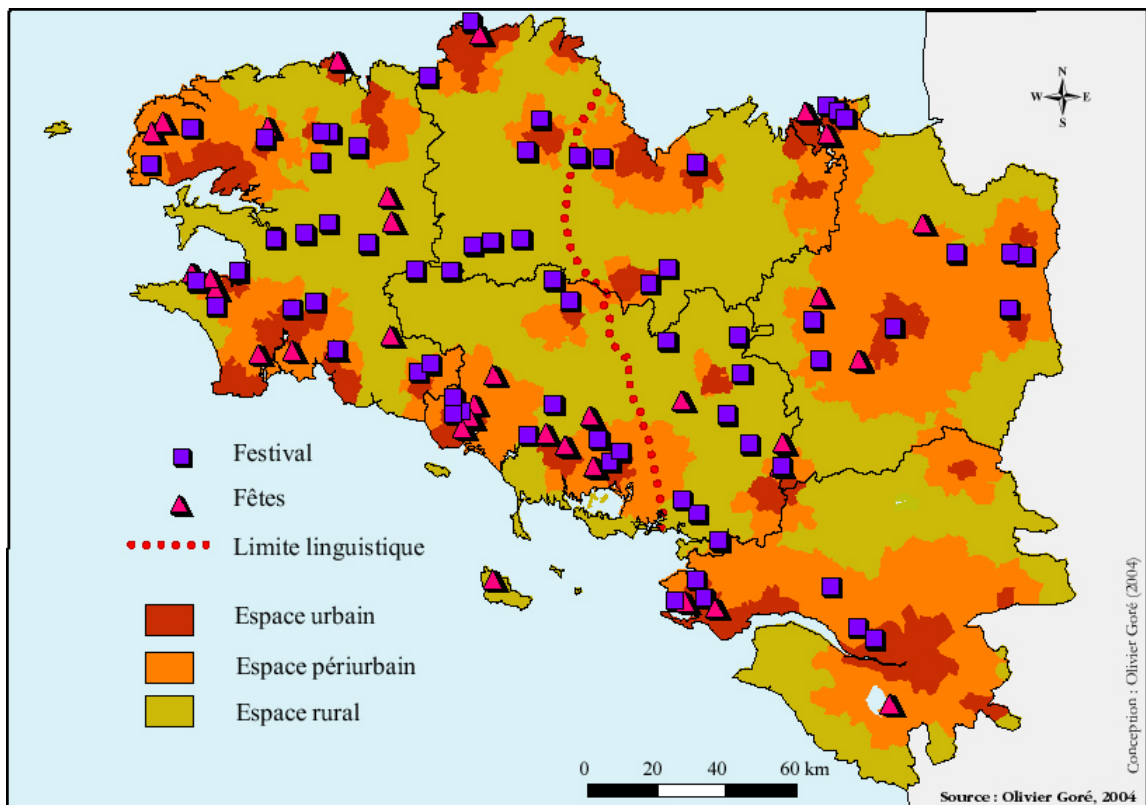
Les fêtes et festivals consacrés à la musique bretonne se répartissent sur l'ensemble de la région mais, comme pour les festoù-noz, cette répartition n'est pas homogène. On retrouve approximativement les mêmes disparités spatiales, avec toutefois des variantes.

Le premier contraste est d'ordre départemental. Les événements dédiés à la musique bretonne se concentrent effectivement dans les trois départements de l'ouest de la région, les Côtes-d'Armor, le Morbihan et surtout le Finistère. En 2002, le Finistère a accueilli 96 fêtes ou festivals consacrés à la musique bretonne contre seulement 25 pour l'Ille-et-Vilaine et 17 pour la Loire-Atlantique. Les Côtes-d'Armor et le Morbihan en ont accueilli 61 chacun.

Carte 15 – Répartition des événements consacrés à la musique bretonne



Carte 16 – Répartition des fêtes et festivals d'arts et traditions populaires de Bretagne



S'il existe bien une disparité entre l'ouest et l'est de la région, comme le montre la carte 15, elle ne respecte pas exactement les limites départementales. Dans les Côtes-d'Armor et plus encore dans le Morbihan, les fêtes et les festivals se concentrent essentiellement à l'ouest du département. Par conséquent, la ligne de partage entre la zone occidentale, riche en festivités, et la zone orientale, où les festivités sont moins abondantes, se situe plus à l'ouest. Elle se rapproche plutôt de la frontière linguistique, c'est-à-dire de la limite entre la Basse et la Haute-Bretagne. On peut en effet observer deux types de répartition. Une, à l'ouest de la limite linguistique assez diffuse avec la présence de zones de forte concentration – huit communes (Perros-Guirec, Plouha, Bourbriac, Bénodet, Concarneau, Douarnenez, Quimperlé et Gourin) organisent au moins trois événements – et une autre à l'est, beaucoup plus éparse avec seulement deux communes (St-Malo et Redon) qui accueillent trois événements.

Le second contraste, qui n'apparaissait pas au niveau de la répartition spatiale des festoù-noz, est spécifique à l'inscription spatiale des fêtes et festivals. Pour les festoù-noz, nous avons observé qu'ils étaient globalement plus nombreux sur le littoral que dans le centre de la région. En ce qui concerne les autres lieux de diffusion, cette opposition entre la Bretagne littorale et la Bretagne centrale n'est pas confirmée. Au contraire, si les fêtes et les festivals se concentrent essentiellement sur le littoral, ils sont aussi relativement nombreux dans le centre Bretagne, plus précisément dans la zone centrale de la Basse-Bretagne. Par contre, il existe bien une zone où les manifestations festives ou culturelles consacrées à la musique bretonne sont rares, voire absentes. Elle s'étend sur une partie de ce qu'on pourrait appeler « l'arrière-pays » du littoral de Basse-Bretagne. Au nord, cette zone est bien marquée de l'ouest des Côtes-d'Armor à la pointe Finistère alors qu'au sud elle est surtout apparente dans le Finistère.

En Haute-Bretagne, les festivités se concentrent essentiellement sur le littoral (Baie de St-Brieuc, Côte d'Emeraude, estuaire de la Vilaine et de St-Nazaire à Guérande). Sur le reste du territoire, excepté dans le secteur de Redon, on n'observe pas véritablement de concentration importante. Par contre on peut remarquer de grandes zones où les fêtes et les festivals consacrés à la musique bretonne sont absents (est des Côtes-d'Armor, nord et sud de l'Ille-et-Vilaine, nord de la Loire-Atlantique).

Si on ne prend en compte que les fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires de Bretagne, on retrouve les mêmes disparités spatiales, mais aussi des contrastes spécifiques à la répartition de ce type de manifestation. L'opposition Haute-Bretagne/Basse-Bretagne est toujours présente, mais elle apparaît moins nettement. La Haute-Bretagne est toujours minoritaire, mais son poids a sensiblement augmenté. On peut donc en déduire qu'en

Haute-Bretagne, les fêtes et festivals consacrés à la musique bretonne sont essentiellement des événements dédiés aux arts et traditions populaires de Bretagne alors qu'en Basse-Bretagne la musique bretonne concerne un panel de festivités plus large.

Le principal contraste concernant la répartition spatiale des fêtes et festivals d'arts et traditions populaires de Bretagne est nord/sud. En effet, ce type de festivités se concentre principalement sur le littoral sud et sur une ligne centrale est/ouest, allant de Redon au centre Finistère en passant par Pontivy, alors que sur le littoral nord il est moins répandu.

La répartition des lieux de diffusion nous montre donc que l'inscription spatiale de la musique bretonne obéit à des principes complexes. Chaque type de lieu de diffusion se répartit différemment sur le territoire régional. Dans l'ensemble on retrouve deux grands déséquilibres spatiaux – l'opposition entre la Bretagne occidentale et la Bretagne orientale d'une part et entre la Bretagne littorale et la Bretagne centrale de l'autre – mais les lignes de fractures qui déterminent ces principes de répartition fluctuent suivant le type de manifestations.

En ce qui concerne les festoù-noz, la fracture spatiale entre la Bretagne orientale et la Bretagne occidentale coïncide approximativement avec le découpage départemental ; concernant les autres lieux de diffusions elle suit plutôt la frontière linguistique qui sépare la Haute-Bretagne de la Basse-Bretagne. De même s'il existe bien des disparités entre le littoral et la Bretagne intérieure dans le mode de répartition de l'ensemble des lieux de diffusion, nous avons observé des contrastes sensibles entre la répartition spatiale des festoù-noz d'une part et celle des fêtes et festivals d'autre part.

A partir de ces premières observations sur les lieux de diffusion on peut donc confirmer que la musique bretonne entretient des relations assez étroites avec le territoire. Ces interactions se traduisent par l'adaptation de la pratique musicale à l'organisation spatiale générale du territoire mais aussi par l'affirmation de particularités propres à la géographie de la musique traditionnelle. La répartition des lieux de diffusion reprend certains des principaux déséquilibres spatiaux du territoire breton mais elle contribue aussi à identifier des contrastes habituellement peu marqués par la géographie régionale. En effet, si la concentration des lieux de diffusion sur le littoral ou dans les zones urbaines obéit des dynamiques spatiales caractéristiques de la géographie contemporaine bretonne, le dynamisme musical de la Bretagne centrale et de certaines zones rurales constituent des particularités géographiques rarement soulevées. Avant d'interpréter ces différents déséquilibres spatiaux, il convient maintenant de les préciser afin de définir les dynamiques de l'espace musical traditionnel contemporain.

III - L'espace musical traditionnel

La répartition des lieux de diffusion, éléments centraux de notre système musical, nous a permis de dessiner les premières lignes d'un éventuel « espace musical traditionnel breton ». En complétant cette étude des lieux de diffusion par une analyse spatiale des autres éléments du système nous pourrions confirmer ou réfuter les premières conclusions que nous venons d'avancer, notamment la structuration des déséquilibres spatiaux.

1 - Les lieux de formation

Parmi ces éléments, nous avons souligné auparavant que les acteurs – musiciens, organisateurs, financeurs – jouaient un rôle important dans le système mais aussi qu'il était difficile de les recenser et donc d'évaluer leur emprise spatiale. A défaut de réaliser une analyse de l'ensemble des acteurs nous pouvons appréhender l'inscription spatiale de certains acteurs à travers différents référents géographiques. On peut par exemple analyser l'inscription spatiale des musiciens à travers les lieux de formation. Les principaux lieux de formation du système musical traditionnel breton sont les bagadoù et les écoles de musique traditionnelle.

Souvent présenté comme un élément incontournable du folklore contemporain, le bagad est surtout une école de musique singulière dans laquelle de nombreux musiciens ont fait leurs gammes. *Bodadeg ar Sonerien* qui fédère la quasi-totalité des bagadoù recense plus de 5 000 adhérents répartis en une centaine de formations. Ces groupements musicaux, où les enseignements sont dispensés par des bénévoles de l'association ou des enseignants rémunérés par la fédération, sont autant de lieux de formation qui contribuent à la transmission de la musique bretonne contemporaine. Afin d'assurer ce rôle de formation certains bagadoù disposent d'un bagad-école, un bagadic.

Outre cette fonction pédagogique, le bagad participe à des concours dans le cadre d'un championnat. Répartis en cinq catégories en fonction de leur niveau – la 1^{ère} catégorie étant le niveau le plus élevé – les bagadoù consacrent beaucoup de temps à la compétition. Le bagad est donc un lieu de formation particulier dans le sens où la musique qui y est enseignée est influencée par l'exigence de cette compétition.

Mais les bagadoù ne sont pas les seuls lieux de formation du système musical traditionnel. L'enseignement de la musique traditionnelle est également dispensé par des structures plus officielles de formation que sont les écoles de musiques ou des associations de transmission de musique traditionnelle. Des conservatoires nationaux de région (Nantes,

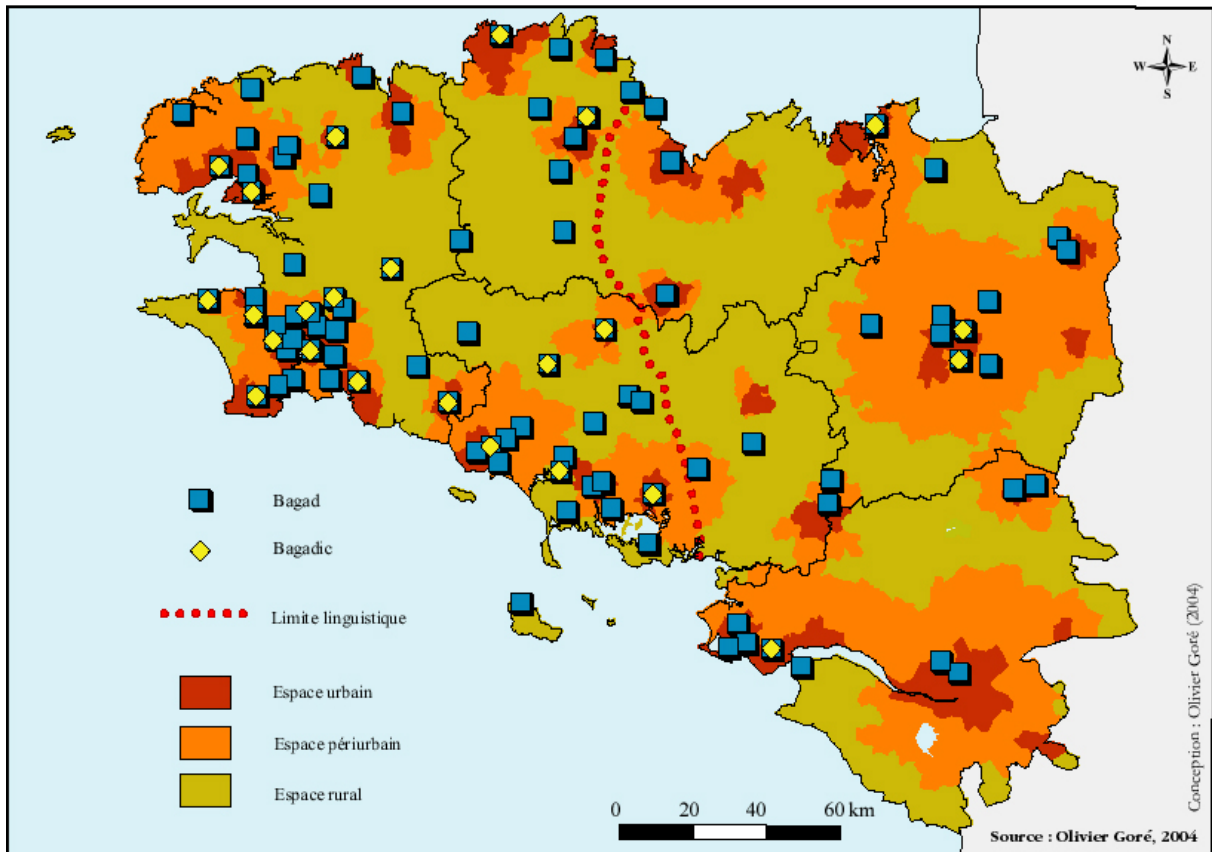
Rennes) aux écoles de musique municipales en passant par les écoles nationales de musique (Quimper, Brest, Rennes, St-Nazaire et Pontivy) ou certaines écoles de musique intercommunales ou de pays, chacune de ces structures officielles de formation consacre une partie de ses enseignements à la musique traditionnelle de Bretagne. Pour compléter la liste des lieux de formation de notre système musical traditionnel, il faut ajouter les nombreuses structures associatives qui consacrent entièrement ou partiellement leurs activités à l'apprentissage et à la transmission de la musique bretonne. L'offre d'enseignement des structures qui composent ce réseau associatif est assez diverse. Elle peut être relativement proche de celle qui est proposée par les structures officielles de formation dans le cadre des écoles de musique associative. A l'inverse d'autres structures dispensent des formules d'enseignement plus singulières en assurant la transmission par l'écoute ou en basant leurs cours sur des fonds de collecte ou sur la défense et la promotion d'un instrument ou d'un terroir.

Ces différents lieux de formation ont un rôle très important dans la diffusion et la promotion de la musique bretonne contemporaine, mais surtout leur répartition sur l'ensemble de la région peut être un bon indicateur des interactions entre ce type de musique et le territoire et ainsi contribuer à l'affirmation de l'espace musical traditionnel. La carte 17, qui présente la répartition des bagadoù et la carte 18, qui présente celle des autres lieux de formation regroupés sous le vocable d'écoles de musique traditionnelle, nous montrent que, comme pour les lieux de diffusion, chaque type de lieu de formation se distingue par ses modes de répartition.

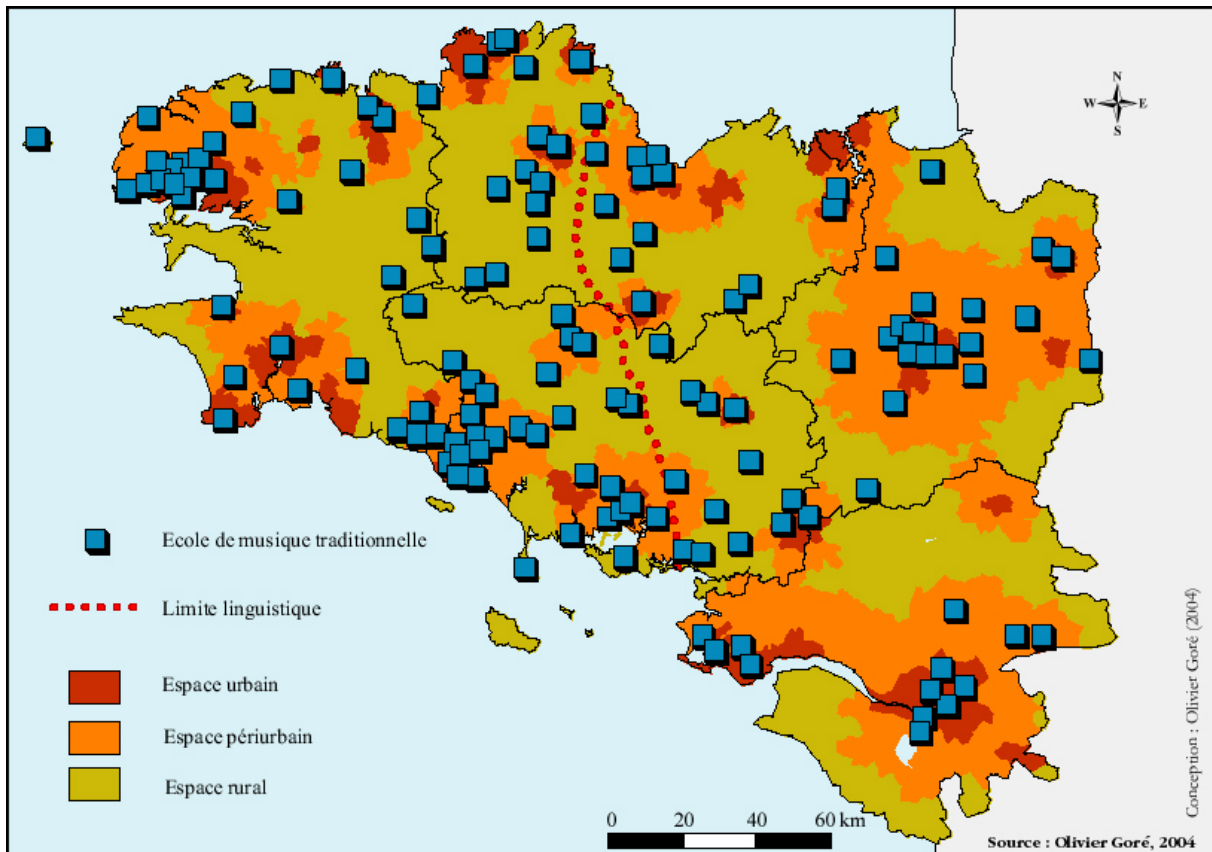
Premièrement la répartition spatiale des bagadoù est plus concentrée que celle des écoles de musique traditionnelle. Les bagadoù sont beaucoup plus nombreux en Basse-Bretagne qu'en Haute-Bretagne mais surtout ils se concentrent essentiellement dans les espaces urbains. Les écoles de musique traditionnelle sont aussi principalement présentes dans les espaces urbains mais leur dispersion sur l'ensemble de la région est plus équilibrée. Elles sont également plus nombreuses à l'ouest qu'à l'est de la limite linguistique mais l'écart est moins important que pour les bagadoù. Au-delà de cette double dichotomie est/ouest et urbain/rural d'autres disparités spatiales apparaissent.

La répartition spatiale des bagadoù fait d'abord apparaître une seule zone de forte concentration alors que celle des écoles de musique traditionnelle est plutôt multipolaire.

Carte 17 – Répartition des bagadoù en 2002



Carte 18 – Répartition des écoles de musique traditionnelle en 2002



En effet, le bagad est un lieu de formation très répandu dans le sud-Finistère. A elle seule, la ville de Quimper accueille huit bagadoù et trois bagadic. Cette forte concentration est unique puisque dans le reste de la région aucune ville n'accueille plus de deux bagadoù. Si on ajoute les autres formations du sud-Finistère, avec 32 groupes – de Beuzec-Cap-Sizun à Quimperlé et de Plomeur à Briec en passant par Concarneau, Fouesnant ou Ergué-Gabéric – recensés sur 110, la Basse-Cornouaille regroupe 30 % des bagadoù de Bretagne. On peut cependant relever trois autres zones de concentration mais d'une moindre ampleur concernant ce type de lieux de formation, l'agglomération lorientaise (Lorient, Ploemeur, Port-Louis, Lanester et Hennebont), le pays d'Auray (Auray, Locoal-Mendon, Landaul, Carnac, Pluneret) et l'agglomération rennaise (Rennes, Cesson-Sévigné, Vern/Seiche, St-Grégoire). A l'échelle départementale, le Finistère est de loin, avec 50 formations, le département qui accueille le plus grand nombre de bagadoù devant le Morbihan (27 formations). Dans les Côtes-d'Armor, qui étaient proches du Morbihan au niveau du nombre de lieux de diffusion, nous n'avons recensé que 14 formations contre 16 pour l'Ille-et-Vilaine. Les Côtes-d'Armor ne sont donc que le quatrième département en termes d'effectif concernant le nombre de bagad alors qu'il était troisième pour les festoù-nnoz et deuxième pour les festoù-deiz. Enfin, avec dix groupes recensés, la Loire-Atlantique est le département qui accueille le moins de formations de ce type.

Les écoles de musique traditionnelle sont mieux réparties sur l'ensemble du territoire régional même si on peut également remarquer des zones de forte concentration. Les écoles de musiques traditionnelles se concentrent principalement dans trois zones qui sont aussi les espaces urbains les plus peuplés de la Bretagne administrative : l'agglomération de Rennes, de Brest et de Lorient. Malgré cette concentration urbaine, à la différence des bagadoù, les écoles de musiques traditionnelles sont aussi présente en milieu rural, notamment dans le centre Bretagne. Quant au sud-Finistère, où l'on dénombre un grand nombre de bagadoù, les autres types de lieux de formation y sont moins nombreux.

Les bagadoù et les écoles de musiques traditionnelles se répartissent différemment sur le territoire régional. Le mode de répartition des écoles de musiques traditionnelles reprend les grandes disparités de peuplement de la région alors que celui des bagadoù semble répondre à une logique plus strictement culturelle ou musicale. Cette double logique de répartition a déjà été soulevée à propos de la répartition des lieux de diffusion avec cependant quelques nuances. Il convient donc maintenant de synthétiser ces premières conclusions afin d'établir les principales caractéristiques de l'espace musical traditionnel breton.

Même si les lieux de diffusion et les lieux de formation ne sont pas les seuls objets géographiques du paysage musical traditionnel breton, leur répartition et surtout les

déséquilibres spatiaux qui en découlent sont des preuves des dynamiques locales et régionales qui affectent la musique traditionnelle en Bretagne. L'ensemble de ces dynamiques forme l'espace musical traditionnel breton. Plus précisément, cet espace est formé par l'interaction de trois objets géographiques : les pôles musicaux, les centres de formation et une zone de diffusion.

2 - Les pôles musicaux

Statistiquement on peut définir l'espace musical traditionnel comme l'ensemble des communes accueillant au moins un lieu de diffusion ou un lieu de formation au cours d'une année (les chiffres suivants sont ceux de 2002). Mais toutes ces communes n'ont pas la même importance dans cet espace. On peut d'abord distinguer les pôles musicaux. Les pôles musicaux sont les centres de l'espace musical traditionnel.

On définira ces pôles musicaux par la conjugaison de deux critères, le nombre de manifestations qui s'y déroulent (festoù-noz, festoù-deiz, fêtes ou festivals consacrés à la musique bretonne) et le nombre de lieux d'enseignement qui s'y trouvent (bagadoù, écoles de musique ou associations). Sera considérée comme pôle musical, toute commune accueillant au moins trois manifestations et possédant au moins deux structures d'enseignement. Ces seuils correspondent au nombre moyen de manifestations (2,51) et de structures d'enseignement (1,53) par commune calculé sur l'ensemble des communes appartenant à l'espace musical traditionnel. On distinguera dans cet ensemble quatre pôles musicaux majeurs qui présentent un nombre de lieux musicaux (manifestations et lieux d'enseignement) largement supérieur au nombre moyen de lieux musicaux calculé sur la même base que le nombre moyen de manifestations et de structures d'enseignement définis ci-dessus.

L'espace musical traditionnel breton se compose donc de quatre pôles musicaux majeurs : Quimper, Brest, Rennes et Bourbriac. Pour les trois premiers ce statut de « pôle musical majeur » n'est pas surprenant puisque ce sont les trois premières villes les plus peuplées de la Bretagne administrative, ce qui confirme l'idée que l'inscription spatiale de la musique bretonne est influencée par la répartition de la population. Cependant, la démographie, plus précisément le mode de peuplement, n'est pas le seul facteur qui puisse expliquer la répartition des lieux de diffusion ou de formation consacrés à la musique traditionnelle, puisque la ville qui accueille le plus grand nombre de lieux musicaux n'est pas la plus peuplée. Pour 63 000 habitants Quimper offre 39 lieux musicaux alors que Rennes pour plus de 200 000 habitants n'en propose que 20. De plus, malgré ses 270 000 habitants,

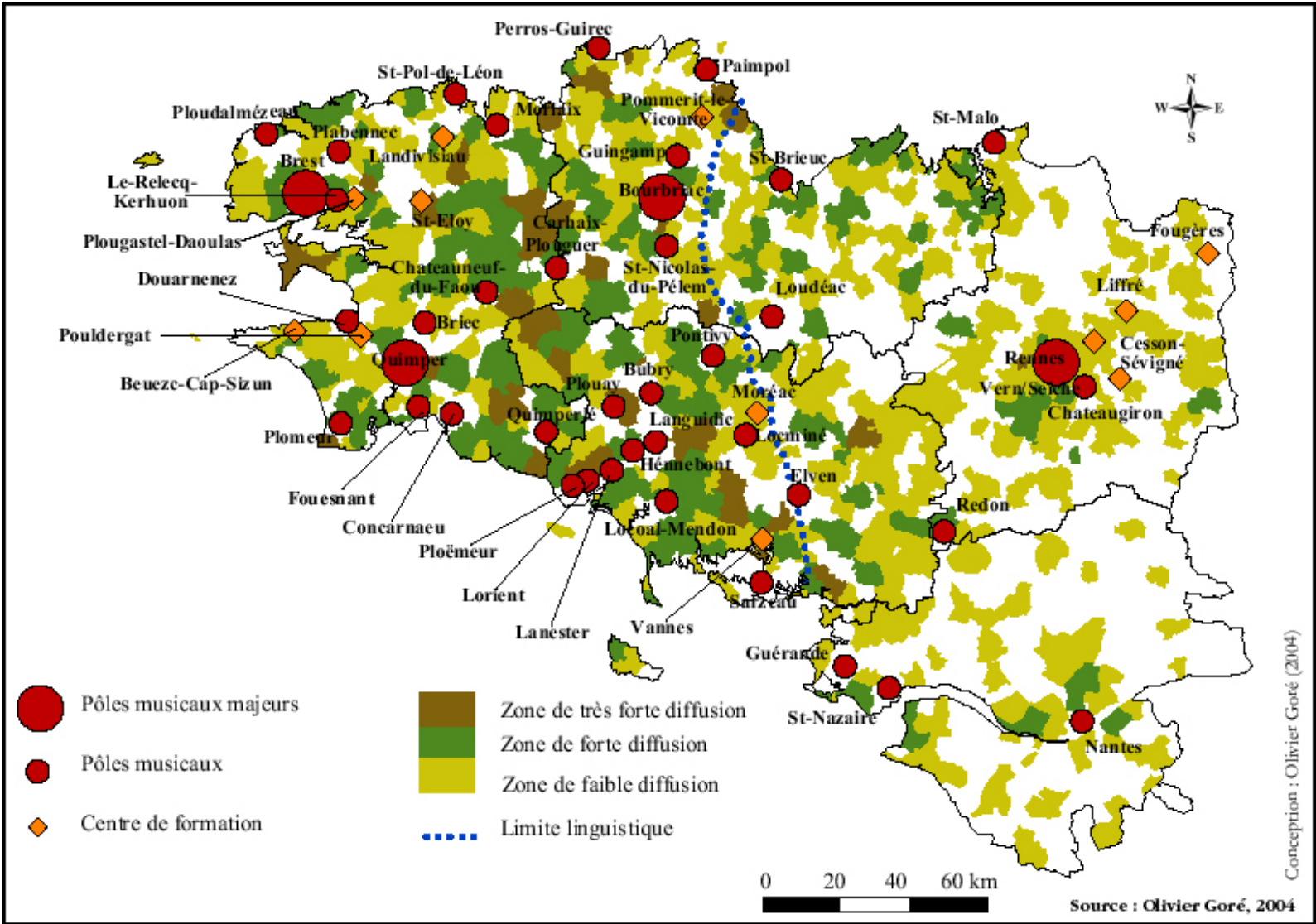
Nantes n'est pas un pôle majeur de l'espace musical traditionnel. Mais surtout, le quatrième pôle majeur, Bourbriac n'est pas une commune très peuplée, ni même une ville d'ailleurs. Pourtant, avec seulement 2 300 habitants cette commune rurale des Côtes-d'Armor accueille 17 lieux de diffusion par an et offre 3 lieux de formation, soit autant de lieux musicaux que Rennes.

On recense aussi des communes rurales parmi les pôles musicaux. Trois communes rurales peuvent être considérées comme des centres de l'espace musical traditionnel breton : Bubry avec 9 lieux musicaux pour 2 300 habitants, Locaol-Mendon avec 8 pour 2 200 et St-Nicolas-du-Pélem avec 7 pour 1 800. De plus, sur les 34 autres pôles musicaux, cinq (Carhaix-Plouguer, Sarzeau, Briec, Chateauneuf-du-Faou et Locminé) sont des petites villes de l'espace rural. La présence de ces pôles musicaux en milieu rural montre que la musique traditionnelle reste une pratique bien vivante dans les campagnes bretonnes. Cependant, les pôles musicaux sont majoritairement urbains. Les communes qui accueillent le plus grand nombre de lieux musicaux sont des villes : les principales villes de l'armature urbaine régionale (St-Brieuc, Loudéac, Concarneau, Morlaix, Douarnenez, St-Malo, Redon, St-Nazaire, Lorient, Pontivy), mais aussi des communes banlieues des grandes agglomérations bretonnes (Le Relecq-Kerhuon, Vern/seiche ou Lanester) ou des petites villes comme Plomeur dans le Finistère ou Elven et Locminé dans le Morbihan qui comptent moins de 4 000 habitants. Même si la musique bretonne contemporaine est une pratique majoritairement urbaine, toutes les villes bretonnes ne sont pas des pôles musicaux.

Malgré ses 51 000 habitants et sa fonction de chef-lieu du Morbihan, Vannes ne fait pas partie des pôles de l'espace musical traditionnel ; Fougères, Lannion, Landerneau ou Vitré non plus. Cependant, excepté Vitré qui n'accueille que deux lieux de diffusion par an, ces villes contribuent amplement à la diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne. Vannes et Fougères qui proposent quatre écoles de musique traditionnelle font partie des 12 centres de formation de l'espace musical traditionnel alors que Lannion et surtout Landerneau accueillent chaque année un grand nombre de lieux de diffusion.

Les centres de formation sont des communes qui offrent un nombre de lieux d'enseignement supérieur au nombre moyen de lieux d'enseignement défini ci-dessus mais qui sont faiblement pourvues en lieux de diffusion. La majorité de ces centres de formation – 7 sur 12 – sont des villes assez importantes comme Vannes et Fougères mais aussi des villes de plus petite taille (Landivisiau, Plougastel-Daoulas, Cesson-Sévigné, Chateaugiron et Liffré). Les cinq autres sont des communes rurales de Basse-Bretagne : Pommerit-le-Vicomte dans les Côtes-d'Armor, Pouldergat et Beuzec-Cap-Sizun dans le Finistère et Moréac dans le Morbihan.

Carte 19 – L'espace musical traditionnel



A l'échelle régionale les communes-centres de l'espace musical traditionnel sont donc essentiellement d'origine urbaine. Les pôles musicaux les plus importants et les principaux centres de formation sont aussi les principales villes de l'armature urbaine régionale. Il existe aussi des centres musicaux en milieu rural, mais uniquement en Basse-Bretagne. On ne dénombre aucun pôle musical ou centre de formation d'origine rurale en Haute-Bretagne. Par conséquent, l'opposition entre la Haute et la Basse-Bretagne est une disparité fondamentale de l'espace musical traditionnel breton. Cette caractéristique, que nous venons de distinguer en analysant la répartition des centres de l'espace musical, est tout aussi évidente lorsque nous étudions un autre élément fondamental de cet espace, la zone de diffusion.

3 - Les zones de diffusion

La zone de diffusion est composée par l'ensemble des communes accueillant des lieux de diffusion. Cette zone ne s'apparente pas à un espace homogène où l'ensemble des éléments qui le composent auraient une place sensiblement équivalente. Des communes comme Landerneau, Guémené/Scorff ou Baud qui proposent plus de dix lieux de diffusion par an occupent une place plus importante dans l'espace musical traditionnel que les 311 communes qui n'en accueillent qu'un seul. C'est pourquoi nous avons regroupé les communes en fonction du nombre de lieux de diffusion qu'elles accueillent afin d'obtenir des « sous-espaces » plus homogènes.

Les communes qui accueillent un nombre de lieux de diffusion supérieur au nombre moyen de lieu de diffusion par commune défini précédemment – c'est-à-dire au moins trois – forment la zone de forte diffusion. Les autres communes, qui proposent entre un et deux lieux de diffusion, composent la zone de faible diffusion. De plus, afin d'identifier les principaux centres de diffusion de l'espace musical traditionnel, nous avons regroupé les communes accueillant un nombre de lieux de diffusion supérieur à deux fois le nombre moyen – c'est-à-dire au moins six lieux de diffusion. La répartition et l'étendue de ces différentes zones nous apportent des informations complémentaires sur les caractéristiques de notre espace musical traditionnel.

Tout d'abord le tracé de ces zones de diffusion confirme l'idée que la limite culturelle entre la Haute-Bretagne et la Basse-Bretagne est aussi un élément fondamental de l'espace musical traditionnel. Si en Basse-Bretagne la zone de diffusion forme un espace quasi continu en ne laissant que des vides assez restreints, en Haute-Bretagne ces vides, qui correspondent donc à des communes qui ne sont pas concernées par la diffusion de la musique bretonne, dessinent une zone assez étendue. Par conséquent, en Haute-Bretagne, non

seulement les centres musicaux sont exclusivement d'origine urbaine, mais en plus la zone de diffusion ne recouvre pas l'ensemble du territoire. De plus il n'existe pas véritablement de « Zone » de forte diffusion mais uniquement quelques noyaux qui apparaissent le plus souvent à proximité des pôles musicaux : Rennes, St-Malo, Redon, St-Brieuc, Nantes et St-Nazaire-Guérande. A l'écart des pôles musicaux on dénombre seulement deux noyaux de forte diffusion, un dans les Côtes-d'Armor entre St-Brieuc et Loudéac composé de quatre communes (une petite ville périurbaine, Plaintel et trois communes rurales, L'Hermitage-Lorge, Uzel et St-Hervé) et un dans le Morbihan également formé de quatre communes (une ville moyenne, Ploërmel et trois communes rurales, Guégon, Guillac et le Roc-St-André). Enfin, on ne dénombre que deux communes de très forte diffusion, Ploërmel et Muzillac.

En Basse-Bretagne les zones de diffusion ont une toute autre physionomie. Comme nous l'avons déjà souligné, les vides, c'est-à-dire les communes qui ne sont pas concernées par la musique bretonne, ne forment pas une vaste zone comme en Haute-Bretagne. Excepté peut-être dans le Finistère nord, où l'on peut remarquer une petite zone continue sans lieux de diffusion, les autres communes n'accueillant pas ce type de lieux ne forment que des noyaux isolés entre les différentes zones de diffusion.

Alors qu'en Haute-Bretagne la zone de forte diffusion n'est apparente qu'à proximité des pôles musicaux, en Basse-Bretagne elle forme un large espace quasi continu allant du centre Bretagne au littoral. On remarque cependant des contrastes grâce notamment à la formation d'une zone de très forte diffusion. Cette zone, qui se compose de noyaux – ensembles de communes – et de communes isolées accueillant plus de cinq lieux de diffusion par an, nous permet en effet d'identifier un certain nombre de secteurs, en dehors des pôles musicaux, où la diffusion de la musique bretonne est une pratique très répandue. Ces communes qui se situent principalement dans le centre Bretagne, aux confins du Finistère, des Côtes-d'Armor et du Morbihan (Poullaouën, Scrignac, Gourin, Maël-Carhaix...), mais aussi dans le centre du Morbihan (Baud, Guénin, Grandchamp...) ou sur le littoral costarmoricain (Plestin-les-Grèves, Plouézec, Plouha...) ont donc un rôle important dans l'espace musical traditionnel dans le sens où elles contribuent à la formation de particularités locales.

En effet, outre l'opposition Haute-Bretagne/Basse-Bretagne, l'autre principale caractéristique de l'espace musical traditionnel breton, c'est l'existence de contrastes locaux plus ou moins marqués. En fonction des disparités du mode de peuplement régional et d'autres facteurs qu'il nous faudra identifier par la suite, l'espace musical traditionnel se caractérise aussi par un ensemble de dynamiques locales qui sont autant de formes différentes de l'inscription spatiale de la musique traditionnelle en Bretagne.

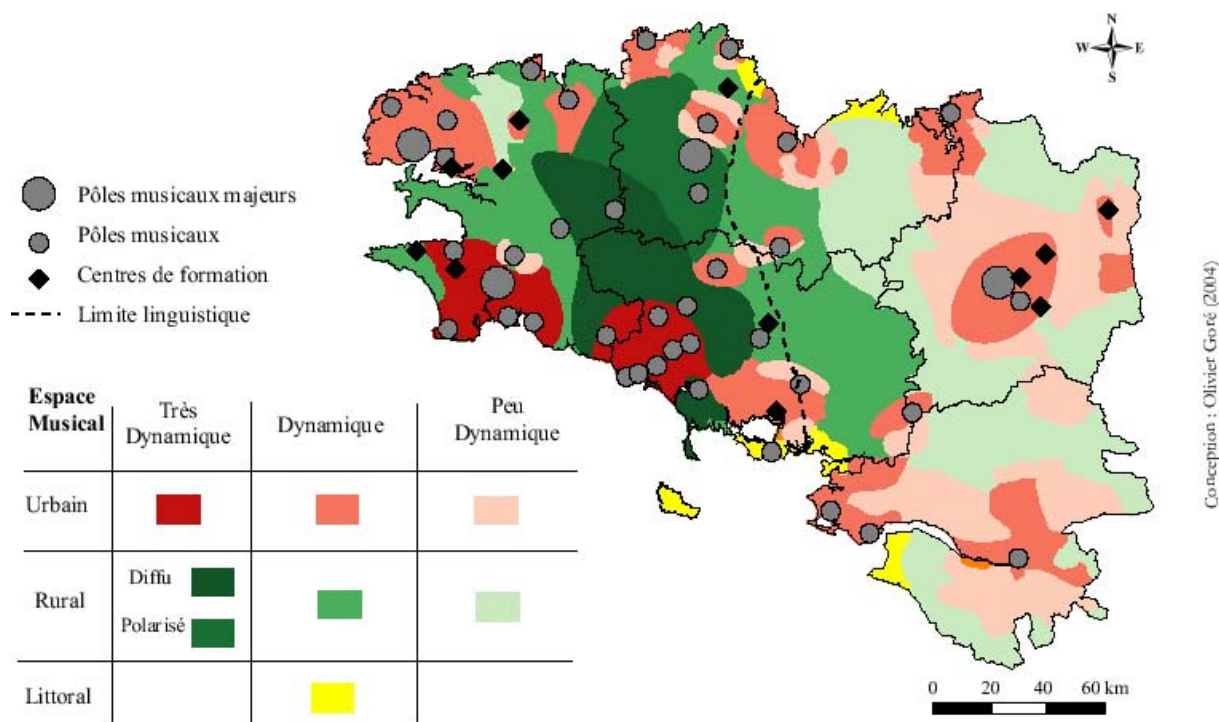
4 - Les dynamiques locales

Comme nous l'avons déjà souligné auparavant, la musique bretonne contemporaine est une pratique culturelle essentiellement urbaine. Par conséquent, les espaces les plus dynamiques en matière de musique traditionnelle sont les espaces urbains. En Basse-Bretagne, la quasi-totalité de l'espace à dominante urbaine est intensément concerné par cette pratique même si chaque aire urbaine décrit une inscription spatiale particulière.

Le Finistère présente deux grandes aires urbaines presque identiques à première vue, Quimper et Brest, mais qui, si on y regarde d'un peu plus près, dessinent deux types d'inscription spatiale bien distincts. Malgré son déficit démographique, l'aire urbaine de Quimper est plus dynamique que celle de Brest – avec 120 441 habitants l'aire urbaine de Quimper est presque trois fois moins peuplée que celle de Brest qui en compte 303 484. L'espace musical urbain de Quimper compte quatre pôles musicaux, contre trois pour Brest, mais surtout le poids de la région quimpéroise dans l'espace musical traditionnel semble plus important grâce notamment à l'influence de son pôle majeur. En comptant près de 40 lieux musicaux, la ville de Quimper peut être présentée comme la capitale de l'espace musical traditionnel breton. Nous verrons plus loin qu'au-delà des chiffres, cette ville exerce une forte fonction symbolique dans les interactions entre la musique traditionnelle et le territoire.

Le département du Morbihan compte aussi deux grandes aires urbaines dynamiques en matière de musique bretonne, Lorient et Vannes. A la différence du Finistère, c'est l'aire la plus peuplée qui est aussi la plus dynamique, Lorient. Elle ne possède pas de pôles majeurs, mais compte sept pôles musicaux secondaires si on y ajoute Quimperlé, situé dans le Finistère mais dont l'aire urbaine est en continuité avec celle de Lorient. La musique bretonne est donc très largement répandue dans cette zone urbaine. Les six pôles musicaux de l'aire lorientaise – sans Quimperlé – rassemblent 55 lieux musicaux, soit plus que les pôles musicaux de l'aire urbaine de Brest (47). Mais surtout, comme pour Quimper, le poids de la région lorientaise dans l'espace musical traditionnel ne se réduit pas à ces seuls chiffres. La ville de Lorient en accueillant notamment le plus grand lieu de diffusion de musique traditionnelle, le Festival Interceltique, est un élément fondamental de l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne. Quant à l'aire urbaine vannetaise, son dynamisme en matière de musique bretonne semble moindre par rapport aux autres grandes aires urbaines de Basse-Bretagne. Elle ne compte qu'un seul pôle secondaire, mais surtout la ville-centre, Vannes, malgré son cinquième rang dans la hiérarchie urbaine régionale (Bretagne administrative), n'est pas un élément important de l'espace musical traditionnel.

Carte 20 – Croquis de synthèse de l'espace musical traditionnel



Source : Olivier Goré, 2004

Les autres aires urbaines de Basse-Bretagne (Lannion, Guingamp, Paimpol, Morlaix, St-Pol-de-Léon, Landivisiau et Pontivy) sont aussi des espaces concernés par la musique bretonne. Etant de plus petite taille, ces aires urbaines dessinent une inscription spatiale plus élémentaire, avec un seul pôle musical secondaire, et proportionnelle à leur poids démographique.

En Haute-Bretagne la pratique de la musique bretonne dans les zones urbaines n'est pas aussi soutenue. Une grande partie de l'espace à dominante urbaine n'est pas concernée par ce type de pratique et la majorité des aires urbaines (St-Brieuc, Loudéac, Redon, St-Malo et Nantes) ne compte qu'un seul pôle musical secondaire. De plus, quatre aires urbaines (Fougères, Vitré, Chateaubriant, Ploërmel) sont dépourvues de pôles musicaux. Comme pour les petites aires urbaines de Basse-Bretagne, l'inscription spatiale de la musique traditionnelle dans les aires urbaines de Haute-Bretagne est relative à leur poids démographique à l'exception de Nantes et de St-Nazaire qui, malgré leur taille, ne sont pas des espaces urbains très dynamiques en matière de musique bretonne.

Les aires urbaines de Quimper et de Lorient sont donc les zones les plus dynamiques de l'espace musical traditionnel breton. Si en valeur absolue elles comptent

moins de lieux musicaux que celles de Brest et Rennes, par rapport à leur nombre d'habitants elles sont plus dynamiques. Mais en Basse-Bretagne la musique bretonne n'est pas une pratique essentiellement urbaine, les zones de forte diffusion dépassent les limites de l'espace à dominante urbaine. En effet, l'espace musical traditionnel se caractérise aussi par quatre zones rurales d'inégal dynamisme. En Basse-Bretagne la musique traditionnelle est aussi une pratique largement répandue en milieu rural.

La zone rurale la plus dynamique en matière de musique bretonne s'étend sur une grande partie du centre-ouest Bretagne. On distingue cependant deux types de dynamique. La première, qui concerne le centre et le sud-est du Finistère, l'extrême sud-ouest des Côtes-d'Armor et l'ouest du Morbihan, forme une zone assez homogène de forte, voire de très forte diffusion. Même si on y dénombre trois pôles musicaux secondaires, deux dans le Finistère (Carhaix-Plouguer et Chateauneuf-du-Faou) et un dans le Morbihan (Bubry), la concentration des lieux musicaux reste faible. La quasi-totalité des communes appartenant à cette zone du centre-ouest Bretagne sont concernées par la musique bretonne et les seules qui n'accueillent pas de lieux musicaux sont des petites communes de moins de 500 habitants.

La partie ouest des Côtes-d'Armor, qui est aussi une zone très dynamique en matière de musique bretonne, décrit un autre type d'inscription spatiale. La présence dans cette zone d'un pôle majeur de l'espace musical traditionnel (Bourbriac) contribue à une répartition plus polarisée des lieux musicaux. Le dynamisme musical y est aussi intense que dans la zone précédente mais il se concentre sur un plus petit nombre de communes.

La pratique de la musique traditionnelle est moins soutenue dans le reste de l'espace à dominante rurale. Cependant on observe une différence de dynamisme entre l'ouest et l'est de région. En Basse-Bretagne, l'espace musical traditionnel se compose d'une troisième zone rurale moins dynamique, mais où la musique bretonne contemporaine dispose de lieux encore relativement nombreux. Les pôles musicaux y sont rares – un seul, Briec qui se situe à proximité de l'aire urbaine de Quimper – mais, la zone de diffusion ne présente que des lacunes assez restreintes. Seule une petite zone dans le nord Finistère entre Brest et Morlaix est peu dynamique. Par contre, en Haute-Bretagne, le dynamisme de l'espace à dominante rurale en matière de musique traditionnelle est très faible. On n'y recense aucun pôle musical et la zone de diffusion y est très irrégulière. Cette zone rurale peu dynamique couvre l'ensemble de l'espace à dominante rurale d'Ille-et-Vilaine et de Loire-Atlantique mais aussi la partie orientale de l'espace à dominante rurale des Côtes-d'Armor.

Enfin, l'espace musical traditionnel se compose aussi de petites zones littorales dynamiques. Elles sont formées par des communes littorales, n'appartenant pas à l'espace à dominante urbaine, mais qui possèdent de nombreux lieux musicaux. Elles sont donc la

preuve que l'inscription spatiale de la musique traditionnelle sur le littoral n'est pas guidée que par les fortes densités de population.

Principal élément de la culture régionale contemporaine, la musique traditionnelle concerne l'ensemble du territoire régional. Cependant, la répartition des lieux de diffusion et de formation dédiés à la musique bretonne montre que l'inscription spatiale de cette pratique génère d'importantes disparités. L'espace musical traditionnel breton se caractérise principalement par deux types de dynamiques. Une dynamique qui est plutôt visible à l'échelle régionale, le déséquilibre Haute-Bretagne/Basse-Bretagne, et une autre à plus grande échelle, créatrice de particularités locales. Si ces déséquilibres spatiaux reproduisent en partie les principaux déséquilibres démographiques de la région, la répartition de la population n'est pas le seul élément explicatif de ces dynamiques spatiales, dont certaines semblent pour le moins originales.

Il s'agit donc maintenant d'approfondir l'analyse des interactions entre la musique traditionnelle et son territoire de diffusion en abordant cette pratique dans sa globalité afin notamment, d'expliquer ces disparités. La musique bretonne n'est pas qu'une pratique culturelle de diffusion régionale, c'est aussi un des éléments d'une identité culturelle régionale. La musique bretonne est le produit d'un long processus de dialectique culturelle. Ce processus que nous allons maintenant détailler, qui contribue activement à la construction de la territorialité régionale, nous apportera de précieux renseignements sur l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne.

Chapitre 8 : La dialectique musicale bretonne

Il est à présent nécessaire d'analyser l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne à travers le cadre théorique de la dialectique culturelle. En tant qu'élément central de la culture bretonne contemporaine, en Bretagne la musique traditionnelle contribue à l'affirmation de la territorialité régionale. Nous analyserons dans le chapitre 9 les principaux fondements de cette territorialité, mais auparavant il nous faut comprendre, à travers l'exemple de la musique traditionnelle, le processus qui soutient sa construction.

Résultat de l'interaction de deux mouvements complémentaires, le mouvement d'ethnisation et la globalisation, le processus théorique de la dialectique culturelle peut très bien s'appliquer dans le champ de la musique traditionnelle en général, et de la musique bretonne en particulier. En effet, la musique bretonne des années 2000 est le fruit de différents artefacts que l'on peut facilement appréhender à travers le filtre des mouvements fondateurs de la dialectique culturelle.

Dans un premier temps nous allons analyser d'un point de vue géographique les deux principaux artefacts relevant du mouvement d'ethnisation, la géographie du fonds ancien et l'institutionnalisation associative. Ensuite, nous verrons comment des phénomènes issus de la globalisation, comme le tourisme culturel, la diversification des loisirs ou les résurgences identitaires soutiennent l'inscription territoriale de la musique traditionnelle.

I - La géographie du fonds ancien

La musique bretonne est un objet culturel particulièrement complexe. Nous l'avons vu, derrière cette appellation unique se cache une grande diversité de pratiques instrumentales ou vocales qui sont le fruit de la fusion de deux paramètres. D'un côté, un fonds vocal et instrumental ancien, marque de la tradition, et de l'autre, une interprétation contemporaine qui est le reflet de la modernité. Chacun de ces paramètres génère des formes particulières d'inscription territoriale. Nous avons vu comment la répartition des différents lieux musicaux, reflets spatiaux de l'interprétation contemporaine, contribuait à former un espace musical traditionnel marqué, notamment, par d'importantes disparités locales. Afin d'approfondir l'analyse des interactions entre la musique bretonne contemporaine et le territoire, il semble indispensable d'étudier l'inscription territoriale du fonds ancien. Nous

verrons que l'espace musical traditionnel actuel a conservé de nombreuses traces de cette géographie du fonds ancien.

1 - Une construction récente

Il semble difficile de donner une définition précise de la musique bretonne, tant elle renferme de styles tout à fait différents, toutefois il est une caractéristique fondamentale qui permet de réunir cette mosaïque musicale dans un seul moule. « Leur point de rencontre semble se situer dans une tendance à se référer à un fonds ancien, à des origines communes, plus ou moins bien définies »⁴⁴⁷. Mais qu'entendons-nous exactement par "fonds ancien" ?

Le travail des collecteurs et les recherches en ethnomusicologie ont permis de mettre en valeur une esthétique musicale, définie par un répertoire, un style, une organologie ou encore des conditions de prestation communes, héritée des us et coutumes d'un passé disparu. Le désintérêt et l'ignorance des contemporains de cette époque révolue et d'un grand nombre de leurs descendants pour ces pratiques limitent nos connaissances dans le temps. Par conséquent, dans le cas particulier de la Bretagne, le fonds musical ancien relève d'un passé relativement récent dans l'histoire de la région. Les travaux de conservation et de diffusion des traditions populaires n'ont débuté qu'à la fin du XIX^e siècle, à une période où la société en place commençait à s'éteindre. C'est donc à partir de cette société, que l'on qualifie aujourd'hui de "paysanne traditionnelle", que l'on va ériger la quasi-totalité du fonds musical ancien.

Par conséquent, il convient de souligner, vu l'état actuel des connaissances historiques et ethnomusicologiques, que l'essentiel de l'aspect traditionnel de la musique bretonne ne remonte guère au-delà du XIX^e siècle. Cependant, malgré cette relative jeunesse du fonds musical ancien, il n'en est pas moins abondant.

La pratique vocale et instrumentale occupait une place importante dans la société paysanne traditionnelle. Véritable lien social, la musique et la danse sont aussi à l'origine de la construction de territoires de vie qui formaient une géographie de la pratique musicale populaire bien spécifique. Les grands traits de cette organisation spatiale sont issus pour une bonne part de la société de l'époque mais aussi d'éléments purement spatiaux. C'est donc ces interactions entre la société traditionnelle paysanne et son espace que nous abordons ici.

⁴⁴⁷ DEFRANCE Yves, Op. Cit., 1996, p. 4.

2 - La culture paysanne

En 1911, à la veille de la Première Guerre Mondiale la Bretagne compte 3 372 000 habitants. Sur le plan économique la société bretonne présente un net retard industriel malgré quelques réussites, comme l'industrie de la sardine ou la construction navale, alors que sur le plan démographique la Bretagne montre un bilan largement positif. Son dynamisme démographique contraste avec le reste de la France. Grâce à une forte natalité, 40 % de la population a moins de 20 ans. Mais ce qui différencie encore plus la société bretonne du reste de la France, c'est sa ruralité.

Elle ne compte que 850 000 citadins, soit une population urbanisée de 26 %, contre une moyenne française à 44 %. A la campagne un tiers des familles ont plus de quatre enfants et l'agriculture emploie 70 % des actifs. Dominée par la petite propriété (8 hectares en moyenne), l'agriculture bretonne des années 1900, où la mécanisation tarde à s'imposer, perpétue en grande majorité une polyculture d'autosubsistance. Le niveau de vie des paysans reste relativement modeste. Mais surtout, leurs conditions de vie au quotidien n'évoluent guère : « Pour survivre, il faut travailler sans cesse. Le moindre moment libre est occupé à de menus travaux (coudre, filer, tricoter...). Cette vie ne laisse aucune place à l'oisiveté... »⁴⁴⁸. Le travail demeure une valeur essentielle pour l'équilibre de la société bretonne. « C'est par le courage au travail, c'est par l'accomplissement de tâches pénibles que l'on est homme : de là cette fierté du travail et ces véritables concours que se livrent les paysans lors des fenaisons, des moissons, des battages ou des grands charrois »⁴⁴⁹. La rudesse de la vie quotidienne et la modeste place de la paysannerie dans la hiérarchie sociale ne font que renforcer la cohésion et l'esprit de solidarité déjà bien marqués du monde rural. L'ensemble de ces valeurs et de ces coutumes forme la culture paysanne.

Ces conditions de vie laissent peu de temps à la distraction, mais dès que les occasions se présentent la fête bat son plein. En reprenant les principales valeurs de la société qui la produit, l'esprit collectif mais aussi son aspect autarcique, la fête laisse une grande place à la musique, notamment au chant.

⁴⁴⁸ DEFRANCE Yves, Op. Cit. , 2000, p. 41.

⁴⁴⁹ GUIN Yannick, Histoire de la Bretagne de 1789 à nos jours, François Maspéro, Paris, 1977, p. 174..

L'esprit collectif

La culture paysanne repose d'abord sur une société collective, dans la mesure où tout, ou presque, est partagé. Que ce soit pour le travail, comme lors des grands travaux agricoles ou pour les rares moments de distraction, comme les foires ou les noces, les paysans aiment se regrouper en communautés plus ou moins importantes. Si les battages ne réunissent qu'une trentaine de personnes, correspondant en fait au regroupement de dix à vingt fermes, il n'est pas rare de voir certains grands travaux réunir les habitants d'un ou de plusieurs villages. L'entraide paysanne, en produisant une main-d'œuvre nombreuse et enjouée, facilite l'accomplissement des travaux longs et pénibles, comme l'abattage ou le relèvement de talus, les émonderies, le curage d'étangs ou de ruisseaux, les défrichages de landes... La solidarité villageoise se retrouve également lors des nombreuses fêtes religieuses ou profanes qui jalonnent le calendrier.

Tandis que les veillées et les visites rendues à l'occasion du Jour de l'An se déroulent en petit comité, en famille le plus souvent, les rassemblements de la période estivale réunissent d'abondantes communautés paysannes. Parmi ces rassemblements, « du printemps à l'automne se succèdent des centaines de pardons, grands ou modestes, car en Bretagne on préfère s'adresser à des saints plutôt qu'au Bon Dieu, et leurs lieux de culte abondent »⁴⁵⁰. Plus nombreuses en Basse qu'en Haute-Bretagne, ces manifestations, où se mêlent cérémonies religieuses et rites païens sont également célèbres pour leurs divertissements profanes. Sur une durée généralement de trois jours, le pardon attire une foule considérable en fonction de sa notoriété. Dans les années 1920, le plus célèbre d'entre eux, celui de Ste-Anne-d'Auray accueillait presque tous les ans près de 200 000 personnes. Des pays comme le Pays Bigouden ou le Cap Sizun voient se dérouler un grand nombre de pardons tout au long de l'année. Dans ce cas, leur renommée reste assez localisée.

Il est un autre endroit où l'esprit collectif et la complicité villageoise se font également sentir, c'est la noce. De tous les éléments qui font la culture paysanne « le rituel nuptial est sans conteste le plus important. Non seulement il marque un changement de statut pour l'individu, passant d'un état de célibataire à celui, rarement remis en question par la suite, d'épouse ou d'époux, mais il rassemble aussi une grande quantité d'acteurs soudant ainsi la cohésion du groupe, de la parentèle »⁴⁵¹. Le plateau des invités montre combien les liens à l'intérieur du village, et parfois entre les villages voisins sont importants. Famille élargie, amis, mais aussi toutes les personnes qui gravitent autour de la ferme (les clients, le

⁴⁵⁰ *Musique Bretonne : histoire des sonneurs de tradition, Op. Cit.*, 1996, p. 219.

⁴⁵¹ DEFRANCE Yves, *Op Cit.*, 2000, p. 61.

forgeron, le menuisier...) et les mendiants du village sont de la noce. En moyenne, une noce bretonne réunit entre 200 et 300 convives. Les plus grandes peuvent atteindre 1 500, voire 2 000 invités.

Un espace de vie restreint

Outre son aspect collectif, la culture paysanne se caractérise aussi par son autarcie. Guidé par son mode de vie, le paysan breton vit dans un univers limité aux frontières de sa commune. Alors que généralement la solidarité villageoise lui permet de régler les problèmes du quotidien, un court déplacement “au bourg” suffit pour résoudre les questions les plus problématiques. Ainsi, l’aire des pratiques spatiales du paysan ne dépasse guère un rayon de cinq à six kilomètres. « Tournée sur elle-même, la société paysanne, toute imprégnée de tradition et de religiosité catholique, se suffit à elle-même et ne craint rien tant que l’étranger, le nouveau et le changement »⁴⁵².

Plus que la commune, c’est la paroisse qui symbolise le mieux l’espace de vie restreint du paysan breton. L’omniprésence de la religion, de ses rites de la naissance, du mariage, de la mort et le rôle de patriarche du recteur placent la paroisse au centre des intérêts. De la naissance à la mort, les habitants des campagnes bretonnes passent la quasi-totalité de leur vie sur le territoire de leur paroisse. « On habite sa paroisse, on y travaille, on s’y marie, allant chercher son conjoint sur place ou dans les paroisses limitrophes »⁴⁵³. Le mode de vie des paysans qui ne semble pas avoir subi de profond bouleversement depuis le XV^e siècle, ainsi que les structures sociales et économiques, ont créé des liens très forts entre les habitants et leur paroisse. Cet attachement à sa paroisse est aussi un moyen de trouver une place dans la société. Les habitants de telle ou telle paroisse mettent plus facilement en avant leur origine paroissiale que leur origine sociale. L’origine spatiale forme une grande partie de l’identité du paysan breton. Les nombreux témoignages de rivalités inter-paroissiales au cours de pardons rappellent l’importance que vouent les ruraux à leur paroisse. « Les pardons [sont] aussi des lieux où s’affichent les rivalités entre quartiers et paroisses : confrontations ritualisées, sous la forme de lutte opposant les communautés par champions interposés, mais aussi véritables affrontements physiques, notamment entre les jeunes gens de deux paroisses rivales »⁴⁵⁴. La notoriété des pardons, qui chaque année réunissent une foule considérable, montre combien

⁴⁵² DEFRANCE Yves, Op. Cit., 2000, p. 40.

⁴⁵³ Ibid., p. 40.

⁴⁵⁴ PROVOST Georges, « Entre cantiques et penn-baz. Les pardons du Centre-Bretagne », in. Kreiz Breiz, n° 10, 2^e trimestre 2004, p. 16.

les fidèles, mais aussi ceux pour qui la religion a moins d'importance, sont attachés à leur localité.

Le travail et la religion prennent une place importante dans la vie quotidienne des paysans bretons, ce qui laisse peu de temps aux réjouissances. Et lorsqu'elles ont lieu, ces occasions festives, où la musique joue un rôle primordial, ne font que renforcer la solidarité villageoise et l'esprit de clocher.

La musique : un lien social

Si la solidarité villageoise prévaut à cause de la rudesse de la vie quotidienne et des épuisants travaux agricoles, les instants de réjouissances se déroulent également de manière collective. Les noces, les nombreux rassemblements organisés pour fêter la fin des grands travaux ou encore les manifestations religieuses réunissent aisément des centaines de personnes, le plus souvent issues de la même communauté paroissiale. A chaque occasion au cours de ces réjouissances, musique et danse participent activement au bon déroulement de la fête. Mais leur rôle dépasse la simple fonction d'animation, la musique et surtout la danse réunissent dans un même enthousiasme des personnes qui, en d'autres occasions ne n'entretiennent que des relations assez distantes. « La danse bretonne est un geste social par excellence. On danse dans le travail, après le travail, aux noces, dans les foires, aux pardons, dans les fêtes de familles et les veillées, etc. Le riche propriétaire dansera donc avec l'humble servante. Et tant pis si l'on ne porte pas le même costume, et tant pis si demain il faudra exécuter les ordres du maître ! »⁴⁵⁵. De par leur qualité d'interprétation, leur talent d'animateur et leur don d'entraîner les participants à la danse, les *sonneurs* sont considérés comme les personnages centraux de l'assemblée. La musique détermine l'intensité et bien souvent la durée des réjouissances. Pour les noces, qui sont une succession de rituels pendant plusieurs jours, c'est au son de la musique que l'on franchit les différentes étapes de cet événement, sans doute le plus important parmi les manifestations qui rythment la vie paysanne traditionnelle. Ainsi la musique se présente comme un véritable régulateur des grands rassemblements festifs. Souvent les dates des noces sont arrêtées en fonction de la disponibilité des musiciens. Quant aux pardons, la renommée des *sonneurs* invités n'est pas sans influence sur leur fréquentation.

Mais dans la société paysanne la musique est également déterminante dans d'autres circonstances. A travers le chant, la musique agit aussi comme un régulateur social.

⁴⁵⁵ GUIN Yannick, op. cit., 1977, p. 174.

Alors que les *sonneurs* interviennent à des moments précis, souvent dans un cadre festif, les chanteurs se font entendre à n'importe quelle occasion. « On chante pour se donner du cœur à l'ouvrage, pour tromper l'ennui, oublier qu'on est malheureux, oublier sa faim aussi. Chanter en groupe suscite l'émulation, réchauffe les corps et regonfle d'énergie »⁴⁵⁶. Le chant occupait une place considérable dans la société traditionnelle bretonne. Pratiqué par tous ou par une majorité, c'est sans doute le mode d'expression le plus usité. Les chansons abordent des thèmes variés issus de la vie de tous les jours. Elles mettent par exemple en scène différents personnages atypiques ou ordinaires du monde rural, retracent un fait divers, décrivent des faits surnaturels ou encore rappellent des événements historiques.

La suprématie de la tradition orale

Si les occasions de chanter sont nombreuses pour accompagner les faits et gestes des paysans dans leur travail, la chanson est aussi le principal centre d'intérêt des veillées au cours des longues soirées d'hiver. Ces assemblées, qui voient se succéder chants collectifs, *gwerziou*⁴⁵⁷ et parfois rondes chantées offrent l'occasion de resserrer les liens. Mais surtout, c'est le lieu par excellence des traditions orales chantées. Jusqu'à la fin XIX^e, les veillées sont entièrement chantées, ce n'est qu'à partir de 1880 que les premiers instruments (accordéons), selon les endroits, y sont introduits. Dans la société traditionnelle paysanne la musique instrumentale est beaucoup moins répandue que le chant. « Aussi longtemps que le chant est nécessaire à la communauté et lui suffit, à plus forte raison là où il lui est consubstantiel, l'instrument de musique n'est demandé par personne. Il est gênant et parfaitement importun »⁴⁵⁸. Le rapport vocal/instrumental ne semble s'inverser qu'à partir du dernier tiers du XIX^e siècle. Desservi par la mauvaise réputation des *sonneurs*, souvent confondus avec les mendiants de l'époque à cause de leur existence hors du commun faite d'instabilité, d'indigence ou encore de débauche, la musique instrumentale n'est pas profondément ancrée dans la société traditionnelle paysanne. Des *gwerziou* aux chants d'église, en passant par les chants à danser et la technique du *kan ha diskant*, le répertoire musical issu de la société traditionnelle paysanne apparaîtrait donc comme majoritairement vocal. Il faudra attendre que cette société paysanne passe d'un état d'autarcie culturelle à celui d'une société en voie de transformation pour que la musique instrumentale devienne le fer de lance de la musique

⁴⁵⁶ DEFRANCE Yves, op cit., 2000, p. 50.

⁴⁵⁷ La *gwerz* (*gwerziou* au pluriel) est une complainte à caractère historique, légendaire, fantastique ou anecdotique.

⁴⁵⁸ GUILCHER Yves, *La danse traditionnelle en France. D'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, FAMDT, St-Jouin-de-Mily, 1998, p. 53.

traditionnelle bretonne. Le succès des *sonneurs* lors des noces et des autres grandes réunions festives, non sans rappeler le rôle des ménétriers⁴⁵⁹ de l'Ancien Régime, reste donc une exception dans la société paysanne traditionnelle. La pratique instrumentale est l'apanage d'une minorité d'individus, alors que la pratique orale concerne souvent l'ensemble de la communauté. En même temps que la communauté villageoise s'effiloche, la pratique orale s'essouffle. Si réellement au quotidien, le chant continue de réguler la vie sociale dans certaines campagnes, la place de la tradition orale dans le répertoire musical breton à partir de la fin XIX^e ne cesse de se réduire. Mais surtout, vu de l'extérieur, la tradition orale est délaissée au profit de la pratique instrumentale. Lorsque les instigateurs du mouvement folklorique décident de sauvegarder quelques traces des us et coutumes de la société paysanne, ils orienteront plutôt leurs actions vers le répertoire instrumental. Comme nous avons pu le constater précédemment, bien que les premières opérations de conservation, attribuées aux folkloristes, aient été consacrées aux chansons populaires, l'immense processus d'adaptation poursuivi par le mouvement folklorique concerne pour une grande partie la pratique instrumentale.

Par conséquent, l'essentiel du travail de conservation et d'adaptation sur lequel repose le processus de diffusion de la musique traditionnelle bretonne privilégie certains éléments de la société traditionnelle paysanne. Si aujourd'hui, après un siècle de modernisation, la pratique instrumentale occupe une place déterminante dans le processus de développement de la musique traditionnelle bretonne, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une marque d'exception pour la société traditionnelle paysanne.

3 - L'organisation spatiale

La culture paysanne entretient des rapports assez forts avec l'espace. Les interactions entre les paysans et leur espace de vie forment une véritable communauté de lieu puisque leur style de vie élémentaire les amène à fréquenter souvent les mêmes lieux, en compagnie des mêmes personnes. L'organisation de cet espace d'interconnaissance et d'intercommunication, qui s'appuie sur le finage communal, est issue de pratiques quotidiennes mettant en valeur l'entraide mutuelle. Rares sont les événements qui perturbent cette communauté localisée, mais ils existent. Si le travail, la pratique religieuse et une grande partie des instants de réjouissance participent activement au renouvellement du système,

⁴⁵⁹ Pendant l'Ancien Régime les Ménétriers formaient une corporation professionnelle à part entière. A cette époque seuls les ménétriers sont considérés comme des musiciens. Ce sont les musiciens du Royaume.

certaines actions n'obéissent pas aux "règles communautaires". L'exemple de la musique, et plus particulièrement de la pratique instrumentale, nous le montre assez bien. Ambulant, provocateur, individualiste, souvent doté d'une riche personnalité, le *sonneur*, par ses actions et ses pratiques, propose une alternative à l'esprit communautaire des villages traditionnels.

Implantations et aires d'expansion

En même temps que la société bretonne s'ouvre sur l'extérieur, la part de la pratique instrumentale dans la musique bretonne ne cesse de croître. Cette première vague de modernisation ne va pas se faire de manière uniforme, d'où la création de disparités locales.

A partir des années 1870-1880, en fonction de la structure sociale des différentes communautés de lieu, des pratiques instrumentales, certaines plus empreintes de tradition que d'autres, se répandent pour donner naissance à des aires de jeu. Ainsi, une série de pratiques instrumentales vont se mettre en place. Bien que leur surface d'extension ne soit pas facile à délimiter, on peut dégager de grandes tendances.

Le couple biniou/bombarde, par exemple, perçu aujourd'hui comme le symbole même de la musique bretonne n'est connu que par une minorité de Bretons au XIX^e siècle. Cette association de type cornemuse/hautbois, que l'on trouve vers 1900 dans seulement quatre régions en Europe, (Italie du Nord, Catalogne, Occitanie et Bretagne) est héritée de la musique ménétrière du Moyen Age, période au cours de laquelle elle était pratiquée dans toute l'Europe occidentale. En ce qui concerne la Bretagne, les récits historiques ne permettent pas d'évaluer précisément jusqu'où remonte cette tradition. « Si le hautbois et la cornemuse sont constamment joués en Bretagne depuis le XV^e siècle, leur association systématique en duo ne semble s'imposer qu'au début du XIX^e siècle »⁴⁶⁰. Mais en un siècle cette pratique va se répandre assez rapidement en commençant par la Basse-Cornouaille, où le couple biniou/bombarde remplacera les chanteurs pour mener la danse. A son apogée entre 1880 et 1914, ces deux instruments ne sont joués que dans le sud-ouest de la région, dans une zone qui englobe la Cornouaille, le Vannetais, le Pays de Loudéac et le Mené (Carte 21). Ailleurs le biniou et la bombarde n'apparaissent qu'à de rares grandes occasions excepté peut-être dans la presqu'île guérandaise et dans le marais breton-vendéen, qui sont aussi deux grandes régions de tradition de la cornemuse. Mais l'instrument joué par les sonneurs de ces contrées, que l'on ne nomme pas *biniou* mais *veuze*, se pratique seul.

En Haute-Bretagne c'est plutôt le violon qui accompagne les danseurs et qui rythme le déroulement des noces. Les collecteurs estiment qu'au début du XX^e siècle chaque

commune de Haute-Bretagne possédait au moins un joueur de violon. Mais l'aire d'expansion du violon dépasse les limites de la Haute-Bretagne. Cette pratique était également bien implantée dans le Goélo, dans le Trégor et aux alentours de Pontivy.

Les auteurs de « *Musique Bretonne. Histoire des sonneurs de tradition* » ont élaboré une carte, reprise par C. Canevet dans le « *Dictionnaire du patrimoine breton* », qui montre bien la nature de l'inscription spatiale des pratiques instrumentales au début du XX^e siècle.

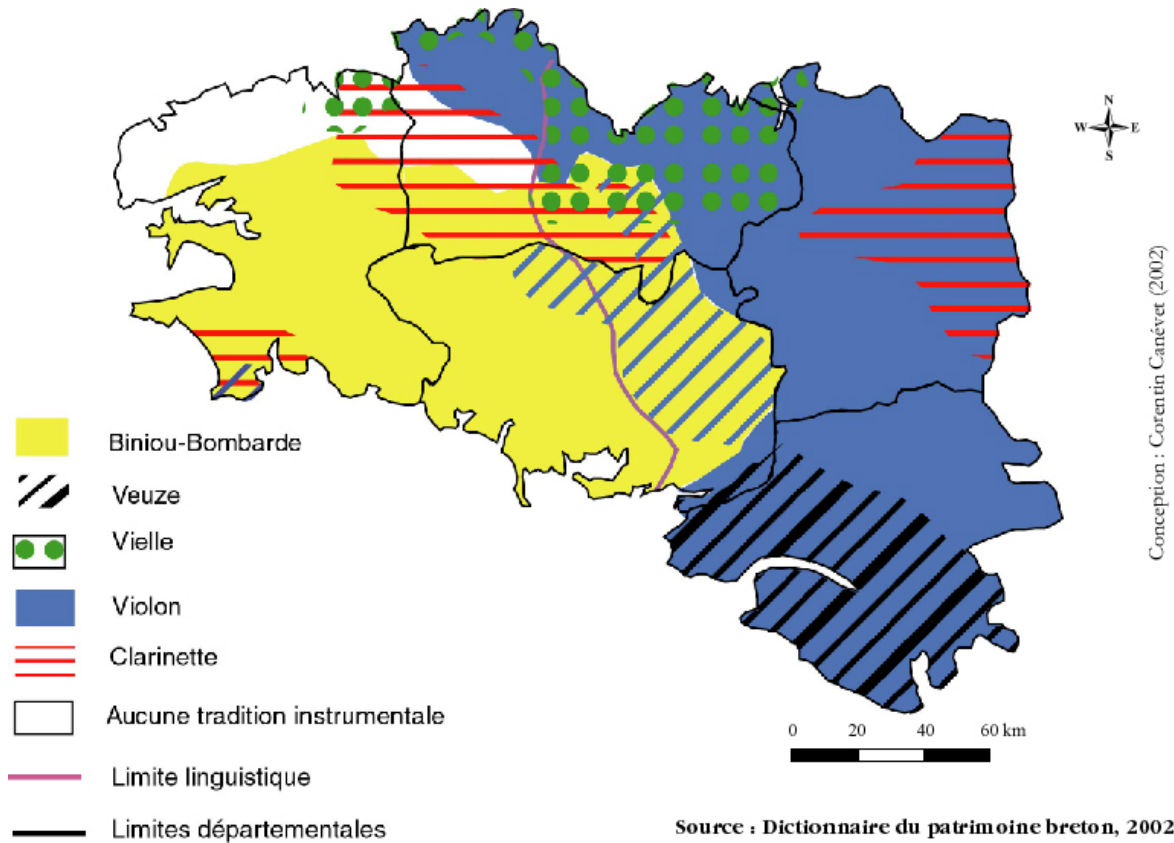
La prédominance du couple biniou/bombarde dans le sud-ouest de la région et celle du violon en Haute-Bretagne ont donné naissance à deux grandes aires d'expansion, dont une partie n'est en concurrence avec aucune autre pratique. Mais dans certains secteurs le couple biniou/bombarde et le violon sont concurrencés. A côté du violon, le littoral des Côtes-d'Armor verra se développer la pratique de la vielle entre 1880 et 1920. En Haute-Cornouaille à partir de 1900 le couple biniou/bombarde est concurrencé par la clarinette – *treujenn-gaol* en breton –, dont l'aire d'expansion s'étend aussi sur un large quart sud-ouest des Côtes-d'Armor et sur l'extrême nord-est du Finistère. On retrouve également cet instrument dans le pays Bigouden au sud-ouest de Quimper ainsi qu'à l'est de l'Ille-et-Vilaine, sous le nom de *tron d'chou*. Enfin, cette carte montre bien aussi que certaines zones n'ont pas de pratique dominante et qu'elles subissent l'influence de plusieurs pratiques, comme la région de Loudéac au sud des Côtes-d'Armor et que d'autres, comme le nord-ouest du Finistère ne connaissent aucune tradition instrumentale.

L'inscription spatiale des traditions instrumentales de la société paysanne décrit donc de vastes aires d'expansion, témoins d'une géographie du fonds ancien relativement disparate. Mais ces grandes aires de jeu, qui disparaîtront progressivement à partir des années 1920 avec la généralisation de nouvelles pratiques instrumentales comme l'accordéon diatonique et le musette, ne sont pas les seuls indicateurs de la diversité de la géographie du fonds ancien.

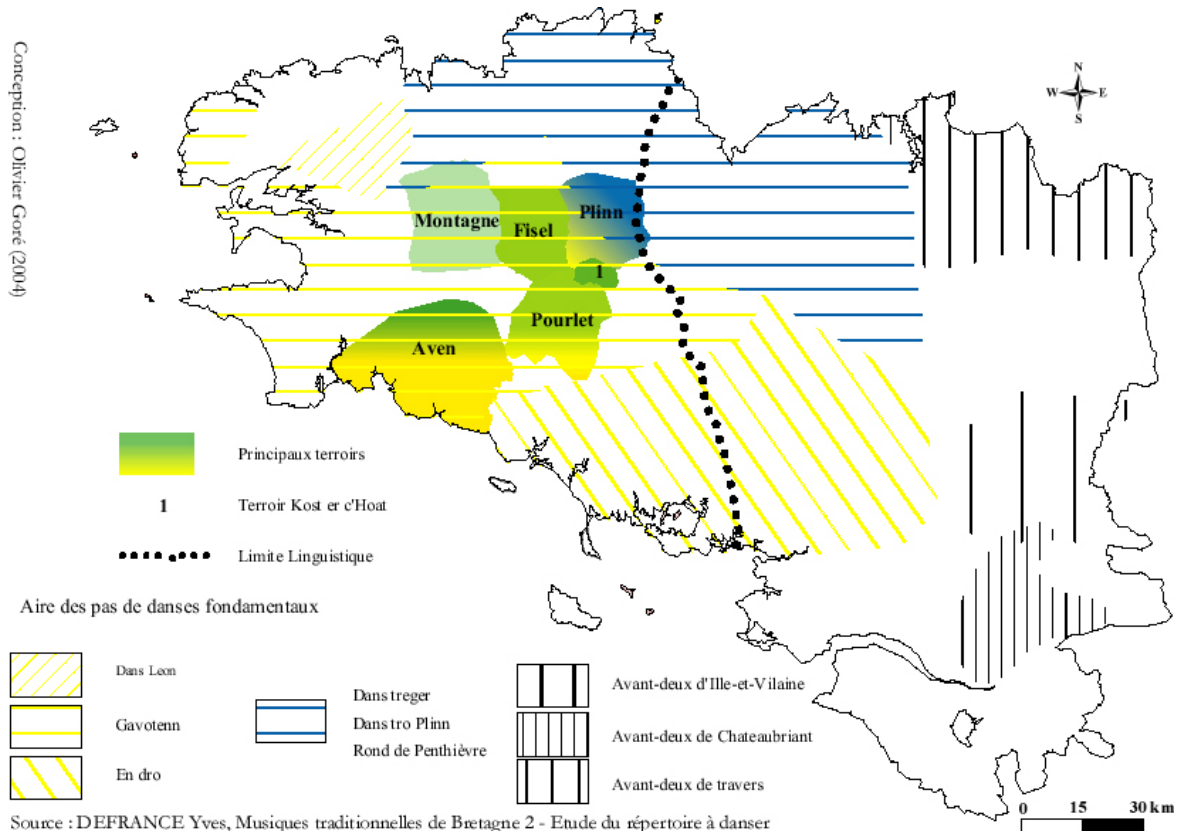
En effet, les limites de pays, présentées précédemment comme des éléments fondamentaux de l'organisation territoriale de la région, sont aussi des frontières vives de la géographie du fonds ancien. Elles ont notamment contribué à la formation de terroirs musicaux.

⁴⁶⁰ BIGOT Laurent, « Le couple biniou/bombarde. Aux origines d'une grande tradition », in *Ar Men*, n°59, p. 31.

Carte 21 – Les traditions populaires instrumentales au début du XX^e siècle



Carte 22 – Aires des pas de danses fondamentaux et principaux terroirs de danse



Des terroirs musicaux ?

Alors que les traditions populaires instrumentales de la société paysanne transcendent les limites pourtant ténues des différents pays bretons, la pratique de la danse semble mieux s’inscrire dans ce cadre territorial. A la différence de la pratique instrumentale qui est souvent extérieure à la communauté, la danse est « une activité intégrée à la vie quotidienne [...] un des éléments de la force communautaire, au même titre que la peine collective des grands travaux, que l’exultation des grandes joies et le recueillement des grandes peines »⁴⁶¹. La danse est donc considérée comme une pratique profondément localisée. Plus fluide, moins ancrée, la pratique instrumentale se diffuse bien au-delà de son terroir d’origine. Le jeu d’un instrument ne permet pas d’établir des liens serrés avec le territoire qui le supporte la pratique tandis qu’une danse peut être déterminante dans la reconnaissance d’un pays. Cependant, la définition d’un “pays de danse” est difficile à établir. « Ainsi est-il plus facile et surtout plus solide de définir, à un moment donné, l’aire d’une danse précise, que de définir la culture dansée d’un terroir donné, au-delà de quelques cas bien individualisés »⁴⁶². D’autant plus que la frontière entre deux danses est rarement linéaire. Bien souvent les aires d’expansion des pratiques empiètent les unes sur les autres.

Dans son étude sur *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* publiée en 1963, Jean-Michel Guilcher a montré que les différentes formes de danse étaient issues de cinq types fondamentaux de pas de danses (carte 22). Les nombreuses variantes collectées d’un pays à l’autre sont donc moins des pratiques issues de cultures de terroir que des adaptations locales de ces formes-mères – à l’échelle d’une entité culturelle (la Gavotte dite de la « Montagne » pour la Haute-Cornouaille, d’un pays (la danse *Fisel* ou la gavotte *Pourlet*), d’une partie de pays (la danse *Plinn* dans le Pays Fanch), d’un petit nombre de communes (la danse *Kost er c’hoët*) ou d’une seule commune (la dérobee de Guingamp ou l’avant-deux de Bazouge en Haute-Bretagne). Dans certaines communes on peut même observer une différenciation entre le bourg et les campagnes environnantes. « A Brasparts la distinction est très nette entre une suite de danses chantée, seule connue de la plupart des danseurs des campagnes, et une suite instrumentale, familière aux habitants du bourg »⁴⁶³. Sur

⁴⁶¹ PIERRE Alan, CARIO Daniel, *La danse bretonne*, Coop Breizh, Spézet, 1999, p. 26.

⁴⁶² CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, 2000, p. 311.

⁴⁶³ GUILCHER Jean-Michel, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris, Mouton, 1976, p. 155.

le plan de la danse la géographie du fonds ancien se caractérise donc par une grande diversité, même s'il est difficile de fixer des limites entre les différentes pratiques.

Cependant, le travail de collectage a permis l'identification d'un certain nombre de terroirs reconnus pour leur danse singulière. Par exemple, « contrairement à la plupart des autres, le pays *Fisel*, entre Rostrenen et Callac, ne se distingue pas par le costume, mais par la pratique de la danse, une forme de gavotte distincte de celle de la Montagne »⁴⁶⁴. Comme le montre la carte 22, ces principaux terroirs se situent tous en Basse-Bretagne.

Outre le terroir *Fisel*, nous pouvons également mentionner le terroir *Plinn*, *Kost er c'Hoat*, *Pourlet*, *Montagne* et *Aven*. Excepté le terroir *Plinn*, ces principaux terroirs de danse sont des adaptations d'un même pas fondamental, celui de la gavotte.

La plus forte identification de ces terroirs par rapport aux autres aires de pratiques est principalement due au fait que ces pays du centre-Bretagne sont restés plus longtemps à l'écart du processus de modernisation. Ce relatif isolement a permis aux communautés de ces territoires de sauvegarder leurs traditions de danse plus longtemps. « Le pays *fisel*, [...], est de ceux qui ont le plus longtemps maintenu vivante leur danse traditionnelle. Peu avant la dernière guerre elle était encore, en beaucoup de communes, la seule danse familière de la jeunesse »⁴⁶⁵. De plus, certains de ces terroirs sont plus facilement identifiables du fait qu'ils reposent sur des limites assez précises. Comme son nom l'indique le terroir *Montagne* est limité au nord et au sud par les lignes de crête des *Monts d'Arrée* et des *Montagnes Noires* et à l'est par la frontière entre le *Finistère* et les *Côtes-d'Armor*. À l'ouest sa frontière avec le terroir voisin est moins nette. De même, le terroir de l'*Aven* est facilement identifiable puisqu'il est compris entre le littoral *cornouaillais* au sud, la rivière de l'*Odet* à l'ouest et celles de l'*Ellé* et de la *Laïta* à l'est tandis qu'au nord, la limite avec les terroirs voisins de *Haute-Cornaouille* est plus floue. La danse et la musique étant deux modes d'expression très complémentaires, ces terroirs de danses sont aussi des témoignages de la diversité de la géographie de la pratique musicale issue de la société traditionnelle bretonne.

Cependant, même si l'inscription territoriale du fonds ancien apparaît plus comme un enchevêtrement de pratiques locales que comme un ensemble de pays musicaux clairement identifiables, cette diversité est bien réelle.

⁴⁶⁴ MALRIEUX Patrick, « *Fisel* (pays) », in. CROIX Alain, VEILLARD Jean-Yves (sous la direction de), *Op. Cit.*, 2000, p. 402.

⁴⁶⁵ GUILCHER Jean-Michel, *Op. Cit.*, 1976, p. 187.

Le clivage nord/sud

Il est de coutume, lorsque l'on observe l'organisation spatiale de la Bretagne d'opposer la Haute-Bretagne à la Basse-Bretagne. Entretienue depuis des siècles, cette opposition demeure, comme nous l'avons vu auparavant, encore bien ancrée dans l'organisation territoriale contemporaine de la région mais surtout dans l'esprit des Bretons. Cette dichotomie cache une autre réalité spatiale, moins connue, tout aussi fondamentale pour la géographie régionale, mais surtout essentielle pour la compréhension de la géographie de la musique traditionnelle : le clivage nord/sud. « ... s'il fallait distinguer deux grandes régions musicales en Bretagne ce serait plutôt de part et d'autre d'une ligne traversant la Bretagne centrale d'ouest en est. Les oppositions nord/sud porteraient alors tant sur le répertoire que sur l'instrumentalisation »⁴⁶⁶. Cette disparité spatiale qui dépasse le simple domaine de la pratique musicale remonte assez loin dans les mentalités des Bretons. Dans son ouvrage sur *L'identité bretonne*, Ronan Le Coadic montre bien comment les habitants de la côte nord se différencient de ceux de la côte sud, et inversement. Certains propos recueillis par l'auteur lors de nombreux entretiens insistent notamment sur la forte opposition qui peut exister dans le Finistère, entre un Cornouillais et un Léonard. Sur le plan musical, les exemples démontrant cette disparité sont nombreux.

Comme on peut le voir sur la carte 21, l'aire de diffusion du couple biniou/bombarde se concentre sur le sud de la région, alors que la pratique de la vielle et de la clarinette seraient plutôt des traditions attachées aux pays du Nord de la Bretagne. De plus, il y aurait plus de points communs entre un musicien gallo du Morbihan et un musicien bretonnant du même département, qu'entre un musicien trégorois et un musicien vannetais bretonnant. Mais surtout la carte sur les traditions populaires instrumentales du début du XX^e siècle nous montre bien l'opposition entre une Bretagne de tradition musicale plurielle et confuse au nord, où aucune pratique instrumentale ne domine, et une Bretagne de tradition musicale plus uniforme, où le couple biniou/bombarde semble confiner les autres pratiques sur des espaces relativement restreints.

Cependant, plus qu'une caractéristique fondamentale de la géographie du fonds ancien, ce clivage nord/sud nous amène plutôt à corriger la principale fracture de l'organisation spatiale de la région l'opposition entre la Basse-Bretagne et la Haute-Bretagne. Comme l'indiquent les deux dernières cartes ci-dessus, la principale disparité spatiale de la géographie du fonds ancien n'est pas est/ouest mais plutôt nord-est/sud-ouest. En effet, en ce

⁴⁶⁶ DEFRANCE Yves, op. Cit., 1996, p.7.

qui concerne les pratiques instrumentales, la ligne de démarcation qui partage la région en deux grandes aires d'expansion ne correspond pas à la limite linguistique. Au nord, l'aire de jeu du violon dépasse la limite linguistique pour s'implanter en Basse-Bretagne alors qu'au sud la présence en Loire-Atlantique de la veuze, instrument de la famille des cornemuses, confirme l'idée que la pratique populaire d'instrument à poche (biniou, veuze) en Bretagne ne semble pas avoir gagné le nord de la région. Sur le plan de la danse, le pas de la gavotte reste bien une spécificité du sud de la Basse-Bretagne, de même que celui de l'*en dro* que l'on retrouve de plus, de part et d'autre de la frontière linguistique.

A l'image de la société qui l'a secrétée, la géographie du fonds ancien se caractérise essentiellement par sa diversité. Construite sur une opposition générale nord-est/sud-ouest, l'inscription spatiale du fonds ancien se présente comme un ensemble d'adaptations de pratiques instrumentales ou de danse par des communautés locales pour lesquelles les temps de distraction étaient des moments forts. Après un siècle de modernisation cette diversité spatiale s'est atténuée. A partir du moment où la pratique instrumentale a changé de fonction, ces rapports avec l'espace ont également connu de nombreux bouleversements. Cette évolution fonctionnelle s'est déroulée en plusieurs étapes. De lien social, la musique bretonne est devenue un instrument de sauvegarde d'une culture traditionnelle puis aujourd'hui une forme d'art reconnue.

Malgré ces bouleversements, l'inscription spatiale de la musique bretonne contemporaine a conservé des empreintes de la géographie du fonds ancien. Lors de l'analyse de la répartition des lieux musicaux contemporains nous avons observé que certaines dynamiques ne pouvaient s'expliquer par le seul facteur démographique, principal fondement des déséquilibres de l'espace musical traditionnel. Elles peuvent aussi s'expliquer par la survivance des caractéristiques spatiales de la géographie du fonds ancien.

La présence d'une zone rurale peu dynamique au nord-ouest du Finistère qui correspond en partie à une aire sans traditions populaires instrumentales, le très fort dynamisme du centre-ouest Bretagne qui correspond aux principaux terroirs musicaux, ou encore le fait que les limites entre les différents types d'espaces ruraux de l'espace musical traditionnel – très dynamique, dynamique et peu dynamique – suivent plutôt la ligne nord-ouest/sud-est de la géographie du fonds ancien que la limite linguistique, sont des preuves que l'inscription spatiale de la musique bretonne contemporaine semble aussi influencée par la géographie du fonds ancien.

L'influence de la géographie du fonds ancien dans l'inscription spatiale de la musique bretonne contemporaine montre non seulement que les interactions entre la musique

traditionnelle et l'espace sont très fortes mais qu'elles sont durables. Il nous faut maintenant clarifier ces interactions spatio-culturelles en étudiant notamment le rôle des acteurs dans notre système musical traditionnel. Parmi ces acteurs, les associations contribuent largement au rapprochement de la musique et de l'espace en institutionnalisant ces interactions.

II - L'institutionnalisation associative

Outre les lieux musicaux, objets géographiques à part entière à partir desquels nous avons pu aborder l'analyse de l'emprise spatiale de la musique traditionnelle en Bretagne, l'élaboration de notre système musical ne serait pas pertinente sans les acteurs qui vont nous permettre de vérifier ses particularités spatio-culturelles. Si à première vue leur contribution à l'inscription spatiale de la musique bretonne semble moins évidente que celle des lieux de diffusion ou d'enseignement leur rôle n'en est pas moins important.

Dans la mesure où ils agissent individuellement, la participation de ces acteurs aux interactions entre la musique et l'espace reste difficile à appréhender. Prise individuellement, la contribution d'un musicien à l'inscription spatiale de la musique bretonne est difficile à mesurer. Par contre, sa contribution au sein d'un groupe social (bagad, école de musique, association de sauvegarde d'instrument traditionnel...) semble plus commodément estimable. En effet, à travers notamment les fonctions socioculturelles ou les origines géographiques du groupe nous pouvons mesurer le rôle des acteurs dans les rapports entre la musique traditionnelle et l'espace. Pour comprendre le rôle des acteurs en suivant cette double logique, socioculturelle et géographique, nous avons choisi d'étudier un groupe social en particulier, l'association.

Les structures associatives sont en effet déterminantes dans le processus de renouvellement de la musique traditionnelle et plus globalement de la culture bretonne. Habituellement regroupées sous l'étiquette de "mouvement culturel breton", les associations de sauvegarde et promotion de la culture bretonne contribuent fortement à l'inscription territoriale de la musique traditionnelle. Mais elles ne sont pas les seules. D'autres types de structures associatives consacrent également une part plus ou moins grande de leurs activités à la diffusion de la musique bretonne.

Après une présentation du mouvement culturel breton actuel, nous verrons quelle est la nature de ses rapports avec le système musical traditionnel. Puis nous découvrirons que l'action du mouvement culturel breton n'est pas isolée et que les structures associatives qui permettent au système musical traditionnel de se renouveler ont des origines diverses. Enfin nous percevrons comment la structuration du mouvement culturel renforce les liens entre la musique et le territoire en institutionnalisant leurs relations.

1 - Le mouvement culturel breton

Héritage de la société traditionnelle paysanne, depuis plus d'un siècle la musique bretonne a su s'adapter aux différentes transformations de la société moderne.

Dans le chapitre 5, qui décrit ce processus d'adaptation, nous avons regroupé une partie des acteurs de ce phénomène socioculturel dans ce que nous avons appelé le mouvement folklorique. Le rôle du mouvement folklorique, très influent jusqu'à la fin des années 1960 dans la diffusion contemporaine de la musique traditionnelle en Bretagne s'est atténué par la suite. Malgré une crise qui a perduré jusqu'au début des années 1990, le produit des actions de ce mouvement, le folklore, devenu un élément à part entière du patrimoine régional, reste un secteur très actif du mouvement culturel breton actuel. Les actions de modernisation plus "attentives" au respect de la tradition, qui ont aussi contribué au renouvellement de la musique traditionnelle en Bretagne, ont également produit de nombreux éléments du mouvement culturel breton contemporain. Aujourd'hui, on peut regrouper les structures associatives héritées de ces deux filiations dans ce que l'on appelle communément le secteur des arts et traditions populaires.

Les associations d'arts et de traditions populaires

Les éléments du folklore breton contemporain sont majoritairement issus du processus d'adaptation du mouvement rénovateur d'avant les années 1960. Les deux principaux emblèmes du folklore breton contemporain restent le cercle celtique, qui a connu un réel essor dès les années 1930 et le bagad, qui s'est développé dans les années 1950. Cependant, même si elles ont conservé certaines de leurs caractéristiques, ces formes d'expression culturelle ont beaucoup évolué depuis leur création.

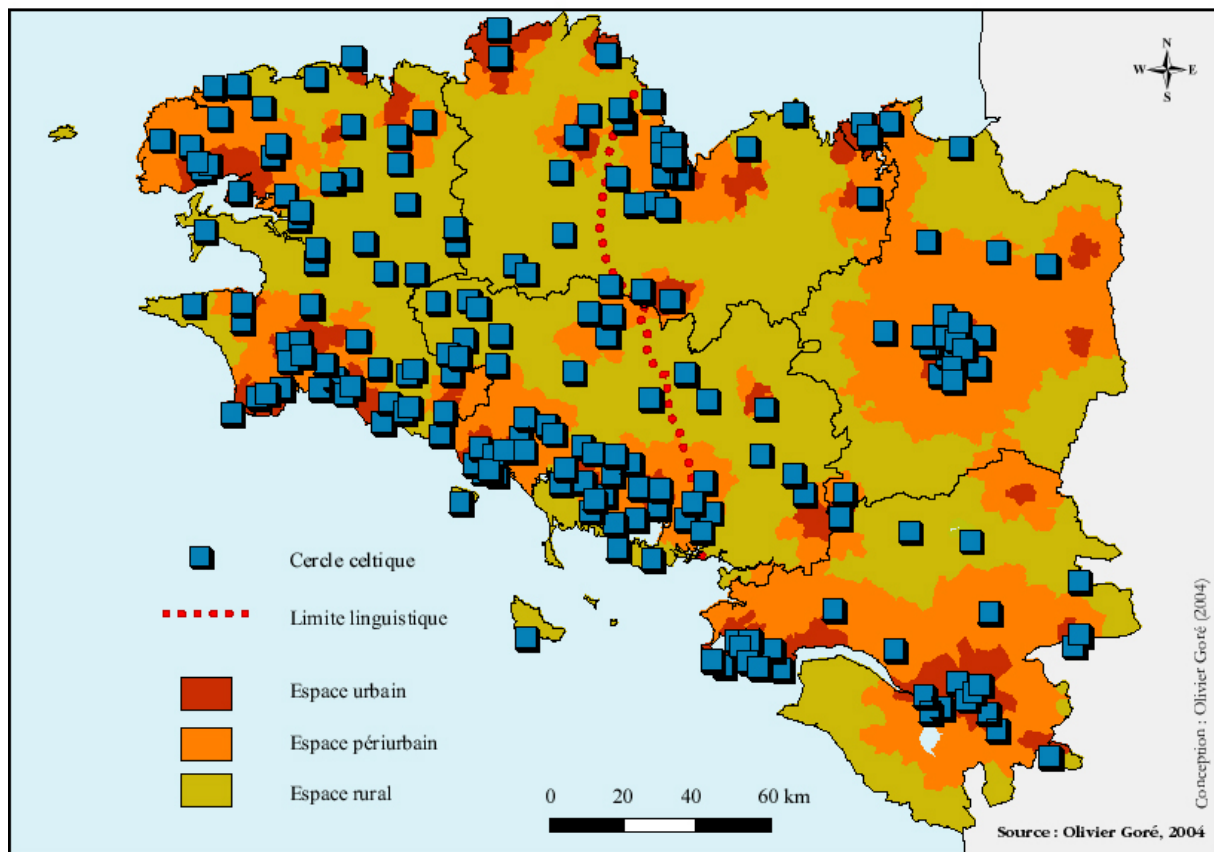
Nous ne reviendrons pas sur le bagad que nous avons déjà présenté. Le bagad est certes une formation folklorique, mais aussi une école de musique à part entière, très influente dans la diffusion contemporaine de la musique traditionnelle. De même, bien qu'« on leur reproche de folkloriser la culture bretonne, de développer complaisamment des clichés touristiques, [le rôle des cercles celtiques] a été et reste fondamental dans la sauvegarde et la transmission de la danse bretonne »⁴⁶⁷. Sans doute plus que le bagad, le cercle celtique est le porte-drapeau du folklore breton contemporain. En 2003 nous avons recensé près de

⁴⁶⁷ PIERRE Alan, CARIO Daniel, *Op. Cit.*, 1999, p. 111.

200 cercles celtiques ou formations folkloriques assimilées en Bretagne. La majorité est affiliée aux deux grandes fédérations bretonnes, *Kendalc'h* (124 groupes en 1999) et *War'Leur* créée en 1967 (66 groupes en 1999). Quant à leur répartition spatiale, elle diffère sensiblement de celle des bagadoù.

A l'échelle de la région, les cercles celtiques sont plus dispersés que leurs équivalents musicaux. Comme les bagadoù, ils sont essentiellement d'origine urbaine, surtout en Haute-Bretagne, mais leur présence en zone rurale est plus importante, notamment dans le centre-ouest Bretagne. Comme pour les bagadoù, ils sont plus nombreux dans le sud de la région, mais alors que les formations musicales se concentrent principalement en Basse-Cornouaille, les formations de danse se répartissent sur l'ensemble du littoral sud, excepté peut-être autour de l'estuaire de la Vilaine.

Carte 23 – Répartition spatiale des cercles celtiques en 2003



Le bagad et le cercle celtique sont devenus des composants fondamentaux du patrimoine régional. Outre la danse et la musique, les bagadoù et les cercles celtiques étendent leur entreprise de rénovation à d'autres pans du patrimoine, comme la broderie ou le port vestimentaire. En plus des évolutions sur la forme, ces deux éléments du folklore breton ont aussi connu des évolutions de fond notamment sur le plan artistique. Aujourd'hui les créations

des bagadoù, en privilégiant l'orchestration dans leurs interprétations musicales et celles des cercles celtiques, en favorisant de plus en plus la chorégraphie dans leurs prestations scéniques, sont aussi reconnues, au moins pour les meilleures d'entre-elles, comme des oeuvres artistiques à part entière.

Cette double évolution, sur le fond et sur la forme, a donc permis au folklore breton contemporain de glisser progressivement de la sphère strictement folklorique vers le domaine des arts et traditions populaires. En fait, derrière ces deux formes d'expression culturelle, les bagadoù et les cercles celtiques ce sont plus de 300 associations regroupées en trois fédérations (*Bodadeg Ar Sonerien* pour les bagadoù, *Kendal'ch* et *War'leur* pour les cercles celtiques) qui, grâce à un important travail de bénévolat, contribuent à la diffusion de la musique et de la danse traditionnelle, mais aussi plus généralement, du fait de la diversification de leurs activités, au renouvellement des arts et traditions populaires de Bretagne.

A travers leurs créations ces quelque 300 groupes "folkloriques" participent donc directement à la diffusion de la musique et de la danse traditionnelle en Bretagne. Mais leur contribution est également indirecte, puisque les structures associatives sur lesquelles reposent ces formations traditionnelles organisent de nombreuses manifestations culturelles. En effet, nous verrons plus loin que les bagadoù et les cercles celtiques font partie des principales associations organisatrices de fest-noz et de fest-deiz. Ce sont donc des acteurs importants du système musical traditionnel dans la mesure où ils sont doublement concernés, en tant que musiciens et en tant qu'organisateur.

Outre les formations nées du mouvement folklorique le secteur des arts et traditions populaires actuel comprend également des associations issues de ce que nous avons appelé le mouvement traditionaliste. C'est le cas des associations *Dastum*, *La Bouèze* ou *Sonneurs de Veuze*, que nous avons déjà mentionnées, créées dans les années 1970 à l'initiative des "nouveaux" collecteurs afin de mettre en commun leurs recherches. Aujourd'hui, l'association *Dastum* basée à Rennes, devenue Centre de Musique Traditionnelle en Région, forte de ces six antennes locales (Lannion (22), Carhaix (29), Lesneven (29), Nantes (44), Pontivy (56), Ploemeur (56)) et de ses deux « Pôles associés » (le *Centre de ressources du patrimoine Marc Le Bris* à St-Caradec (22) et le *Groupement culturel breton des Pays de Vilaine* à Redon (35)) a diversifié ses activités. En plus de la collecte, cette association assure « la conservation, la diffusion et la mise en valeur du patrimoine ethnologique de la Bretagne avec un accent particulier placé sur les traditions orales et la musique traditionnelle ». De même, *la Bouèze* en un peu plus de vingt ans est devenue l'association référence en matière de promotion du patrimoine oral traditionnel de Haute-

Bretagne, avec aujourd'hui quelque 3 000 adhérents. Mais surtout à côté de ces grandes structures à vocation régionale, le domaine des arts et traditions populaires compte une multitude de petites associations à vocation communale ou intercommunale. Aux structures officielles de formation et aux associations de transmission de musique traditionnelle dont nous avons déjà parlé, il faut ajouter les ateliers de danse traditionnelle, les associations de sports et jeux traditionnels et les différentes associations de protection et de sauvegarde de patrimoine, qu'il soit maritime, religieux, culinaire ou naturel. Et nous verrons plus loin que l'ensemble de ces associations participe à la diffusion de la musique traditionnelle.

Il est difficile de réaliser une classification précise des associations d'arts et de traditions populaires du fait que de nombreuses structures proposent plusieurs activités. Cependant cette rapide présentation nous donne un bon aperçu d'une partie du paysage associatif culturel breton contemporain. En effet, le secteur des arts et traditions populaires ne couvre qu'une fraction du mouvement culturel breton ; l'autre partie étant principalement composée par des associations de promotion et de diffusion de la langue bretonne.

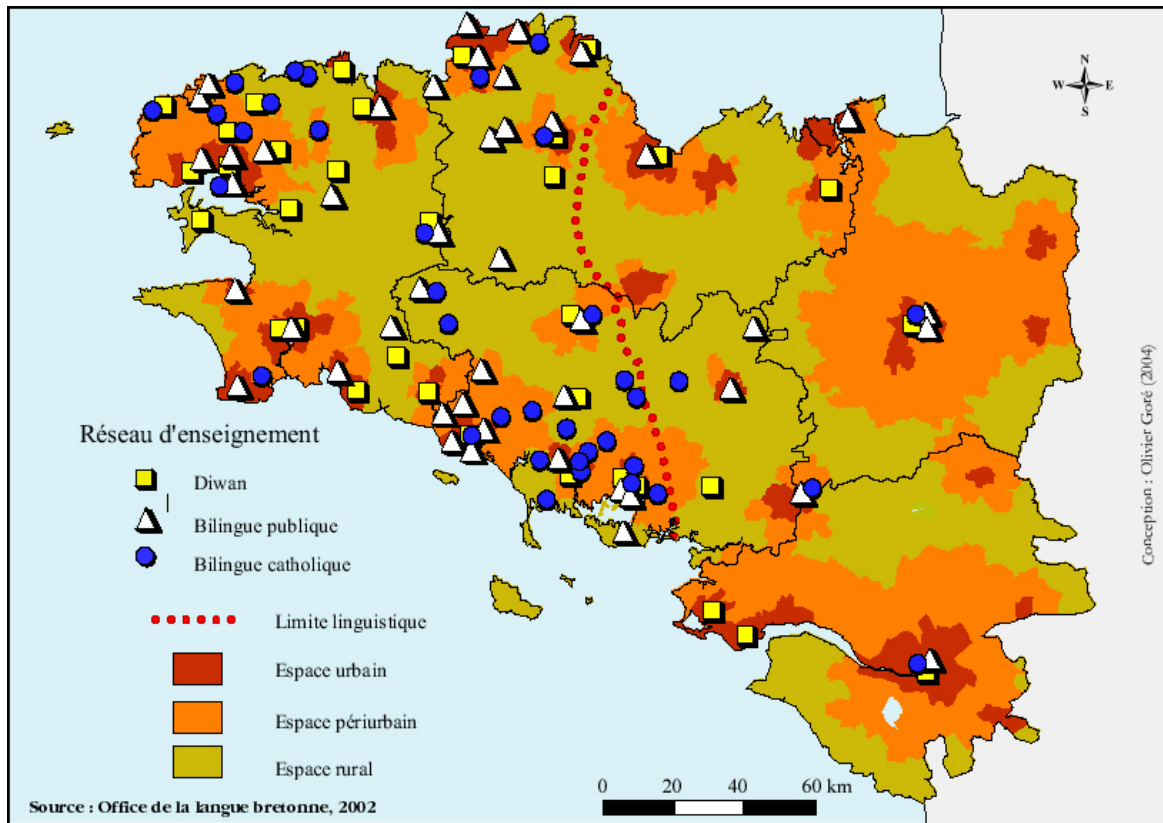
Les associations de promotion et de diffusion de langue régionale

Comme nous l'avons déjà souligné auparavant, malgré le déclin de la pratique populaire du breton, la langue bretonne rassemble beaucoup. Cette mobilisation se traduit notamment par le développement d'un important réseau associatif ; la principale activité de ces structures étant l'apprentissage de la langue. Par exemple, pour la rentrée 2001/2002 l'offre d'enseignement en breton dans le premier et le second degré, assuré par trois réseaux d'enseignement bilingue – *Diwan* (écoles sous statut privé pratiquant l'immersion linguistique), *Div Yezh* (classes bilingues publiques) et *Dihun* (classes bilingues privées) –, nécessite 120 structures réparties inégalement sur l'ensemble du territoire régional.

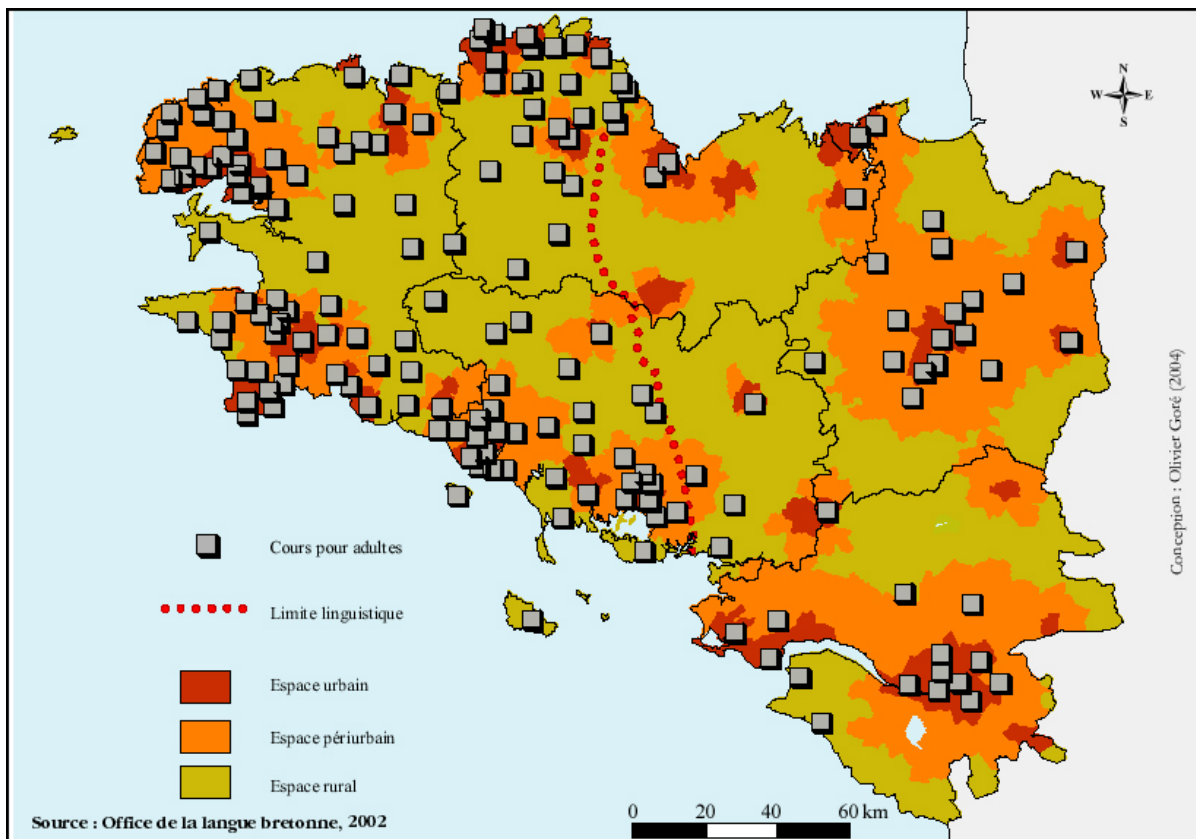
Comme pour les lieux de diffusion de musique traditionnelle, les structures associatives pour la diffusion de la langue sont essentiellement situées en Basse-Bretagne et sont d'origine urbaine. Elles se concentrent principalement dans trois secteurs, les agglomérations de Brest, Lorient, Vannes et leur couronne périurbaine.

En accueillant cinq sites, la ville de Vannes fait office de "pôle bilingue" alors que nous avons précédemment souligné sa relative inertie en matière de diffusion de musique traditionnelle. A l'inverse, on peut remarquer le faible dynamisme de l'agglomération quimpéroise et du sud Finistère pourtant particulièrement actifs sur le plan musical.

Carte 24 – Géographie de l'offre d'enseignement bilingue 2001/2002



Carte 25 – Géographie de l'offre d'enseignement du breton aux adultes



Les autres zones où les réseaux d'associations d'enseignement bilingue se sont développés en priorité sont le nord-ouest des Côtes-d'Armor, principalement la zone littorale, et les villes de Rennes et de Nantes. Le reste du territoire, et notamment l'espace à dominante rurale, est très peu équipé en structure associative d'enseignement de langue régionale.

Excepté les trois sites de Mauron, Guégon et Questembert, tous situés dans le département du Morbihan, en Haute-Bretagne le réseau d'enseignement bilingue est totalement absent en milieu rural. Cette carence n'est pas surprenante, puisque la langue vernaculaire des campagnes de Haute-Bretagne n'est pas le breton mais le gallo. Par contre, la relative absence des structures associatives dans les campagnes de Basse-Bretagne, surtout dans le centre du Finistère, est plus inattendue. Dans ces campagnes, où la pratique du breton au quotidien est la plus répandue, son enseignement apparaît assez limité. Les réseaux d'enseignement bilingue ne sont présents qu'à Carhaix-Plouguer et dans quelques communes rurales du Finistère (Comanna, St-Rivoal, Bannalec, Scaër) et du Morbihan (Gourin, Le Faouët, Baud). Dans les campagnes basse-bretonnes des Côtes-d'Armor, cette absence est encore plus nette si on excepte la présence de structures dans des communes rurales proches des deux aires urbaines trégoroises de Lannion et Guingamp.

La géographie de l'offre d'enseignement bilingue dans le premier et le second degrés présente donc de fortes disparités spatiales qui sont confirmées par la répartition des structures associatives dispensant des cours de breton pour adultes. En effet, comme le montre la carte 25 le mouvement culturel breton comprend également un important réseau associatif d'enseignement de langue régionale pour adultes. Or, l'implantation de ces différentes structures qui proposent majoritairement un enseignement sous forme de cours du soir est proche de celle des établissements scolaires. Nous pouvons cependant observer quelques différences. Outre le fait que le réseau pour adulte soit plus dense, deux écarts apparaissent. Premièrement, en Basse-Bretagne dans l'aire urbaine de Quimper, si le réseau scolaire est peu développé, les structures pour adultes sont relativement nombreuses. Et en Haute-Bretagne, alors que les structures scolaires ne sont présentes que dans les villes de Rennes et de Nantes, le réseau pour adulte s'étend à l'agglomération ligérienne et même à l'aire urbaine pour la capitale administrative.

Si on ajoute à ces diverses structures d'enseignement, d'autres associations qui n'ont pas pour vocation l'apprentissage de la langue régionale, mais qui contribuent à sa diffusion comme les troupes de théâtre, les radios associatives ou encore les maisons d'éditions, la défense et la promotion des langues régionales, breton et gallo, sont des thèmes particulièrement rassembleurs en Bretagne. Avec les associations d'arts et de traditions populaires, les structures associatives de défense et de promotion de langue régionale forment

l'essentiel du mouvement culturel breton contemporain. Mais surtout, elles contribuent également à la diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne puisqu'elles se retrouvent dans "l'aménagement" de nombreux lieux musicaux.

2 - Les associations organisatrices

Les associations, qui forment un large panel de structures plus ou moins grandes et plus ou moins influentes dans l'organisation de la société bretonne, sont parmi les principaux acteurs du système musical traditionnel. Dans ce paysage associatif, les associations relevant du mouvement culturel breton sont particulièrement dynamiques.

Le dynamisme des structures relevant du mouvement culturel breton

En faisant de la musique un des éléments les plus représentatifs du dynamisme contemporain de la culture bretonne, ces associations contribuent au renouvellement de la musique traditionnelle, mais en plus, par leur action d'organisation de manifestations musicales, elles participent directement à sa diffusion.

Tableau 9 – Part du mouvement culturel breton dans l'organisation de manifestations musicales consacrées à la musique traditionnelle

	Fest-noz		Fest-deiz	
	Effectif	%	Effectif	%
<i>Mouvement culturel breton</i>	393	33	144	43,6
Autres types d'associations	567	47,6	124	37,6
Organisation non renseignée	231	19,4	62	18,8
Total	1191	100	330	100

Comme le montre le tableau 9, plus de 43 % des festoù-deiz organisés en 2002, soit 144 sur 330, l'ont été par des structures relevant du mouvement culturel breton. Sur ces 144 manifestations, 133 sont dues à des associations d'arts et de traditions populaires. Or, ce type de structures, majoritaires dans l'organisation de fest-deiz l'est aussi en ce qui concerne celle des festoù-noz. Sur 960 festoù-noz dont nous connaissons l'association organisatrice, 350 – soit 36,5 % – sont dû à ce même type de structure. Les associations d'arts et de traditions populaires sont donc des acteurs essentiels du système musical traditionnel. Leur poids dans l'organisation des festoù-deiz et des festoù-noz est considérable par rapport aux autres types d'associations.

Bien que la suprématie du mouvement culturel breton en général et des associations d'arts et de traditions populaires en particulier soit assez forte, l'organisation des festoù-noz et des festoù-deiz concerne cependant des associations de diverses origines.

En effet, si 43 % des festoù-deiz sont organisés par des structures relevant du mouvement culturel breton, ce pourcentage descend à 33 % en ce qui concerne les festoù-noz. Par conséquent, en 2002 deux festoù-noz sur trois ont été organisés par des associations ne relevant pas du mouvement culturel breton. Si pour certaines, comme les comités des fêtes, dont la principale activité est de mettre en place des animations à l'échelle de la commune ou d'un quartier, le fait d'organiser un fest-noz reste une entreprise ordinaire, pour d'autres cette activité semble plus surprenante. En effet, après les associations d'arts et de traditions populaires et les comités d'animation les structures organisant le plus grand nombre de fest-noz sont des associations sportives et des associations de lutte contre une maladie. Si on excepte les associations de diffusion de langue régionale qui relèvent du mouvement culturel breton, nous trouvons ensuite une série d'associations relevant de l'enseignement ou du périscolaire (amicales laïques et associations de parents d'élèves). Toutes ces associations qui ont organisé plus de 30 festoù-noz en 2002 jouent donc un rôle non négligeable dans la diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne.

Enfin, nous trouvons aussi d'autres associations dont l'influence est moins importante puisque le nombre de fest-noz qu'elles organisent est moins élevé. Cependant, cet ensemble varié de structures montre qu'à travers le fest-noz la musique traditionnelle touche de nombreux secteurs (social, culturel, économique...) de la société ce qui par conséquent, rend son inscription territoriale d'autant plus complexe.

Figure 11 - Classification⁴⁶⁸ des associations organisatrices de fest-noz en 2002

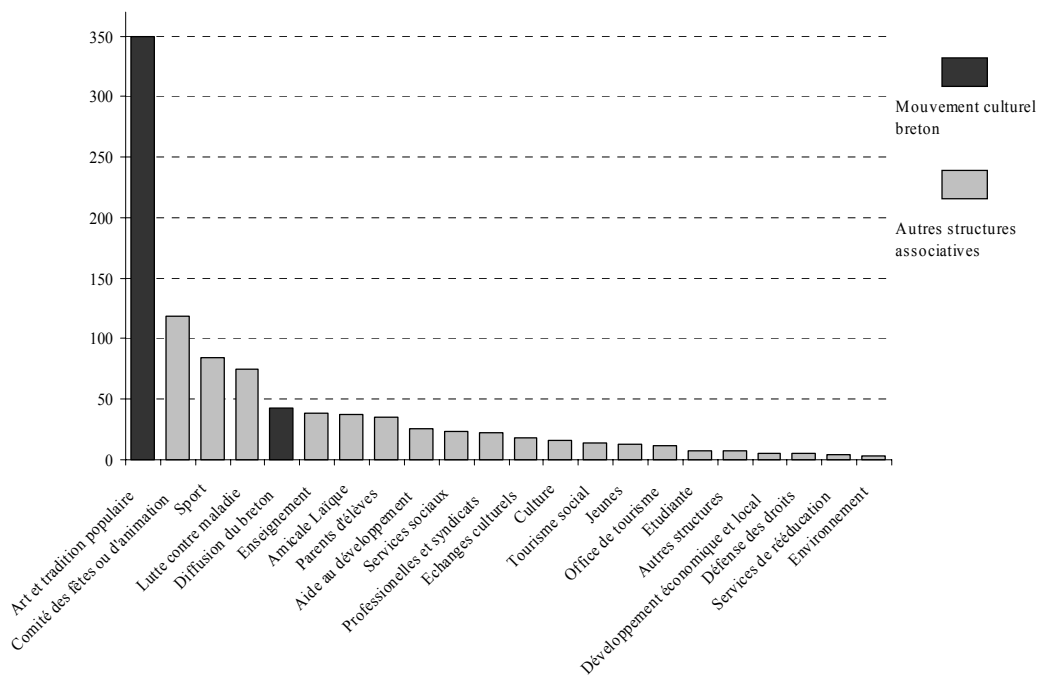
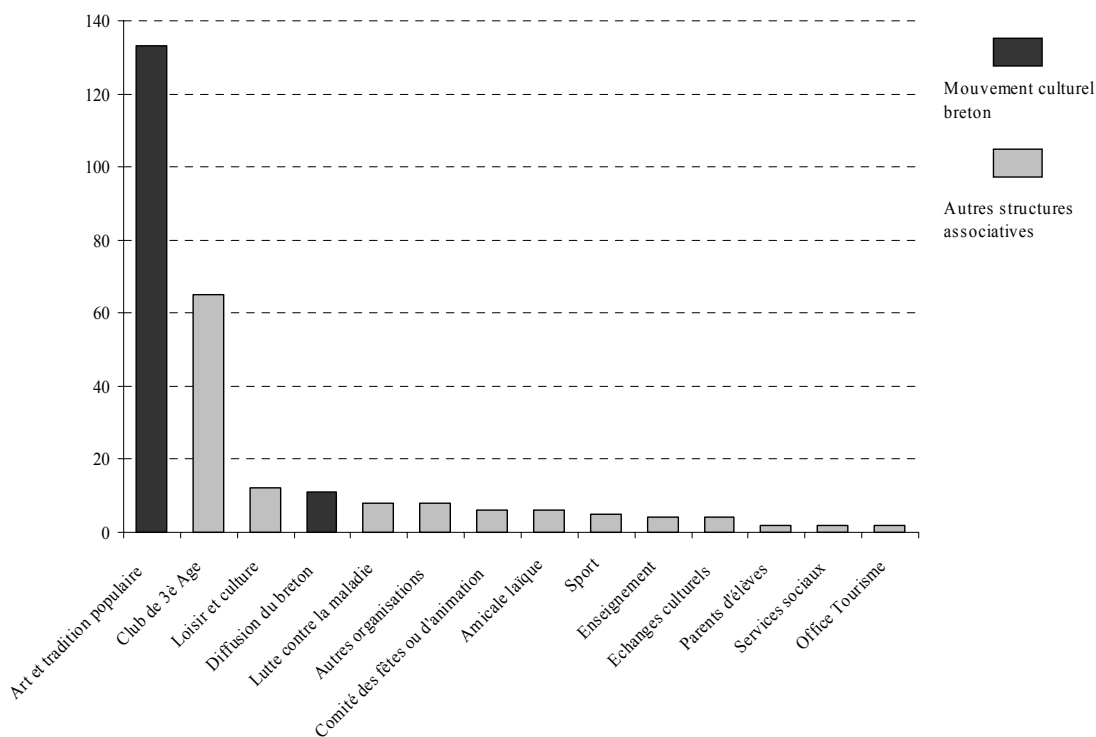


Figure 12 - Classification des associations organisatrices de fest-deiz en 2002



⁴⁶⁸ D'après la classification internationale des organisations sans but lucratif.

Concernant les festoù-deiz, le panel des associations organisatrices ne relevant pas du mouvement culturel breton est moins diversifié. Nous pouvons constater une différence majeure, la présence des clubs de troisième âge. En 2002, 65 festoù-deiz – soit près de 20 % – ont été organisés par ce type de structure alors qu'elles n'ont organisé aucun fest-noz. Inversement, certaines associations relativement bien impliquées dans l'organisation de fest-noz semblent moins concernées par les festoù-deiz, comme les associations sportives ou les comités d'animation, voire sont totalement absentes, comme les associations de jeunes, les structures d'aide au développement ou les associations professionnelles.

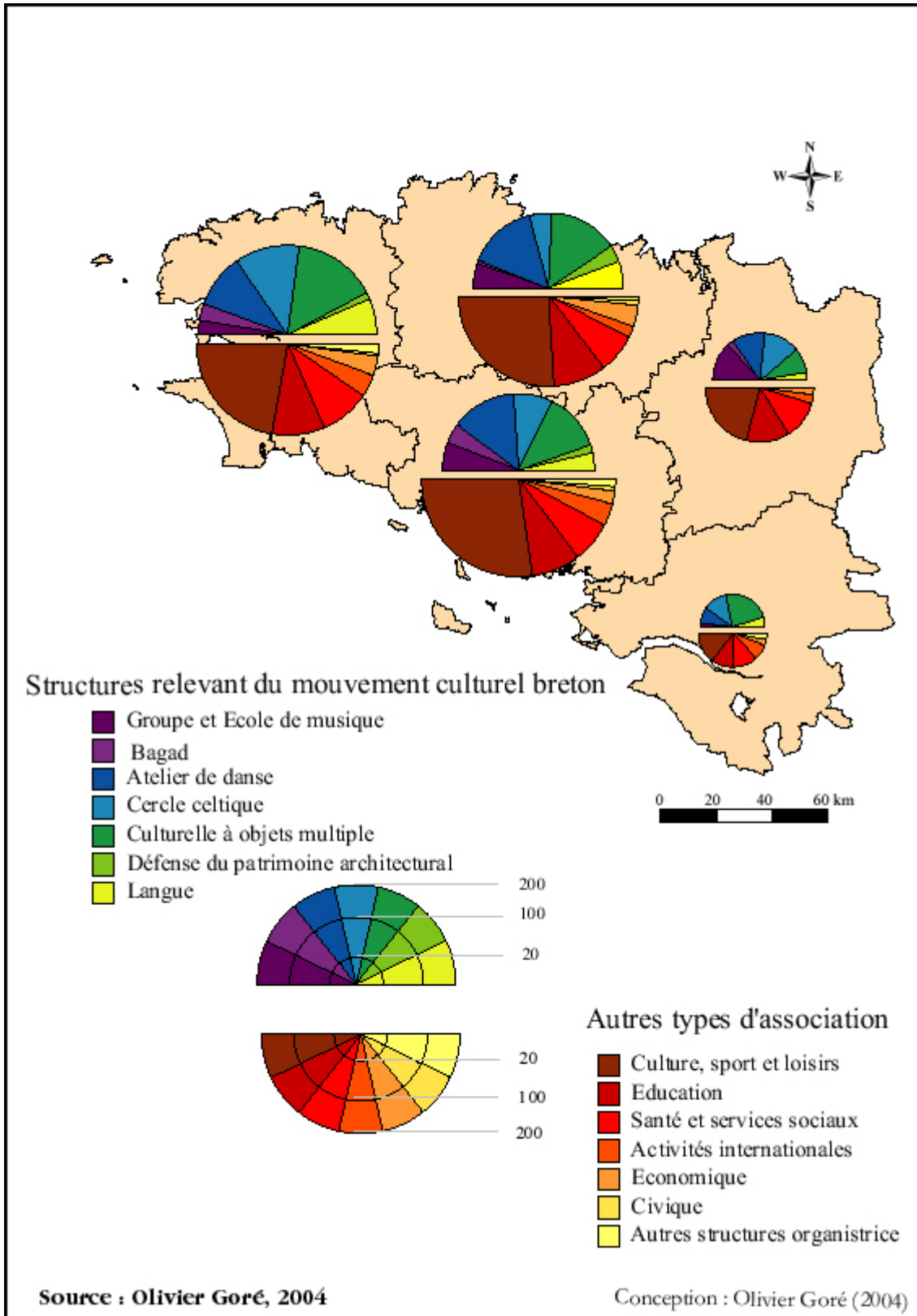
Ce différentiel dans la composition du panel, entre les associations organisatrices de fest-noz et les structures organisatrices de fest-deiz, montre que ces lieux musicaux ne touchent pas exactement le même public. Cela confirme que fest-noz et fest-deiz sont bien deux lieux musicaux distincts ayant chacun leur propres caractéristiques. De plus cet écart élargit le champ socioculturel de la musique traditionnelle en Bretagne. Nous avons déjà mentionné que la musique bretonne concernait de nombreux secteurs de la société, désormais nous pouvons aussi parler de son emprise trans-générationnelle.

Un rayonnement socioculturel inégal

A travers cette analyse des associations organisatrices de manifestations musicales consacrées à la musique bretonne nous observons donc que la musique traditionnelle bénéficie d'un rayonnement socioculturel relativement étendu. Cependant, d'après la carte 26 cette emprise n'est pas homogène sur l'ensemble du territoire. Comme nous l'avons déjà mis en évidence à propos d'autres phénomènes, il existe un déséquilibre spatial entre l'est et l'ouest de la région. Non seulement les manifestations musicales sont beaucoup plus nombreuses dans les trois départements de l'ouest de la région – Finistère, Morbihan, Côtes-d'Armor –, mais le panel des associations organisatrices s'y trouve plus varié.

Tout d'abord les structures dont la principale activité est la promotion et la diffusion de la musique traditionnelle – bagadoù, groupes, écoles de musique – sont minoritaires dans l'organisation de fest-noz et de fest-deiz. Excepté en Ille-et-Vilaine où 31 % des manifestations consacrées à la musique traditionnelle sont organisées par des associations à vocation musicale, dans les autres départements ce type de structures est peu représenté. Par contre les associations de promotion et de diffusion de la danse – cercles celtiques et ateliers de danse – semblent plus impliquées.

Carte 26 – Classification des associations organisatrices de manifestations musicales par département en 2002



Si nous cumulons ces deux grandes catégories d'associations, musicales et de danse, pour quatre départements sur cinq, plus de la moitié des festoù-noz et des festoù-deiz du département sont organisées par leur soin. Ces structures sont seulement minoritaires en Loire-Atlantique alors que dans le Morbihan et en Ille-et-Vilaine elles dépassent aisément la barre des 50 %.

Parmi les associations relevant du mouvement culturel breton, les structures organisant le plus grand nombre de manifestations ne sont donc pas des associations dont la principale vocation est de diffuser la musique traditionnelle. Les structures majoritaires, que nous appelons associations "culturelles à objets multiples", ont comme principale activité de promouvoir la culture bretonne dans son ensemble. Parmi ces associations, nous retrouvons les grandes fédérations culturelles régionales que présentées précédemment – B.A.S, *Kendac'h* et *War'leur* – et leurs antennes départementales mais aussi des structures à vocation locale qui ont comme objectif de soutenir la sauvegarde et le renouvellement des arts et traditions populaires à l'échelle d'un pays ou d'une agglomération. Au-delà de leur contribution directe à la diffusion de la musique traditionnelle en organisant des festoù-noz ou des festoù-deiz, ces structures participent aussi indirectement au renouvellement de la musique traditionnelle en institutionnalisant le développement de la culture régionale à l'échelle locale. Nous verrons plus loin comment elles contribuent à l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en fédérant différentes actions de diffusion des arts et traditions populaires à cette échelle.

Dans les cinq départements, plus de la moitié des lieux de rencontre autour de la musique traditionnelle – fest-noz et fest-deiz – sont à mettre à l'actif d'associations extérieures au mouvement culturel breton. Si dans le Finistère et en Loire-Atlantique l'écart entre ces structures et celles du mouvement culturel reste infime, dans les trois autres départements la participation des associations extérieures au mouvement culturel à la diffusion de la musique traditionnelle n'est pas négligeable, notamment dans le Morbihan où plus de 60 % des manifestations sont organisées par ce type d'association.

En regroupant les différentes structures en fonction des dix principaux groupes de la classification internationale des organisations sans but lucratif, dans les cinq départements le groupe "Culture, sports et loisirs" est prédominant. Dans le Morbihan et dans les Côtes-d'Armor ce genre d'associations est à l'origine de plus de la moitié des manifestations organisées par des structures ne relevant pas du mouvement culturel breton et de presque un tiers de l'ensemble des manifestations. Dans quatre départements sur cinq, c'est ce genre d'associations qui organisent le plus grand nombre de manifestations ; dont 115 dans le

Morbihan contre 138 pour l'ensemble des structures relevant du mouvement culturel breton. La forte contribution de ces associations – comité d'animation, associations sportives et de loisir, club de jeunes ou du troisième âge – à l'organisation de fest-noz ou de fest-deiz montre que dans ces départements le rayonnement socioculturel de la musique traditionnelle est relativement étendu. Seule la Loire-Atlantique se distingue.

Dans ce département les structures qui organisent le plus grand nombre de rassemblements autour de la musique traditionnelle sont les associations culturelles à objets multiples relevant du mouvement culturel breton. Par conséquent, non seulement en Loire-Atlantique la diffusion de la musique bretonne contemporaine est moins forte, quantitativement, mais son rayonnement socioculturel est réduit par rapport aux autres départements. Que ce soit sur le plan des associations relevant du mouvement culturel breton ou sur le plan des autres types d'associations, en Loire-Atlantique le panel des structures organisatrices est moins varié que dans les autres départements. Bien que les écarts soient faibles, nous pouvons observer des rayonnements socioculturels différents selon les départements, notamment en ce qui concerne les associations relevant du mouvement culturel.

Par rapport aux trois départements de l'ouest de la région, l'Ille-et-Vilaine présente aussi un moindre rayonnement socioculturel. Il est cependant plus varié que celui de la Loire-Atlantique, notamment à cause de la forte présence des groupes et des écoles de musique d'une part et du poids plus important du groupe "Culture, sports et loisirs" d'autre part.

C'est dans les Côtes-d'Armor, le Finistère et le Morbihan que le rayonnement socioculturel de la musique bretonne est le plus large. La quantité de lieux de diffusion y est beaucoup plus importante, et en plus l'origine socioculturelle de ces lieux de diffusion y est plus variée. Certaines associations relevant du mouvement culturel breton, comme les associations de défense et de promotion de la langue bretonne ou celles de défense du patrimoine architectural, absentes ou presque dans le panel des structures organisatrices de l'Ille-et-Vilaine et de la Loire-Atlantique, sont assez bien représentées dans ces trois départements.

L'analyse des associations organisatrices à l'échelle départementale démontre que la musique traditionnelle contemporaine ne se présente pas comme une pratique confidentielle, confinée au seul champ de la culture bretonne. A travers ces lieux de diffusion non seulement elle rallie la majorité des acteurs du mouvement culturel breton, mais surtout elle rassemble de nombreux acteurs souvent éloignés des arts et traditions populaires ou de la cause régionale. Afin de mieux cerner l'inscription territoriale de la musique traditionnelle, il

nous faut donc aussi prendre en compte ce rayonnement socioculturel d'autant plus qu'il génère des disparités spatiales.

Mais le rôle des associations dans l'inscription territoriale de la musique traditionnelle dépasse cette seule fonction de diffusion à travers l'organisation de fest-deiz ou de fest-noz. De nombreuses associations contribuent également au renouvellement actuel de la musique bretonne en fédérant leurs actions au sein de structures qui n'ont pas directement pour objectif de diffuser la musique traditionnelle. Indirectement, leur principale mission, qui est de rassembler, d'animer, d'encourager et de développer toutes les formes d'expression de la culture bretonne, à l'échelle locale, départementale ou régionale participe aussi à l'inscription territoriale de la musique traditionnelle. L'ensemble de ces structures, avec l'appui de l'Etat et des collectivités territoriales forme un vaste réseau associatif dont les actions favorisent le renouvellement contemporain de la musique bretonne. Il s'agit donc maintenant d'analyser le rôle de ce mouvement associatif dans l'inscription territoriale de la musique traditionnelle, en privilégiant un genre particulier de structure, les ententes culturelles de pays.

3 - L'organisation territoriale de la filière traditionnelle

Si le développement d'un mouvement culturel breton traduit bien l'ampleur du rassemblement qui s'opère autour de la langue et de la culture bretonne depuis près de 50 ans, le renouvellement contemporain de la musique traditionnelle en Bretagne ne repose pas seulement sur ce réseau transversal, dans lequel la musique bretonne n'est qu'un des aspects d'une cause plus générale. Conjointement, la musique bretonne bénéficie d'une organisation plus spécifique au champ musical basée sur un partenariat multiscalair renforçant son inscription territoriale. Beaucoup plus récent que le mouvement culturel breton, cette organisation spatiale s'est concrétisée à partir du moment où la musique traditionnelle a bénéficié d'une reconnaissance institutionnelle à l'échelle nationale.

Un partenariat musical multiscalair

Il faudra attendre le début des années 1980 pour que la musique traditionnelle soit reconnue comme un style musical à part entière. La création de la Fédération des Associations de Musiques et de Danses Traditionnelles puis celle du Centre d'Information des

Musiques Traditionnelles posent les bases d'une première politique nationale en faveur des musiques traditionnelles.

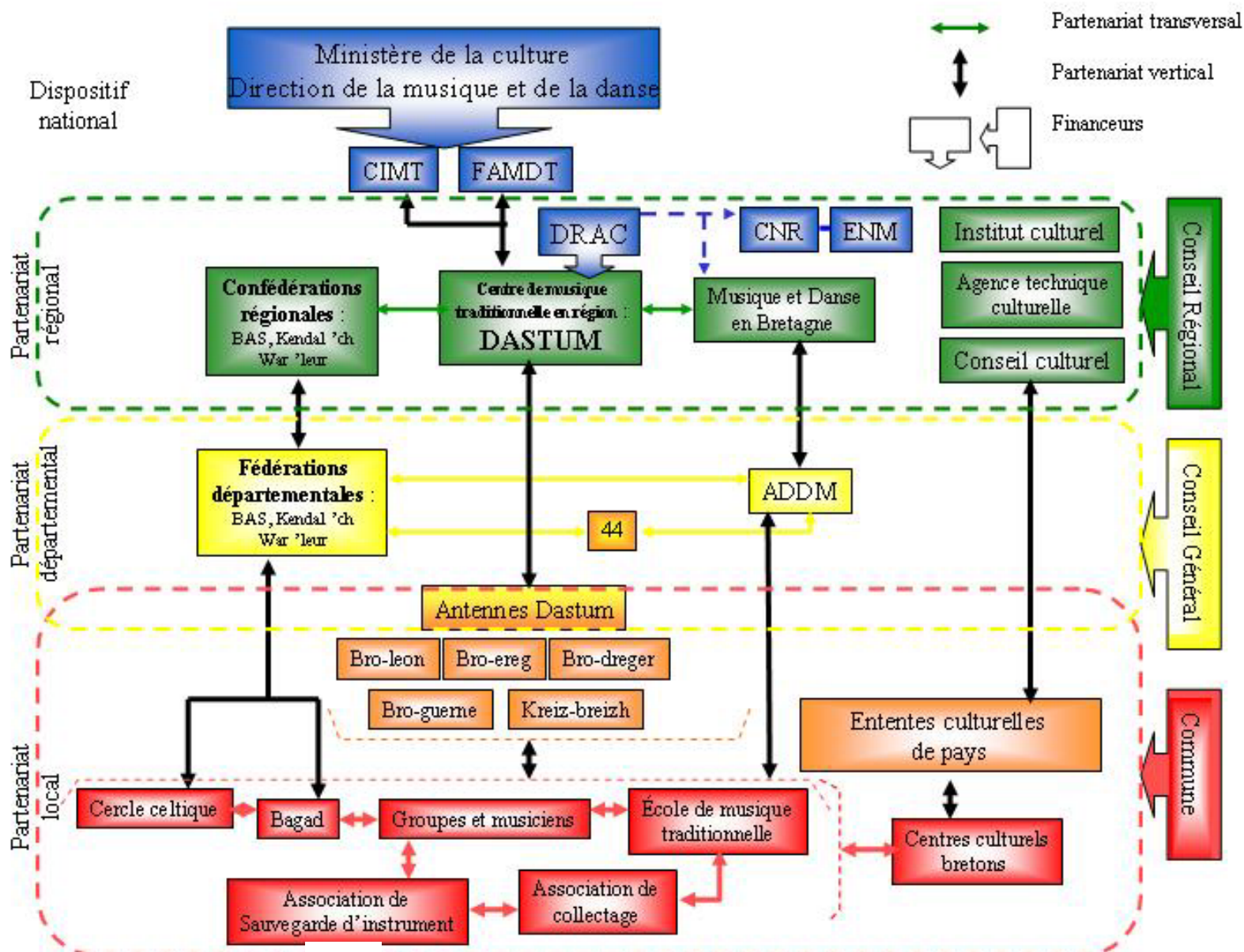
En Bretagne, sans attendre les retombées de cette politique, un siècle d'adaptation à la société moderne a favorisé la constitution et le renouvellement d'un ensemble de structures associatives qui aujourd'hui, grâce à l'intervention des organismes institutionnels (DRAC, Musiques et Danses en Bretagne, ADDM...) forme un véritable réseau régional pour le développement et la promotion de la musique traditionnelle. Par ailleurs, la labellisation de Dastum, tête de réseau de cette organisation régionale, en Centre de Musique Traditionnelle en Région, autre composante de la politique nationale en matière de musique traditionnelle, a permis de faire le lien entre le contexte régional et la politique nationale.

Par conséquent comme le montre la figure 13, la musique bretonne bénéficie aujourd'hui d'une organisation spatiale multiscalaire, basée sur un partenariat transversal qui associe les actions de l'ensemble des structures à une même échelle, mais aussi vertical qui permet aux structures des niveaux inférieurs de mettre à contribution les moyens mis à disposition par les structures de niveau supérieur pour exercer leurs missions.

Au sommet de cette organisation, le dispositif national mis en place dans les années 1980 afin de définir une politique cohérente de développement du secteur des musiques et danses traditionnelles reste inchangé. A travers des crédits déconcentrés, la Direction de la musique et de la danse du Ministère de la Culture finance des actions portant sur la formation, dans le but notamment d'assurer l'enseignement de la musique traditionnelle dans les Conservatoires Nationaux en Région (CNR), les Ecoles Nationales de Musique (ENM) et les Ecoles agréées, le développement de l'enseignement de l'ethnomusicologie dans les universités, le soutien à la recherche et bien sûr la structuration du milieu associatif.

A l'échelle nationale, le milieu associatif dispose de deux structures principales, le Centre d'Information des Musiques Traditionnelles et du monde (CIMT) et la Fédération des associations de musiques et de danses traditionnelles (FAMDT). Le CIMT a comme principales missions d'informer sur le secteur, notamment en éditant *Planètes musiques*, guide-annuaire des musiques traditionnelles et du monde, de dispenser des conseils et d'organiser différentes opérations de sensibilisation professionnelle. Le CIMT est un département de l'IRMA, centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles. Quant à la FAMDT, elle exerce plutôt des missions de coordination du tissu associatif d'une part et des Centres de musiques traditionnelles en région d'autre part.

Figure 13 – Schéma de l'organisation territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne



Ces Centres, au nombre de huit⁴⁶⁹, sont chargés de développer et de coordonner les activités du secteur des musiques et danses traditionnelles en région. En Bretagne, c'est l'association Dastum qui, par convention avec la DRAC, comme le précise le dispositif mis en place par le Ministère depuis 1993, réalise cette mission autour de trois champs d'action : le patrimoine, la formation, la diffusion et la création. Aujourd'hui, après plus de 30 ans de travail, Dastum est devenue la structure centrale du réseau régional des musiques traditionnelles. Forte de son siège régional – *Dastum Breizh* situé à Rennes – et de ses six antennes locales (*Dastum Bro-Dreger* situé à Lannion, *Dastum Kreiz Breizh* à Carhaix, *Dastum Bro-Ereg* à Pontivy, *Dastum Bro-Leon* à Lesneven, *Dastum Bro-Guerne* à Quimper et *Dastum 44* à Nantes), l'association dispose d'un outil performant qui lui permet d'assurer ses missions à géométrie variable. Outre son travail de collecte, conservation et documentation à l'échelle de la région, l'association, à travers ses antennes et ses structures partenaires participe directement à la vie culturelle locale en organisant ou en animant de nombreuses manifestations (festoù-noz, veillées, stages, cours de chant, conférences...). Et depuis 1999, avec la mise en place d'un programme de sauvegarde et de diffusion par l'Internet de l'ensemble des archives sonores rassemblées depuis la création de l'association, *Dastum*, via son site internet, est devenu un centre de ressources à l'échelle mondiale.

Musiques et Danses et les trois grandes confédérations régionales (*BAS*, *Kendal'ch*, *War'l leur*) complètent l'organigramme des structures à vocation régionale.

Missionnée par l'Etat et la Région, *Musiques et danses*, qui prend en compte, accompagne et valorise toutes les formes d'art musical et chorégraphique, intervient dans le renouvellement contemporain de la musique bretonne, en réalisant notamment un état des lieux de la filière enseignement de la musique traditionnelle. Elle entretient également des relations de partenariats avec Dastum et les fédérations régionales, notamment dans le cadre de l'élaboration de l'annuaire régional « Réseau musique, danse, théâtre et spectacles ». Quant aux confédérations régionales, leur participation s'inscrit dans une mission plus globale de défense et promotion de la culture bretonne. Si les confédérations *Kendalc'h* et *War'leur* ont pour objectifs l'étude, la recherche, la préservation et la transmission des Arts et Traditions Populaires en Bretagne, *BAS* agit directement sur le renouvellement de la musique bretonne à travers notamment son rôle de formateur.

⁴⁶⁹ Le Carrefour des musiques et danses traditionnelles en Aquitaine, l'Agence des musiques traditionnelles en Auvergne, le Centre des musiques et danses traditionnelles du Berry, le Centre des musiques traditionnelles en Ile-de-France, le Centre régional des musiques et danses traditionnelles du Languedoc-Roussillon, le Centre régional des musiques traditionnelles en Limousin, le Conservatoire Occitan (Midi-Pyrénées) et Métive (Poitou-Charentes).

Au niveau inférieur, la pratique de la musique traditionnelle aboutit à un partenariat plus sommaire. Les principaux échanges se produisent entre les fédérations départementales des grandes confédérations et les Associations Départementales pour le Développement de la Musique.

Après un repositionnement de leur mission dans les années 1990, les ADDM sont devenues des outils de développement et de structuration culturel à l'échelon départemental. Par conséquent, les orientations définies par ces structures, initiées et soutenues par les conseils généraux et l'Etat, témoignent de la politique culturelle menée par les différents départements. En comparant ces orientations, nous pouvons alors mesurer la place de la pratique traditionnelle (musique et danse) dans cette politique culturelle. Cette place reste assez limitée excepté dans les Côtes-d'Armor où l'ADDM 22 accompagne de nombreux dossiers dans le domaine de la musique et de la danse traditionnelle. Pour les autres départements, le développement et la structuration de la musique traditionnelle à l'échelon départemental n'est pas une priorité. L'expression traditionnelle est prise en compte dans les orientations de Musiques et Danses en Finistère, de l'ADDM 35, de l'ADDM 44 et de l'ADDAV 56 mais leur implication dans le réseau régional de la musique traditionnelle reste limitée. Cela ne signifie que dans ces départements la coordination et l'animation en matière de musique traditionnelle ne soient pas assurées. Cette mission peut être prise en charge par d'autres structures, comme Dastum 44 pour la Loire-Atlantique, ou être effective à une autre échelle.

En effet, l'animation et la coordination de la filière traditionnelle échappent en partie à l'organisation territoriale classique. Fondée sur des structures associatives antérieures à la mise en place des politiques nationales, l'organisation territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne privilégie le partenariat local.

Centres de collectage et de documentation mais aussi structures de diffusion, les antennes *Dastum* sont des composantes essentielles de ce partenariat. Mais le dynamisme local de la filière traditionnelle est aussi et surtout soutenu par un tissu associatif dense et divers : bagadoù, cercles celtiques, association de collectage ou de sauvegarde d'un instrument, écoles de musique, groupes forment la base de la filière traditionnelle. Les échanges musicaux, mais aussi plus généralement culturels, à l'échelle du pays, entre ces différentes structures créent un partenariat local performant qui contribue largement au renouvellement actuel de la musique bretonne et à sa diffusion. Même si, comme le montre la figure précédente, la filière traditionnelle bénéficie du soutien institutionnel, Etat et collectivités locales, le mouvement associatif, notamment par l'intermédiaire de ce partenariat local, reste le principal pilier de l'organisation territoriale de la filière traditionnelle en

Bretagne. De plus, la musique traditionnelle bénéficie de l'appui du mouvement culturel breton au niveau régional et au niveau local.

A l'échelle régionale, la filière traditionnelle est soutenue par trois organismes nés de la Charte Culturelle signée en 1978 entre l'Etat, le Conseil régional et les cinq Conseils généraux : l'Institut Culturel de Bretagne, le Conseil Culturel et l'Agence Technique Culturelle.

L'Institut Culturel de Bretagne créé en 1981 par le Conseil régional, qui a comme mission de coordonner le développement et la diffusion de la culture bretonne dans son acception la plus étendue soutient financièrement la filière traditionnelle à travers notamment des projets d'édition ou de diffusion. Le Conseil Culturel est plutôt un organe fédérateur. Il rassemble aujourd'hui plus 50 structures associatives, dont les confédérations régionales de la filière traditionnelle et de nombreuses autres associations culturelles, dans un but d'échange et de concertation entre le mouvement associatif et les représentants des collectivités locales qui y siègent. Quant à l'Agence Technique Culturelle, comme son nom l'indique elle apporte un soutien technique à la filière traditionnelle à travers notamment la location de matériel lors de manifestations culturelles (fêtes, festivals...).

A l'échelle locale, la contribution du mouvement culturel breton au renouvellement actuel de la musique traditionnelle est l'œuvre de structures qui ont pour objectifs de développer localement la culture bretonne dans son ensemble, mais dont les activités consacrées plus spécifiquement à la musique sont privilégiées. Ces centres culturels bretons sont surtout présents dans les Côtes-d'Armor (Guingamp, Lannion, Bourbriac, St-Brieuc, Trévou-Tréguignec...)

Enfin, depuis une dizaine d'années la filière traditionnelle bénéficie aussi de la participation de nouvelles structures fédératives qui viennent compléter le partenariat local. Et malgré leur jeune âge, ces ententes culturelles de pays sont déjà des acteurs importants du système traditionnel en Bretagne.

Les ententes culturelles de pays

Bien qu'elles soient de création récente – moins de dix ans –, les ententes culturelles de pays sont des acteurs importants du système musical traditionnel. A travers leur mission ces structures, « placées en situation d'interlocutrices représentatives auprès des

collectivités locales »⁴⁷⁰ instituent localement, le plus souvent à l'échelle du pays, les interactions entre musique traditionnelle et territoire.

Leur action est double. Non seulement elles participent indirectement au renouvellement de la musique traditionnelle à travers la diffusion et la promotion des arts et traditions populaires en général mais elles contribuent directement à la diffusion de la musique traditionnelle en organisant un certain nombre de manifestations où la musique bretonne joue un rôle central. Chaque structure organise tout au long de l'année différentes manifestations culturelles ou crée de grands événements qui font partie du calendrier culturel du pays qu'elle fédère. Un dimanche par mois *Sked* organise un fest-deiz à Brest, chaque année pendant le mois de février *Emgleo an Oriant* anime le pays de Lorient en organisant les Journées Culturelles Bretonnes (*les Diezous*), chaque année *Skeudenn Bro Roazhon* organise un des plus grands festoù-noz de la région (plus de 5 000 personnes) dans le cadre du festival *Yaouank* et *Ti ar vro Kemper* investit régulièrement la scène du Théâtre de Cornouaille à Quimper, en produisant des créations musicales et chorégraphiques (*Livioù ar vro*) qui participent « à l'émergence de nouvelles écritures artistiques et scénographiques de l'expression culturelle bretonne »⁴⁷¹. La contribution des ententes culturelles de pays à la diffusion de la musique traditionnelle n'est pas négligeable. Cependant toutes n'ont pas la même influence sur la culture locale de leur pays respectif.

Deux critères permettent de mesurer leur rôle dans la diffusion locale et l'inscription spatiale de la musique traditionnelle. Leur taille et la nature des associations qui la composent, c'est-à-dire leur constitution, et ensuite leur rayonnement spatial, c'est-à-dire l'espace sur lequel ces structures réussissent à fédérer leurs actions. En observant la carte 27 on remarque en effet que ces ententes culturelles diffèrent suivant les pays.

On trouve les mêmes types d'association dans chaque fédération avec cependant une structuration différente. Les associations de musique et danse sont majoritaires excepté pour *Sked* (pays de Brest) et *Tud bro Konk* (pays de Concarneau). Pour *l'Agence Morvan Lebesque* (Loire-Atlantique) et *Teleenn* (pays de St-Brieuc) plus de la moitié des structures adhérentes sont des associations de musique et danse. Les autres types de structures sont des associations de promotion de la langue bretonne, des associations de promotion d'activités liées à la culture bretonne – autres que la musique, la danse et la langue – (théâtre, jeux et sports traditionnels, comité de jumelage...) et des associations "culturelles" qui participent plus globalement à la promotion et au développement du patrimoine artistique de la Bretagne.

⁴⁷⁰ NICOLAS Michel, Op. Cit. , 2001, p. 222.

⁴⁷¹ MICHENAUD Jacques, « Un événement au théâtre de Cornouaille », in. Musique Bretonne, n° 162, octobre/novembre 2000, p. 15.

Carte 27 – Constitution et rayonnement spatial des principales ententes culturelles de pays

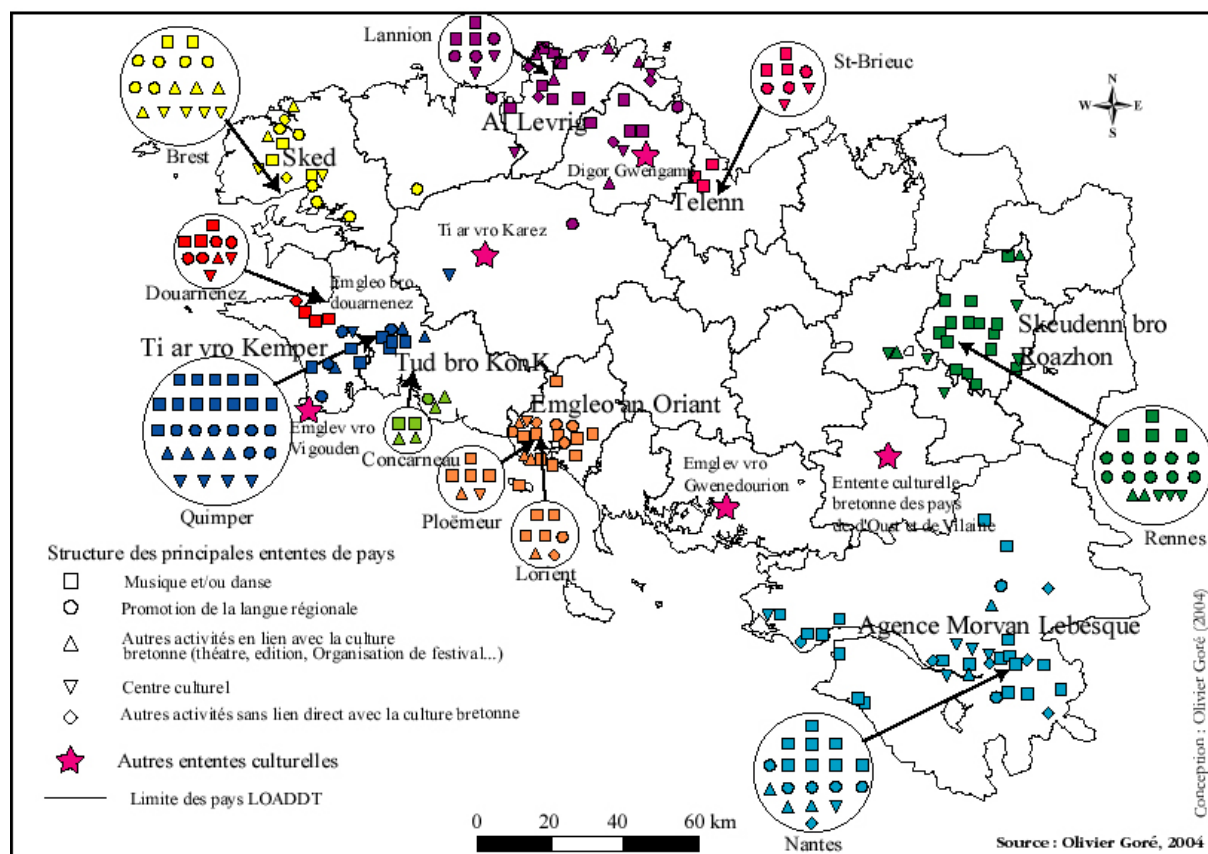
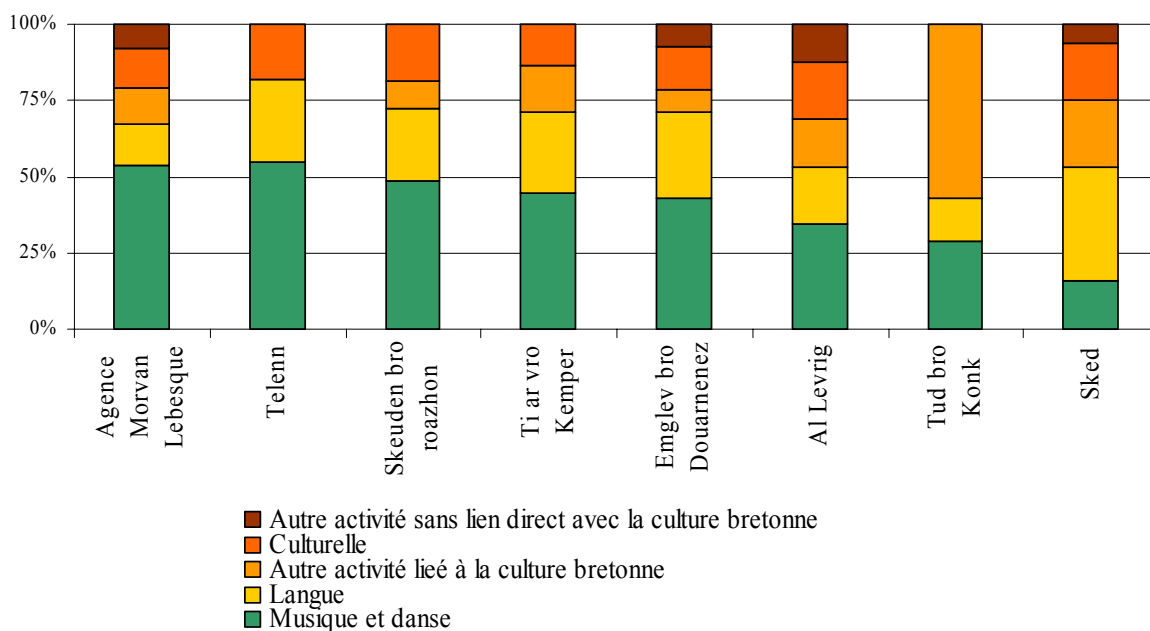


Figure 14 – Domaine d'activité des associations membres



Enfin, signe de leur plus large rayonnement socioculturel, certaines ententes culturelles, notamment *Al levrig* pour le pays du Trégor-Goélo, fédèrent des associations sans lien direct avec la culture bretonne.

Outre ce rayonnement socioculturel, les ententes culturelles de pays se distinguent par leur rayonnement spatial. Bien qu'elles fassent toutes référence à un même cadre territorial : le pays, suivant l'étendue et la pertinence géographique du pays, l'espace qu'elles fédèrent varie. De l'agglomération (*TeIenn*) au département (*Agence Morvan Lebesque*), en passant par le périmètre de communauté de communes (*Emgleo bro Douarnenez*) ou de pays LAODDT (*Skeudenn bro Roazhon*) la mission fédératrice des ententes s'exerce sur des territoires de différente taille. Leur ancrage territorial varie en fonction de l'implication des partenaires locaux, notamment des collectivités locales.

Le mouvement associatif se présente donc comme un des garants de la diffusion de la musique bretonne contemporaine. Deux des principaux acteurs du système musical traditionnel, les musiciens et les organisateurs de fest-noz ou autres manifestations musicales, sont directement issus de ce mouvement. Mais surtout, il contribue à l'inscription territoriale de cette pratique culturelle dans la région. La diversité des associations concernées par la diffusion de cette musique élargit son rayonnement socioculturel. Et dans le même temps, la diffusion de cette musique diversifie l'animation culturelle locale. Bien que, comme nous venons de le souligner, l'intensité de cet ancrage local varie suivant les pays ou les agglomérations, à l'échelle régionale la musique bretonne se présente bien comme une pratique culturelle inscrite dans le territoire. A chacun des échelons, local, départemental et régional, à travers le mouvement associatif, la musique traditionnelle dispose de structures représentatives qui ancrent cette pratique dans le paysage culturel régional. Avec la géographie du fonds ancien, l'institutionnalisation associative se présente comme un des principaux fondements de la dialectique musicale bretonne et comme une des causes essentielles de l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne.

Ces deux phénomènes, qui s'inscrivent dans le mouvement d'ethnicisation, s'associent à d'autres facteurs moins dépendants du contexte régional, directement issus des grandes tendances socio-économiques mondiales. Il s'agit donc maintenant d'analyser le rôle du premier de ces paramètres exogènes, le tourisme, et plus précisément le tourisme culturel.

III - Le tourisme culturel

Depuis plus d'un siècle l'activité touristique participe plus ou moins au renouvellement de la musique traditionnelle en Bretagne. Cependant la nature des liens unissant ces deux pratiques a évolué par rapport au début du XX^e lorsque les fêtes folkloriques et les concours de sonneurs étaient les seuls lieux de diffusion d'un ensemble de traditions populaires instrumentales auxquelles on ne donnait pas encore le nom de musique bretonne. A cette époque le folklore était l'unique lien entre une pratique endogène en voie de disparition et une pratique exogène en voie de développement. Par conséquent, les liens entre musique populaire et activité touristique n'étaient qu'illusoire puisque le folklore n'était alors qu'une vitrine, une mise en scène édulcorée, au service du mouvement régionaliste, d'une partie des pratiques instrumentales populaires. Aujourd'hui après un siècle d'adaptation de la musique bretonne à la société moderne, notamment à travers la multiplication des lieux de diffusion, les relations entre tourisme et musique traditionnelle sont plus explicites.

Au-delà des importantes retombées économiques, les répercussions de l'activité touristique, et du tourisme culturel en particulier, sur le territoire régional et sa musique traditionnelle sont multiples. Notamment, « le tourisme culturel a [...] la faculté de révéler et de valoriser l'une des composantes essentielles de la culture vivante : l'identité d'un territoire »⁴⁷². Et la musique traditionnelle, principal vecteur de l'identité bretonne contemporaine, bénéficie de cette propriété du tourisme culturel. En effet, non seulement le tourisme culturel à travers la multiplication des manifestations musicales lors de la période estivale est d'un précieux soutien pour la diffusion de la musique bretonne mais à travers le processus de folklorisation, il agit directement sur le renouvellement contemporain de cette musique.

Nous verrons dans un premier temps dans quelle mesure le tourisme agit sur la diffusion de la musique bretonne en renforçant ou en atténuant les déséquilibres de l'espace musical traditionnel. Ensuite nous essaierons de montrer comment le folklore breton d'aujourd'hui conduit au renouvellement de la musique bretonne contemporaine notamment à travers le processus de célébration du patrimoine.

⁴⁷² ORIGET DU CLUZEAU Claude, *Le tourisme culturel*, Paris, Puf, 1998, p. 122.

1 - Un soutien à la diffusion

Pour analyser l'influence du tourisme sur la diffusion de la musique traditionnelle, nous nous sommes intéressé à la répartition des lieux de diffusion, non plus sur l'ensemble d'une année civile, mais sur la seule période estivale comprise entre le 1^{er} juillet et le 31 août. En effet, comme nous l'avons déjà souligné auparavant on assiste, lors de cette période de l'année où la fréquentation touristique est la plus élevée, à un accroissement des lieux de diffusion. Alors qu'en moyenne en 2002 nous avons dénombré 120 festoù-noz par mois sur l'ensemble de la région, nous en avons recensé 189 au mois de juillet et 254 au mois d'août. Mais surtout, la musique bretonne bénéficie d'un important soutien à la diffusion avec la multiplication des fêtes et festivals. Avec 60 événements en juillet et 113 en août, la période estivale concentre près de 70 % des fêtes ou festivals dédiés à la musique bretonne. Mais comme le montre la carte 28, cette multiplication estivale des lieux de diffusion ne se généralise pas à tout le territoire. L'essentiel de cet excédent est absorbé par le littoral c'est-à-dire là où la pression touristique est également la plus forte. Néanmoins, là encore, tout le littoral breton n'est pas concerné par cette augmentation du nombre de lieux de diffusion de musique bretonne.

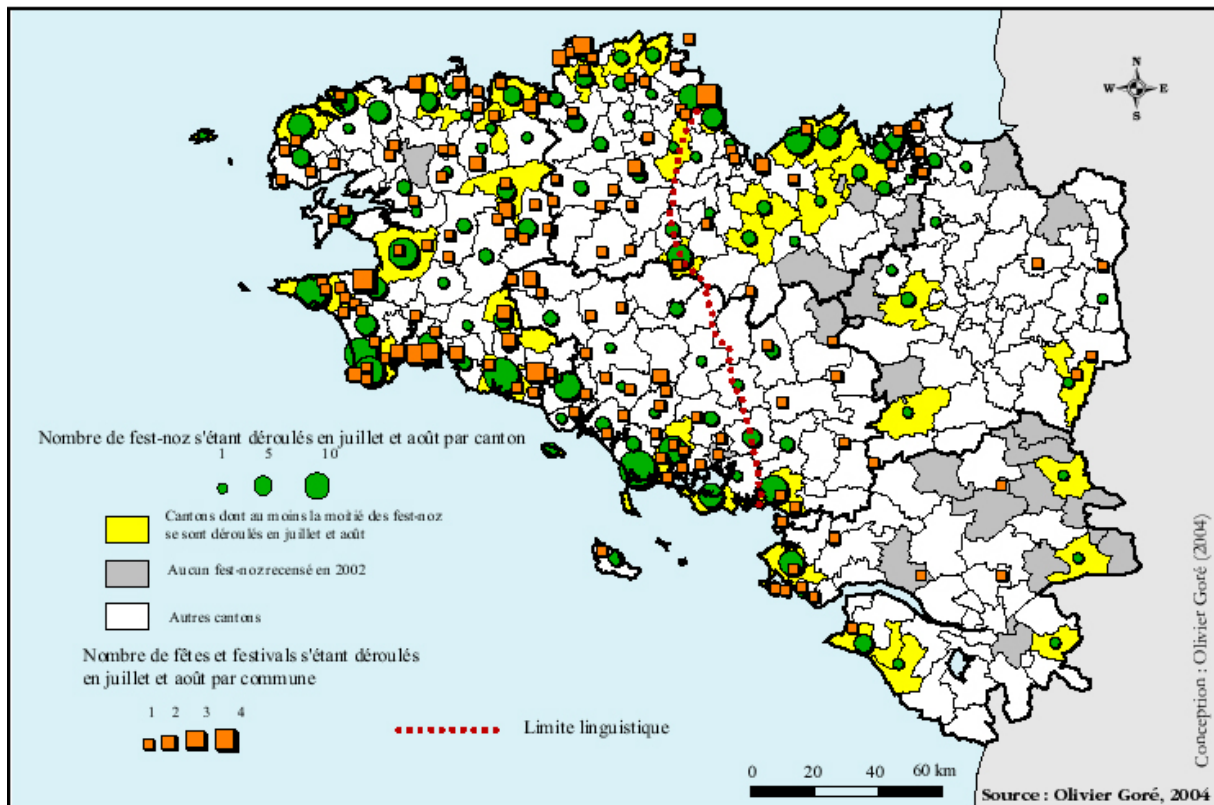
Nous pouvons déjà noter une première différence entre le littoral nord, où l'accroissement est homogène sur l'ensemble de la bande côtière, malgré quelques zones de plus forte concentration, et le littoral sud, où la recrudescence se concentre sur certaines zones.

Sur la côte nord, la plus forte concentration de lieux de diffusion durant l'été se situe sur le littoral trégorois entre Lannion et Tréguier, c'est-à-dire une zone très touristique avec notamment la présence de la côte de granit rose. Dans cette zone le canton de Perros-Guirec accueille notamment sept fêtes et festivals où la musique bretonne occupe une place importante, dont le *Festival des Hortensias* qui est un des grands rassemblements festifs de l'été en Côtes-d'Armor. Sur le reste de la côte, festoù-noz, fêtes et festivals d'été se répartissent assez équitablement même si certains cantons plus touristiques se détachent : Ploudalmézeau et Lannilis (pays des abers), Plouha et Etables-sur-Mer (côte du Goélo), Fréhel (Cap Fréhel)...

Sur la côte sud la répartition diffère sensiblement. Elle dessine beaucoup plus de zones de fortes concentrations. Parmi ces zones, le littoral bigouden (canton du Guilvinec et de Pont-l'Abbé) est le mieux fourni. Mais le reste de la côte cornouaillaise est également bien desservi en lieux de diffusion estivaux, notamment les cantons de Pont-Croix (Cap-Sizun) et de Pont-Aven qui sont également très touristiques. Dans le Morbihan les zones où les

manifestations estivales sont plus nombreuses sont également les zones les plus fréquentées par les touristes : le canton de Quiberon avec la presqu'île du même nom, le canton d'Auray et le canton de Sarzeau avec la presqu'île de Rhuys. En Loire-Atlantique, le canton de Pornic au sud de l'estuaire de la Loire mais surtout celui de Guérande, avec la proximité de la station balnéaire de La Baule, tous les deux très fréquentés lors de la période estivale, sont aussi des zones où le nombre de lieux de diffusion de musique bretonne s'accroît sensiblement pendant les mois de juillet et d'août.

Carte 28 – Répartition des lieux de diffusion en juillet-août



La concentration estivale des manifestations musicales à proximité des principales zones de fréquentation touristique montre bien l'influence du tourisme sur la diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne. Mais plus que la véritable interaction entre la pratique culturelle et l'activité touristique, cette proximité géographique renforce le rôle d'interface que peut exercer le territoire entre ces deux pratiques. En effet, pendant la période estivale, localement l'activité touristique agit directement sur la pratique musicale en augmentant le nombre de lieux de diffusion. Pour les acteurs locaux, fest-noz et festivals d'arts et de traditions populaires sont l'occasion de diversifier l'offre touristique en proposant des animations complémentaires aux activités touristiques plus classiques. D'ailleurs, en saison estivale on voit se développer des festoù-noz ou des concerts de musique bretonne gratuits à

l'initiative des municipalités dans le but de gonfler cette offre touristique. Outre que ces initiatives interfèrent avec les relations classiques du système musical traditionnel, qui veut qu'un fest-noz soit généralement organisé par des structures associatives, elles engendrent aussi des répercussions directes sur la musique elle-même. Notamment, cela permet aux musiciens de s'exercer devant un public de non initiés et donc plus généralement d'élargir le champ artistique de la musique bretonne.

Mais le rôle d'interface du territoire, entre la musique et le tourisme, est également perceptible à l'échelle régionale dans le sens où le tourisme contribue à la construction de l'espace musical traditionnel. Comme nous l'avons souligné auparavant, l'espace musical traditionnel est composé de zones littorales dynamiques dont la vitalité ne peut s'expliquer par le seul facteur démographique, ces zones n'appartenant pas à l'espace à dominante urbaine (carte 20). Nous pouvons maintenant justifier ce dynamisme par l'influence de l'activité touristique qui se présente comme un important soutien à la diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne. En Haute-Bretagne, elle permet d'ancrer temporairement la musique traditionnelle dans des zones où habituellement ce type de musique n'est guère ou pas pratiqué. En Basse-Bretagne, où la musique traditionnelle est généralement pratiquée tout au long de l'année, festoù-noz, fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires font partie de l'offre touristique locale. La carte ci-dessus montre bien que les fêtes et festivals d'été consacrant une part ou la totalité de leur programmation à la musique bretonne sont avant tout une spécificité de Basse-Bretagne.

Enfin, la relation entre tourisme et musique traditionnelle n'est pas seulement perceptible sur le littoral. En Bretagne centrale, bien que l'activité touristique ne soit pas aussi développée que sur le littoral, le tourisme peut aussi être un soutien à la diffusion de la musique traditionnelle. Les deux cantons qui accueillent le plus de lieux de diffusion en été, celui de Huelgoat dans le Finistère et celui de Mûr-de-Bretagne dans le sud des Côtes-d'Armor, sont aussi deux des cantons les plus fréquentés par les touristes, avec la présence des Monts d'Arrée pour le premier et du lac de Guerlédan pour le second.

Par conséquent, si le tourisme peut être un soutien à la diffusion de la musique traditionnelle, inversement la musique bretonne peut aussi être un atout touristique. D'ailleurs, durant la saison estivale on voit se développer des festoù-noz ou des concerts de musique bretonne gratuits, à l'initiative des municipalités dans le but de gonfler leur offre touristique. Aujourd'hui, cette fonction touristique de la musique traditionnelle, qui se révèle par le folklore mais pas uniquement, s'inscrit dans un processus plus intentionnel d'animation ou de célébration du patrimoine local.

2 - La célébration du patrimoine

Le folklore a joué un rôle important dans le processus de renouvellement de la musique bretonne. Les éléments du folklore participent toujours à la diffusion contemporaine de la musique traditionnelle en Bretagne. Cependant son rôle a évolué par rapport à la première moitié du XX^e siècle où le folklore, unique voie d'adaptation de la musique bretonne à la société moderne, véhiculait une image stéréotypée et archaïque de la musique bretonne et de la Bretagne en générale. Aujourd'hui il s'inscrit plus comme un moyen de célébrer le patrimoine, et en Bretagne, cette célébration du patrimoine a lieu notamment lors des nombreuses fêtes et festivals de l'été, manifestations où la musique bretonne joue un rôle important.

La musique bretonne, fil conducteur des fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires

En 2002 nous avons recensé 255 rassemblements culturels ou festifs où la musique traditionnelle était à l'honneur. Cependant, comme le montre la typologie de ces manifestations présentées précédemment, tous n'ont pas le même rapport avec la musique traditionnelle du fait de la place plus ou moins grande qu'elle occupe dans la programmation. Parmi ces manifestations, les fêtes ou festivals d'arts et de traditions populaires sont ceux qui offrent à la musique bretonne la plus large exposition. Ils agissent donc directement sur l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne. La répartition de ces lieux de diffusion spécifique contribue à la formation de l'espace musical traditionnel mais ils influencent aussi directement le renouvellement actuel de la musique bretonne. Au-delà de leur rôle de soutien à la diffusion, les fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires précisent une des principales fonctions sociales actuelles de la musique traditionnelle en Bretagne, son rôle de divertissement. Cette fonction récréative de la musique traditionnelle est particulièrement perceptible lors des fêtes et festivals dans lesquels sonneurs et musiciens sont les acteurs majeurs de la manifestation. Qu'ils soient au premier plan, lors des concerts ou des concours ou plus en retrait, lorsqu'ils accompagnent les danseurs au cours des spectacles ou des défilés folkloriques les musiciens sont au centre des principales animations. La musique est le fil conducteur de la fête, quelle que soit la taille ou la renommée de l'évènement.

La catégorie des fêtes et festivals d'arts de traditions populaires recouvre les types 1 et 3 de notre typologie des événements dédiés à la musique bretonne ; auxquels on peut rajouter les types 4 et 5 dans le sens où leur fonction d'animation patrimoniale est relativement proche de celle des fêtes et festivals d'arts et traditions populaires. Elle englobe donc des manifestations aussi diverses que le *Festival de Cornouaille*, « un des premiers

festivals européens alliant art et traditions populaires, toujours avec la volonté de présenter tradition et création, d'harmoniser hier, aujourd'hui et demain »⁴⁷³, les *Assemblées gallèses* dans le canton de La Chèze près de Loudéac, un des grands rendez-vous annuels de la musique traditionnelle de Haute-Bretagne ou le *Festival Fisel* à Rostrenen, une des principales manifestations estivales du Centre-Bretagne. Malgré leurs différences, de taille notamment – en 2002 pendant que le *Festival de Cornouaille* accueillait 250 000 visiteurs sur neuf jours, en cinq jours le *Festival Fisel* n'était fréquenté que par 5 000 festivaliers –, ces manifestations, qui pourtant ne répondent pas aux mêmes attentes, sont basées sur le même principe, célébrer la culture bretonne à travers sa musique. On y retrouve donc à peu près les mêmes animations : concerts, fest-noz, fest-deiz, concours qui sont autant de lieux de diffusion pour la musique bretonne mais également des animations plus contenues : stages, veillées, représentations scéniques, spectacles de rues... où la musique occupe aussi une place importante.

La permanence du folklore

Parmi les fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires, certaines manifestations privilégient la dimension folklorique. Cependant, la dimension folklorique, la part du folklore dans le processus de renouvellement de la culture bretonne en général et de la musique traditionnelle en particulier reste difficile à mesurer notamment à cause de l'acception contemporaine du mot folklore. Le terme folklorique renvoie aujourd'hui en Occident le plus souvent à une idée d'archaïsme, à une image de re-création à vocation touristique de pratiques musicales et festives »⁴⁷⁴. Et si, d'après un sondage⁴⁷⁵ paru dans le journal Ouest-France du 20 mars 2002, 65 % des personnes interrogées estiment que la culture bretonne est une culture folklorique, c'est en partie dû à cette acception restrictive du folklore. Effectivement, en Bretagne de nombreuses fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires entretiennent cette représentation sociale, notamment durant la période estivale.

Outre les fêtes et festivals "estampillés" folkloriques, comme *Folklores du Monde* à St-Malo et *Mondial'folk* à Plozevet (29) pour les plus grands, ou le *Festival Folklorique* de Dol-de-Bretagne (35) et le *Festival Folklorique de l'Enclos* à Guimillau (29) qui sont de plus petite taille, pour lesquels la dimension folklorique est manifeste, d'autres fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires recèlent aussi de nombreuses animations à caractère

⁴⁷³ Les festivals trad de l'été, supplément à Trad Mag n°89, Mai/juin 2003, p. 64.

⁴⁷⁴ L'ethnomusicologie Disponible sur : http://www._tiarvrokemper.

⁴⁷⁵ Sondage téléphonique réalisé par TMO-Région les 13 et 14 mars 2002, auprès d'un échantillon national représentatif de 1000 personnes âgées de 18 ans et plus.

folklorique. Les défilés, ensembles de groupes folkloriques parcourant en costume les rues de la cité festivièrre aux rythmes de leur musique, et les spectacles folkloriques, prestations scéniques comprenant une suite de danses liées par des enchaînements chorégraphiques ou montées autour d'un thème, ne sont pas l'apanage des festivals folkloriques. Ils font aussi partie des programmations de nombreuses « fêtes traditionnelles » estivales.

Effectivement, la majorité des comités d'organisation de festivals offrant ce type de manifestation adhère à la Fédération des Comités de Fêtes Traditionnelles de Bretagne, *Gouelioù Breizh*, qui par conséquent, institutionnalise cette dimension folklorique mais sous le label de « Fêtes Traditionnelles ». Pour pouvoir adhérer à l'association et être reconnu comme fêtes traditionnelles, les comités d'organisation doivent accueillir au minimum trois cercles ou bagadoù, deux des principaux éléments du folklore breton contemporain. Cette dimension folklorique donne donc une forme particulière à la fête bretonne. Sur le dépliant de promotion des Fêtes Traditionnelles en Bretagne de 2002, B. de Parade précise que « chez les Bretons, la fête est avant tout communication, relation, convivialité, mais aussi sens du beau, pudeur et religiosité ». Mais d'autres rassemblements, ne bénéficiant pas du label « Fêtes traditionnelles » entretiennent également ce sens de la fête.

Les manifestations estivales qui mettent en scènes des pratiques “de la vie d'autrefois” (battages, vieux métiers, noces...) mais aussi les pardons, fêtes patronales de Bretagne, sont également des lieux d'exposition du folklore breton prisés par les touristes. Souvent, au cours de ces rassemblements, des musiciens en costume traditionnel rythment les différentes animations, faisant de la musique traditionnelle un ingrédient essentiel des festivités.

Pendant la période estivale le tourisme favorise le développement de fêtes et de festivals d'arts et de traditions populaires laissant une place importante aux animations à caractère folklorique, qui sont autant de lieux de diffusion pour la musique traditionnelle en Bretagne. A travers ce prisme du folklore, la musique bretonne bénéficie d'un canal de diffusion supplémentaire. Cependant, cette permanence du folklore, du fait de l'image archaïque que véhicule cette notion aujourd'hui, confère à la musique bretonne contemporaine une image tout aussi passéiste. Dans son étude sur la représentation de la Bretagne et des Bretons par la presse française, N. Dugalès montre qu'à travers la manière dont est traitée le renouveau de la musique bretonne dans les années 1990, la musique traditionnelle en Bretagne reste perçue comme « un attribut d'une culture morte, un folklore

pittoresque... »⁴⁷⁶. Malgré cet effet pervers, le folklore reste un agent important du renouvellement actuel de la musique traditionnelle en Bretagne et de son inscription territoriale parce que les groupes folkloriques ne transmettent pas qu'une image plus ou moins fabriquée des pratiques musicales et chorégraphiques d'autrefois. Ils réalisent aussi un véritable travail artistique et patrimonial en faisant notamment de la danse traditionnelle une pratique culturelle à part entière mais aussi une discipline de l'art chorégraphique. Et cet essor contemporain de la danse traditionnelle participe directement au renouvellement de la musique.

⁴⁷⁶ DUGALES Nathalie, Op. Cit. , in. Les Cahiers du Cériem, décembre 2000, p 28.

IV - Le plaisir de la danse

Musique et danse traditionnelles sont deux pratiques indissociables qui entretiennent réciproquement leur renouvellement contemporain. « La culture bretonne, avant de se développer autour de la musique, s'est nourrie pendant plusieurs siècles d'une pratique de la danse au quotidien »⁴⁷⁷. Comme nous l'avons souligné auparavant, « l'importance majeure de la danse en tant qu'acte social »⁴⁷⁸, lui conférait une fonction essentielle dans la société traditionnelle paysanne. Si, comme pour la musique, après un siècle d'adaptation à la société moderne, la danse traditionnelle n'est plus aussi intégrée au mode de vie contemporain, elle a conservé son rôle de pratique récréative. Devenue un loisir à part entière, la danse traditionnelle est une composante fondamentale de la dialectique musicale en Bretagne. Non seulement elle élargit l'espace de diffusion de la musique bretonne, mais surtout elle agit directement sur son processus de diffusion puisqu'elle est la principale raison qui amène le public à fréquenter les festoù-noz.

1 - Un loisir « revivaliste »

Comme pour la musique, le renouvellement actuel de danse traditionnelle est issu d'un long processus d'adaptation où le mouvement folklorique a joué un rôle important. Mais comme le souligne Marie-Thérèse Duflot-Priot « depuis sa folklorisation, la danse traditionnelle a connu un triple destin. Tout d'abord, comme pratique en voie de disparition recueillie par des érudits, elle est passée du statut d'usage courant et partie intégrante du mode de vie à celui de corpus de connaissances écrites ou enregistrées et répertoriées, concernant un usage du passé »⁴⁷⁹. Cet ensemble de connaissances, divisé en répertoires, forme une des principales composantes immatérielles du patrimoine régional. Cependant, cette quête du patrimoine, initiée par les groupes folkloriques, s'accompagne aussi d'une certaine dose de valorisation, ce qui conduit aux autres « destins » contemporains de la danse traditionnelle. « Enseignée dans les ateliers et pratiquée dans les bals typiques, elle constitue une sorte d'art

⁴⁷⁷ GOAREGUER Maëlla (Etude réalisée par), *La pratique des danses bretonnes en Côtes-d'Armor*, St-Brieuc, Edition ADDM 22, 2000, p. 3.

⁴⁷⁸ GUILCHER Yves, *La danse traditionnelle en France. D'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, FAMDT, St-Jouin-de-Mily, 1998, p. 41.

⁴⁷⁹ DUFLOT-PRIOT Marie-Thérèse, *Un siècle de groupes folkloriques en France*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 341.

de loisir, qui peut d'ailleurs atteindre un haut niveau »⁴⁸⁰. En Bretagne, les cercles celtiques sont les garants de cet usage novateur de la danse traditionnelle.

En transposant sur scène les danses et en adaptant les répertoires aux exigences du spectacle, les cercles celtiques ont largement contribué à la reconnaissance de la dimension artistique des danses traditionnelles. Cette transposition scénique, malgré les critiques qu'elle soulève envers les cercles celtiques, « en soumettant les répertoires aux exigences de la scène les groupes imposent des chorégraphies étrangères et donnent des danses qu'ils prétendent valoriser une image inexacte »⁴⁸¹, mais également au sein même du mouvement folklorique, entre les partisans de l'authenticité et ceux de l'esthétisme, reste un soutien fondamental à la diffusion de la danse et de la musique traditionnelle. « Il convient de ne pas oublier que la mise en scène et la chorégraphie ne sont pas des finalités mais des outils au service de l'expression de la tradition et de son évolution culturelle »⁴⁸². Mais au-delà de cet usage spectaculaire et artistique, qui concerne une minorité de pratiquants, le renouvellement actuel de la danse traditionnelle s'inscrit également dans un usage plus populaire, celui que Yves Guilcher qualifie de « revivaliste non spectaculaire ». Et en Bretagne, comme nous l'avons déjà mentionné, les lieux où « les gens s'adonnent aux danses traditionnelles sans costume ni public, pour le simple plaisir qu'ils y prennent »⁴⁸³ sont nombreux. Avec près de 20 festoù-noz en moyenne par week-end les Bretons disposent d'une offre culturelle particulière qui leur permet d'assouvir leur goût pour la danse traditionnelle. Devenue une discipline de loisir à part entière, la danse traditionnelle est donc une forme expression moderne de la culture bretonne, mais aussi un soutien direct à la diffusion de la musique bretonne dans le sens où les amateurs de fest-noz, principal lieu de diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne, se réunissent avant tout pour le plaisir de danser. Récupérées par un public différent de celui qui les a élaborées – dans le sens où les danseurs traditionnels, c'est-à-dire les paysans, ont disparu, mais aussi parce que la composition sociale du nouveau public a changé –, les danses traditionnelles sont aujourd'hui perçues comme une pratique revivaliste. Et les amateurs de cette pratique ou de ce loisir revivaliste forment une partie importante du public de notre système musical traditionnel.

⁴⁸⁰ DUFLOT-PRIOU Marie-Thérèse, *Op. Cit.*, 1995, p. 341.

⁴⁸¹ GUILCHER Yves, *Op. Cit.*, 1998, p. 181.

⁴⁸² PIERRE Alan, CARIO Daniel, *Op. Cit.*, 1999, p. 120.

⁴⁸³ GUILCHER Yves, *Op. Cit.*, 1998, p. 187.

2 - La principale motivation du public des festoù-noz

Principal lieu de diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne dans le sens où il permet aux diverses sonorités de la musique bretonne – sonneurs de couples, chanteurs, groupes traditionnels plus ou moins influencés par des sonorités modernes – de s’exprimer, le fest-noz, comme le montrent les résultats de l’enquête sur la fréquentation des festoù-noz, est aussi et surtout un lieu d’expression chorégraphique. D’après cette enquête, deux tiers des personnes interrogées se rendent au fest-noz avant tout pour danser, contre 17,8 % pour écouter de la musique. Par conséquent, même s’il est difficile de dissocier l’aspect musical de l’aspect chorégraphique du fest-noz, le public des festoù-noz est principalement amateur de danse.

Tableau 10 – Les motivations⁴⁸⁴ du public des festoù-noz

Motivations	% des réponses de rang 1	% des réponses de rang 2
Danser	66.7	14.3
Ecouter de la musique bretonne	17.8	43.9
Promouvoir la culture bretonne	5	15.3
Soutenir l’association organisatrice	3.9	6.4
Faire des rencontres	2.9	11.9
Affirmer votre identité	2.8	3.7
Non réponse	0.9	3.5
Total	100	100

Source : Enquête sur la fréquentation des festoù-noz

Non seulement l’intérêt pour la musique est secondaire par rapport à la danse mais surtout le public des festoù-noz n’est pas forcément passionné de musique bretonne. Certes, les deux tiers des sondés écoutent aussi de la musique bretonne sur CD ou à la radio, mais la part des personnes impliquées dans la transmission de la musique bretonne reste peu élevée. A peine 20 % pratiquent un instrument ou font partie d’une association musicale (école de musique, association de collectage...) et pour 12.7 % des personnes enquêtées le fest-noz est leur seul lien avec la musique bretonne. La majorité des personnes fréquentant les festoù-noz ne sont donc pas directement concernées par la promotion ou la diffusion de la musique traditionnelle.

⁴⁸⁴ Résultats de la question 7) Habituellement vous vous rendez dans un fest-noz pour (classer par ordre de préférence de 1 à 6).

Tableau 11 – Les affinités du public des festoù-noz avec la musique bretonne

Affinités	Nombre de réponses	% établis sur 543 enquêtés
J'écoute fréquemment cette musique sur CD ou à la radio	362	66.5
Je suis membre d'une association musicale	108	19.9
Je pratique un instrument seul ou en groupe	102	18.8
Je suis danseur dans un cercle	97	17.8
Aucunes ou le fest-noz est le seul endroit où j'écoute de la musique bretonne	69	12.7
Je suis membre d'un bagad	18	3.3
Autres	30	5.5
Total	786	144.5

Source : Enquête sur la fréquentation des festoù-noz

De même, plus globalement, le public des festoù-noz n'entretient qu'un rapport relativement modeste avec le mouvement culturel breton. Si 56 % des sondés déclarent s'intéresser de près à la culture bretonne, seuls 21.3 % sont membres d'une association pour la promotion de la culture bretonne. Par conséquent l'attrait pour le fest-noz dépasse le mouvement culturel. Les associations culturelles bretonnes, structures qui participent pourtant directement à l'organisation des festoù-noz, ne forment qu'une petite partie du public des festoù-noz. Et, le fait que le recrutement des amateurs de fest-noz déborde sensiblement la sphère culturelle bretonne accroît le rayonnement socioculturel de la musique traditionnelle en Bretagne.

Tableau 12 – Les rapports du public des festoù-noz avec la culture bretonne

Affinités	Nombre de réponses	% établis sur 543 enquêtés
Je suis amateur de fest-noz	350	64.3
Je m'intéresse de près à la culture bretonne	304	55.9
Je suis membre d'une association pour la promotion de la culture bretonne	116	21.3
Je parle breton ou gallo	103	18.9
Je suis des cours de breton ou de gallo	56	12.1
Autres	30	5.5
Aucun	28	5.1
Total	987	183.1

Source : Enquête sur la fréquentation des festoù-noz

Si pour une petite minorité d'amateurs de fest-noz (5 %), le fest-noz peut être avant tout un moyen de promouvoir la culture bretonne, il est encore moins une niche identitaire – seulement 2.8 % des personnes interrogées déclarent habituellement se rendre dans un fest-noz pour affirmer leur identité. Le fest-noz est prioritairement une sortie festive et récréative qui permet au public de concrétiser son goût pour la danse traditionnelle. Même si, comme le regrettent certains traditionalistes, l'attrait pour le fest-noz, victime de son succès, a fait subir certaines « dégradations » aux rituels de la danse en accueillant un public qui par exemple, « n'est plus respectueux des principes fondamentaux de la mise en place d'une chaîne de danse »⁴⁸⁵, il a permis d'élargir le cercle des amateurs de danse traditionnelle en Bretagne. Au-delà de l'impact direct sur le renouvellement contemporain de la danse traditionnelle, cet engouement régional pour les danses traditionnelles favorise également le renouvellement de la musique traditionnelle.

Devenue un loisir récréatif à part entière, la danse traditionnelle est un élément fondamental de la dialectique musicale bretonne actuelle, au même titre que la géographie du fonds ancien, le mouvement associatif et le tourisme culturel. Cependant, comme ce dernier, cette pratique revivaliste n'est pas une composante permanente du processus de renouvellement contemporain de la musique traditionnelle en Bretagne. Le mouvement associatif, qui structure et fédère depuis plus de 50 ans les actions de sauvegarde et de rénovation de la musique bretonne, et a fortiori, la géographie du fonds ancien, qui montre que les disparités locales de l'espace musical traditionnel sont issues d'une encore plus longue interaction entre musique et territoire, sont des éléments pérennes du processus séculaire d'adaptation de la musique bretonne à la société moderne. Par contre, le tourisme culturel et l'usage revivaliste de la danse traditionnelle sont plutôt des éléments relativement nouveaux de la dialectique.

Si les rapports entre tourisme et musique bretonne sont anciens, les retombées du tourisme culturel sur l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne sont nouvelles. Bien qu'une minorité de fêtes et festivals d'arts et traditions populaires naissent dès le début XX^e, le label de « Fêtes Traditionnelles de Bretagne » n'existe que depuis 2001. De même, si l'usage quotidien de la danse traditionnelle dans la société paysanne, puis sa folklorisation, ont toujours entretenu l'adéquation entre la danse et la musique traditionnelle, l'usage revivaliste de la danse traditionnelle reste un phénomène socioculturel nouveau. Il

⁴⁸⁵ PIERRE Alan, CARIO Daniel, 1999, Op Cit., p.97.

s'inscrit dans un mouvement plus global de revalorisation des traditions qui caractérise le fonctionnement de la société contemporaine. Mais, comme nous allons le voir maintenant, ce phénomène conjoncturel n'est pas qu'un élément secondaire de la dialectique, c'est un composant fondamental du renouvellement contemporain de la musique bretonne dans le sens où ce retour des traditions s'applique également dans le champ musical.

En effet, outre l'essor du tourisme culturel et de la pratique de la danse traditionnelle, la dialectique musicale bretonne repose sur un troisième élément issu de la culture globale, la résurgence identitaire. En tant qu'élément culturel, en plus de sa dimension patrimoniale, sur laquelle reposent notamment ses interactions avec le tourisme, la musique bretonne développe aussi une dimension identitaire. Longtemps dévalorisée et stéréotypée, suivant le même schéma que l'identité bretonne en général, la musique bretonne bénéficie aujourd'hui et depuis quelques années, d'une image globalement positive qui contribue effectivement à son renouvellement contemporain ; ce qui à travers cette dimension symbolique, renforce son inscription territoriale.

V - La résurgence identitaire

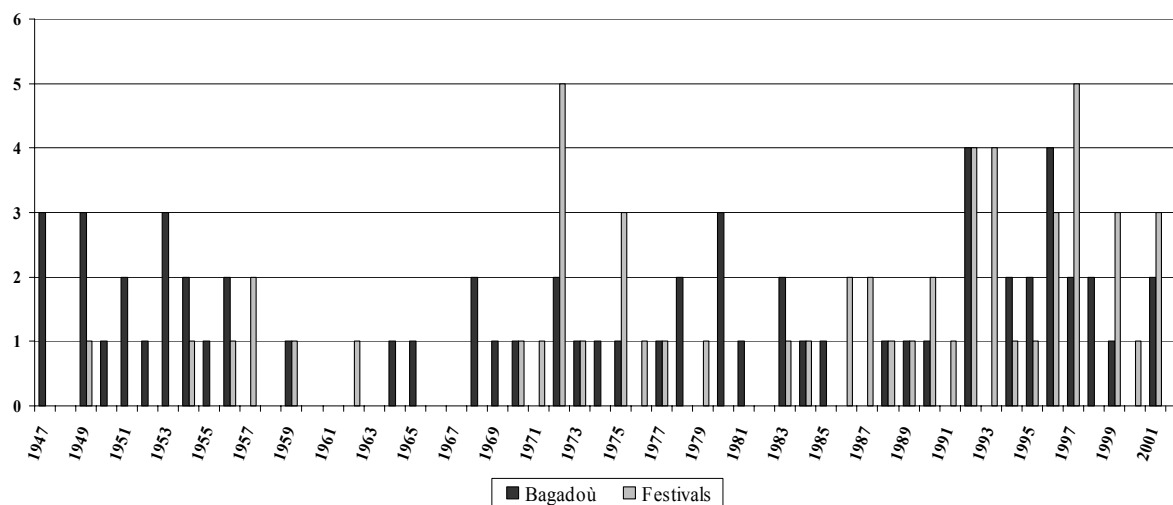
Nous avons vu, dans la première partie, comment les musiques traditionnelles pouvaient servir, ou étaient utilisées pour servir, le discours identitaire. Musique traditionnelle à part entière, indéniablement la musique bretonne développe une dimension identitaire. Née courant XIX^e, en même temps que la prise de conscience identitaire de la Bretagne, cette fonction symbolique a longtemps été perçue à travers le seul prisme du folklore. Tout au long du XX^e, comme nous l'avons souligné précédemment, au fur et à mesure de l'adaptation de la musique traditionnelle à la société moderne, cette vision folklorique s'est estompée pour laisser la place à une image plus valorisante. Cette transformation n'a pas été progressive, mais plutôt cyclique. Comme pour les autres musiques traditionnelles des régions de France, l'image de la musique bretonne a évolué en fonction des grandes tendances musicales issues du mode de vie occidental. Aux périodes fastes du mouvement folklorique ont succédé deux tournants décisifs qui ont affirmé la dimension symbolique actuelle de la musique bretonne, la vague *folk* des années 1970 et le renouveau actuel des musiques traditionnelles.

En effet, depuis le début des années 1990 la musique bretonne connaît un renouveau manifeste qui coïncide avec une nouvelle phase de transformation de la dimension identitaire des musiques traditionnelles. Il s'agit donc maintenant d'identifier cette nouvelle phase et de mesurer ses effets sur l'espace musical traditionnel. Enfin, nous verrons que cette nouvelle dimension identitaire a aussi permis de développer la dimension économique de la musique bretonne.

1 - L'évolution cyclique de la fonction identitaire

La musique bretonne bénéficie effectivement d'un réel essor dans la décennie 90. La figure 15 montre bien que le nombre de créations de lieux de diffusion ou de lieux de formation a tendance à augmenter à partir du début des années 1990. Cette décennie 90, comme l'ont été avant elle les années 1950 et les années 1970, apparaît donc bien comme une période particulièrement favorable à la diffusion de la musique bretonne. Bien que la majorité des fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires et des *bagadoù* recensés en 2002 aient été créés avant cette période, les années 1990 ont vu s'accroître sensiblement le nombre de créations de lieux et d'événements consacrés à la musique traditionnelle. Mais surtout, cette rétrospective montre bien que la musique bretonne, comme de nombreux styles musicaux, est une pratique fluctuante, sensible aux changements socioculturels.

Figure 15 – Années de création des bagadoù et des fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires recensés en 2002



Sur ce graphique, nous retrouvons bien les trois périodes fastes de la musique bretonne de la seconde moitié du XX^e siècle, qui sont autant de périodes durant lesquelles la musique bretonne contribue plus globalement au renouveau de la culture bretonne et inversement.

Le premier pic des années 1950 correspond au renouveau du folklore breton avec la création du *bagad*. Après la création de la *Kevrenn Karaez* en 1947, première formation civile⁴⁸⁶ musicale du genre, le bagad sera effectivement le principal soutien de la diffusion de la musique bretonne de l'après guerre. Sept des quinze formations présentes en première catégorie en 2002 – *Bagad Kemper*, *Kevrenn Alré*, *Kerlenn Pondi*, *Bagad ar Meilhiou glaz*, *Bagad Quic-en-Groigne*, *Bagad Sant-Nazer* et *Bagad ar Melinerion* – ont été créées à cette période. Au-delà de la seule dimension musicale, le bagad et son pendant chorégraphique, le cercle celtique, sont alors les vecteurs d'une culture bretonne tournée vers l'extérieur. « Les groupes costumés, préparés au spectacle, rencontrent une approbation générale auprès des jeunes aux lendemains de la Seconde Guerre Mondiale. Ils correspondent à un besoin d'ouverture sur le monde, de sortie en autocar, de voyages, de rencontres »⁴⁸⁷. Dès les années 1950 la double fonction, musicale et identitaire, du bagad fortifie la dimension symbolique de la musique bretonne. Pourtant, dans les années 1960 les nouveaux bagadoù se font rares comme le montre le graphique ci-dessus. Ce désintérêt pour cette forme d'expression

⁴⁸⁶ La première formation de type *bagad* fut créée en 1946 au sein d'un groupe de musique militaire, le 71^e BI de Dinan.

⁴⁸⁷ DEFRENCE Yves, Op. Cit. , 1996, p. 189.

musicale est moins une marque d'inertie dans le processus de modernisation de la musique bretonne qu'un réel signe d'essoufflement du mouvement folklorique puisque parallèlement une autre forme d'expression musicale, le fest-noz, réinventé au milieu des années 1950 et dénué de toute dimension folklorique, connaît durant cette même période un succès considérable. La préférence pour une forme d'expression plus authentique annonce le tournant identitaire de la musique bretonne des années 1970.

La vague *folk*, que nous avons présentée auparavant, provoque alors une prise de conscience majeure chez les musiciens bretons qui se réapproprient le fonds musical ancien à de nouvelles fins identitaires. « Par cette révolution mentale qui faisait marier l'identité bretonne à l'esprit de progrès que sous-entend l'élargissement des horizons offerts par le mouvement "*folk revival*", l'opposition tradition/modernité se trouva considérablement atténuée et prit une toute autre résonance »⁴⁸⁸. Désormais la musique bretonne ne servira plus uniquement l'image « folklorisante » passéiste de la Bretagne, mais aussi une identité régionale de son temps. La musique n'est plus seulement un moyen de valoriser le patrimoine d'une société traditionnelle disparue, mais aussi un moyen de dénoncer les grandes mutations socio-économiques auxquelles est confrontée la société bretonne de l'époque. Ce renouveau musical se traduit par de nouvelles formes d'expression – chansons protestataires, utilisation de nouveaux instruments (Guitare, harpe celtique, batterie...) – mais aussi par la déferlante festivalière. De nombreux festivals, encore à l'affiche aujourd'hui, ont été lancés dans les années 1970 : en 1971 le Festival des Cornemuses quitte Brest pour s'installer à Lorient et devenir quelques années plus tard, le Festival Interceltique de Lorient ; en 1973 ce dernier accueille le *Kan ar Bobl* qui deviendra lui aussi la référence régionale en matière de concours. En 1975, le Groupement culturel du pays de Redon organise la première édition de la Bogue d'Or, concours de chants et de contes de Haute-Bretagne et la même année a lieu la première édition du festival Carrefour de la Gallésie à Monterfil. Même si comme le montre le graphique ci-dessus le mouvement folklorique bénéficiera également de cette vague folk puisque la création des bagadoù reprend durant cette période, le renouveau musical des années 1970 assure surtout à la musique bretonne une nouvelle dimension symbolique. Cette dimension symbolique contribue largement au renouvellement actuel de la musique bretonne et au renforcement de son inscription territoriale.

Après le boom des années 1970, la musique bretonne a connu un reflux dans les années 1980. Mais cette période a plus été une phase de mise à plat, après la mouvance folk,

⁴⁸⁸ DEFRANCE Yves « Le syndrome de l'acculturation musicale : un siècle de résistance en Bretagne », in. DARRE Alain, Op. Cit. , 1996, p. 190.

et de préparation, avant l'explosion des années 1990. « Succédant à une période de forte médiatisation, la musique bretonne traverse en fait une période de maturation préparant l'explosion qui se produit un peu plus tard, dans la décennie quatre-vingt-dix »⁴⁸⁹. La création de fêtes ou de festivals d'arts et de traditions populaires et de bagadoù ne tarit pas mais le rythme ralentit. Surtout le mouvement associatif entreprend plutôt un travail dans l'ombre, notamment à travers le collectage. Parallèlement, la reconnaissance institutionnelle de la musique traditionnelle et l'organisation du mouvement associatif préfigure l'élaboration de la filière traditionnelle actuelle. Par conséquent, lorsqu'à l'aube du III^e millénaire le discours identitaire se trouve réactivé, en Bretagne il se développe prioritairement autour de cette musique traditionnelle restructurée, en réveillant sa fonction symbolique construite dans les années 1970. En s'inscrivant dans un mouvement plus global de réviviscence culturelle, la nouvelle phase de croissance de la musique bretonne effective depuis le début des années 1990 est le résultat de cette fusion entre la fonction strictement musicale, artistique, de cette pratique et sa fonction identitaire.

2 - Les effets spatiaux du renouveau musical des années 1990

Le système musical traditionnel que nous venons de reconnaître est donc le produit de ce dynamisme récent, mais aussi des autres phases de croissance plus anciennes. En effet, si le nombre de créations de fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires mais aussi de bagadoù augmente sensiblement à partir du milieu des années 1990 la majorité des lieux de diffusion ou de formation du système musical traditionnel ne sont pas issus de cette dynamique récente. Comme le montre la figure 15 la majorité des bagadoù recensés en 2002 ont plus de 25 ans d'existence et certains célèbrent le passage à l'an 2 000 en fêtant leur cinquantième anniversaire. Quant aux fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires d'aujourd'hui, même s'ils ont évolué avec leur temps, ils sont le produit d'une tradition relativement ancienne. La première édition du Festival de Cornouaille date de 1923 et de nombreuses manifestations actuelles (Festival de la St-loup à Guingamp, le festival des Filets bleus à Concarneau, la Fête des Brodeuses à Pont-l'Abbé...) sont des adaptations de fêtes également nées au début du XX^e. Le système musical traditionnel n'est donc pas seulement le résultat d'une dynamique récente, mais cette dernière a largement contribué à son inscription spatiale contemporaine. La diffusion spatiale des festoù-noz au cours de la décennie 1990

⁴⁸⁹ NICOLAS Michel, Op. Cit. , 2001, p. 132.

montre bien que l'espace musical traditionnel, outre les permanences de la géographie du fonds ancien, est aussi le produit d'une évolution récente.

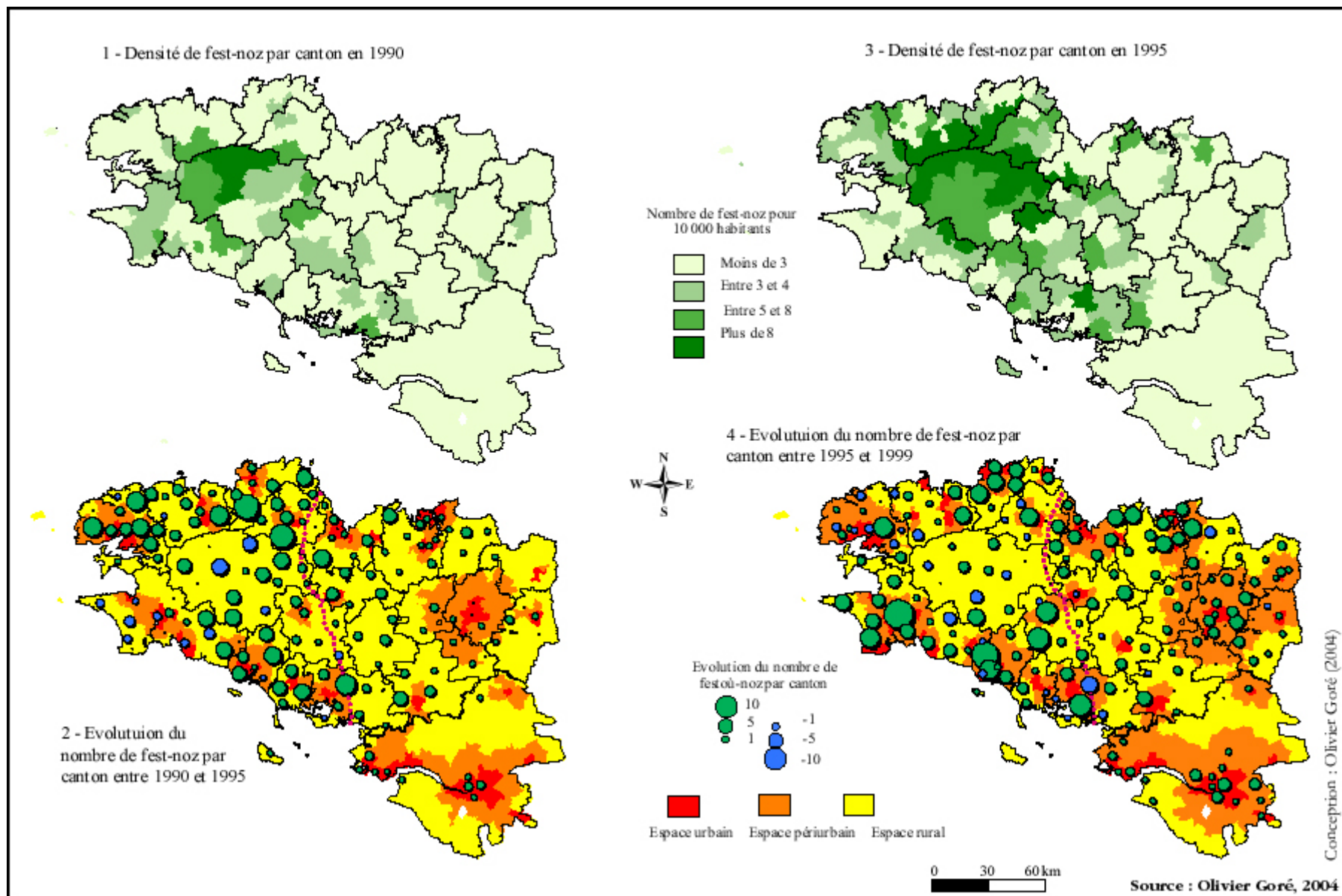
Les grandes tendances régionales

Comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, en 1990 le fest-noz n'est pas une pratique d'inscription régionale. Après l'engouement des années 1970, l'effet de mode retombant, dans les années 1980 la pratique du fest-noz ne se maintiendra que dans des zones où son inscription territoriale dépasse ce seul phénomène de mode. Au début des années 1990, l'inscription spatiale du fest-noz se limite donc à la Basse-Bretagne et plus particulièrement à la Haute Cornouaille, pays d'origine de la forme traditionnelle du fest-noz. En 1990, seuls certains cantons du centre-ouest Bretagne (Carhaix-Plouguer, Huelgoat, Callac) ont conservé une densité de fest-noz relativement forte, avec plus de huit festoù-noz pour 10 000 habitants alors qu'à l'échelle de la région près d'un canton sur deux n'ont pas accueilli de fest-noz. Mais dans la première moitié de la décennie 90 le renouveau musical s'amorce et l'inscription spatiale du fest-noz s'étend à d'autres pays.

Entre 1990 et 1995, alors que le nombre de fest-noz diminue dans certains cantons où la densité était la plus forte au début de la décennie, la pratique du fest-noz s'intensifie dans d'autres cantons. Cette diffusion spatiale gagne principalement les cantons ruraux proches du centre-ouest Bretagne, surtout dans les Côtes-d'Armor avec les cantons de Bourbriac et de Plouaret et les zones urbaines de Basse-Bretagne (Brest, Lorient et Vannes). Par conséquent, en 1995 l'inscription spatiale du fest-noz a évolué par rapport au début de la décennie. Dans le centre-ouest Bretagne la pratique soutenue du fest-noz ne concerne plus seulement quelques cantons mais l'ensemble du pays. La zone de forte densité de fest-noz dépasse les limites du pays. Au milieu des années 1990 la pratique du fest-noz concerne non seulement le centre-ouest Bretagne mais aussi les cantons ruraux des pays actuels de Guingamp, Morlaix et du Trégor-Goélo. Le fest-noz reste donc une pratique majoritairement rurale.

Même si l'accroissement du nombre de fest-noz est aussi significatif dans certaines zones urbaines de Basse-Bretagne, si on élimine l'effet démographique, la diffusion spatiale des festoù-noz durant cette période 1990-1995 se présente surtout comme un phénomène rural.

Carte 29 – La diffusion spatiale des festoù-noz dans les années 1990



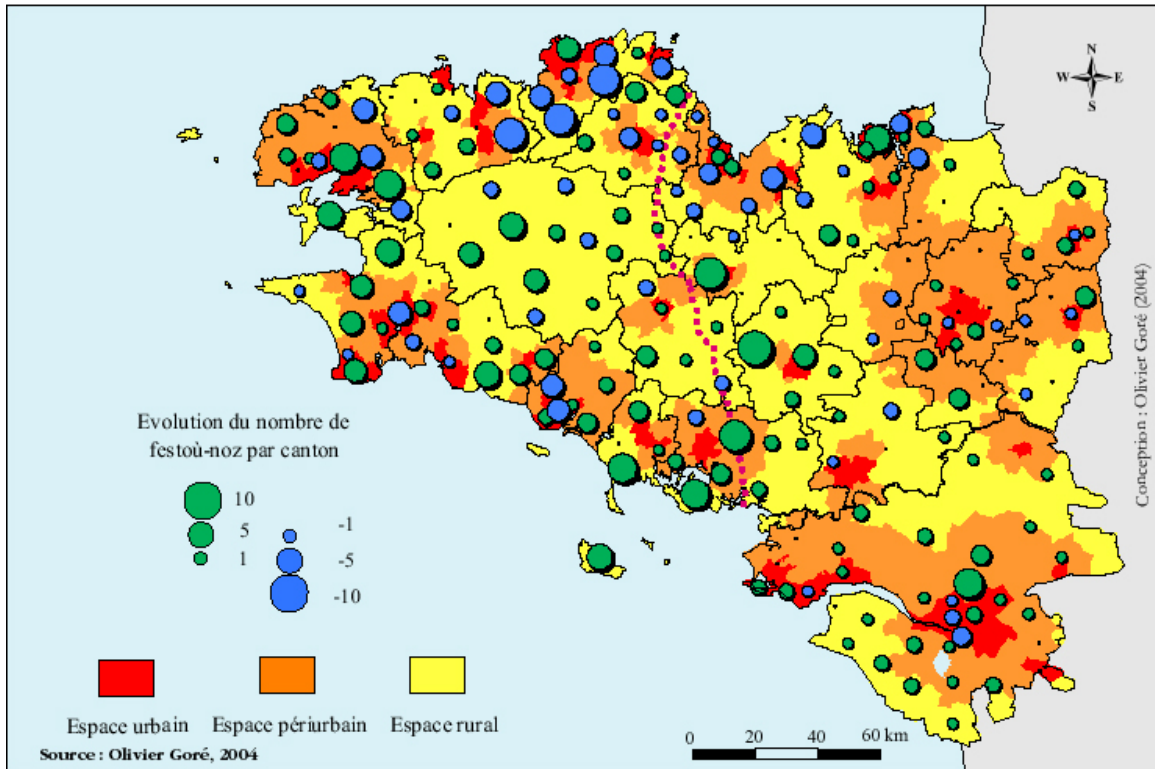
A l'inverse, durant la seconde moitié des années 1990 le développement des festoù-noz se présente plutôt comme un phénomène urbain, sachant que l'espace urbain lui-même s'accroît durant cette période. Comme le montre la carte 29-4, entre 1995 et 1999 les plus fortes croissances du nombre de fest-noz ont eu lieu dans des cantons d'origine urbaine. En gagnant au moins 10 éléments les cantons de Quimper, Lorient, Pont-Scorff, Vannes-est et Baud ou encore l'aire urbaine de Lannion sont les principaux canaux de diffusion des festoù-noz durant cette période. Mais surtout la principale différence avec la période précédente, c'est l'augmentation du nombre de fest-noz dans les zones urbaines de Haute Bretagne. Entre 1995 et 1999, le pays de Rennes, urbain dans sa totalité et les zones urbaines des pays de Dinan et de St-Malo ont aussi largement contribué à la diffusion spatiale des festoù-noz. Pendant ce temps dans les zones rurales du Centre-Bretagne, le nombre de fest-noz stagne ou augmente moins rapidement. Certains cantons du Centre-ouest Bretagne (Rostrenen, Pleyben, Gourin) ou des pays limitrophes qui avaient connu une croissance dans la période précédente (Bourbriac, Belle-isle-en-Terre, Sizun) connaissent même une diminution.

Et cette urbanisation du phénomène fest-noz s'accroît entre 1999 et 2002 (carte 30). Pendant cette période, la croissance des festoù-noz dans les aires urbaines se poursuit mais sur un rythme moins soutenu. De nombreux cantons d'origine urbaine voient toujours leur nombre de fest-noz progresser aussi bien en Basse-Bretagne (Guipavas, Douarnenez, Pont-l'Abbé, Perros-Guirec ou Port-Louis) qu'en Haute-Bretagne (Loudéac, Dinard, Guichen, ou La Chapelle-sur-Erdre) mais en même temps d'autres cantons urbains connaissent une baisse (Brest, Quimper, Lorient, Pont-Scorff). La principale information que nous pouvons relever de la diffusion spatiale des festoù-noz sur cette période, c'est le recul du nombre de fest-noz dans certains cantons d'origine rurale, notamment dans le pays du Trégor-Goélo et dans le pays de Morlaix. Par conséquent, cette période qui cumule un recul des festoù-noz en zone rurale et une croissance moins soutenue des festoù-noz d'origine urbaine marque un léger tassement de la croissance des festoù-noz à l'échelle régionale.

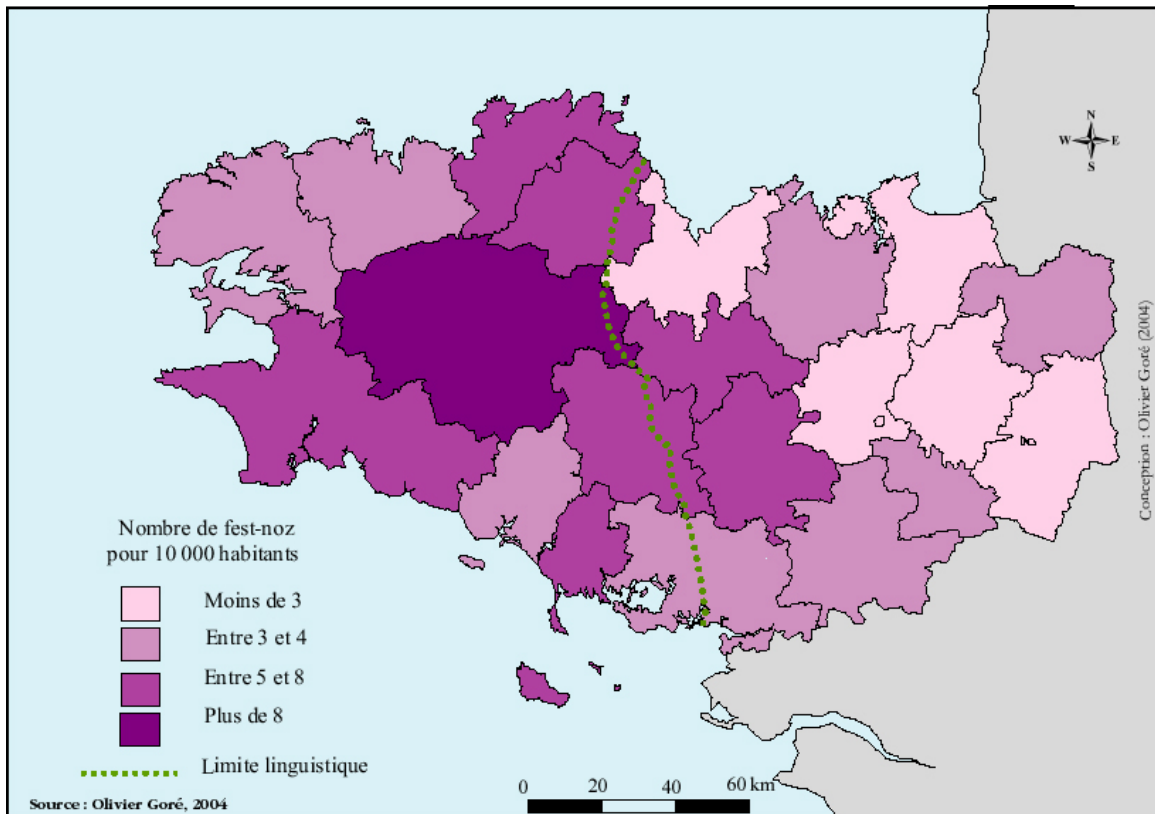
L'inscription spatiale des festoù-noz a donc beaucoup évolué entre 1990 et 2002. La multiplication du nombre de festoù-noz – de 243 festoù-noz recensés en 1990 nous passons à 984⁴⁹⁰ en 2002 – s'est traduite par une importante diffusion spatiale. Et cette évolution récente de la répartition spatiale des festoù-noz est un des principaux fondements de l'espace musical traditionnel, avec la géographie du fonds ancien et le mode de peuplement.

⁴⁹⁰ Festoù-noz ayant eu lieu le week-end (samedi et dimanche).

Carte 30 - Evolution du nombre de fest-noz par canton entre 1999 et 2002



Carte 31 - L'inscription spatiale des festoù-noz par pays en 2002



La majorité des dynamiques locales identifiées précédemment peuvent en partie s'expliquer par cette diffusion spatiale des festoù-noz au cours des années 1990. En effet, depuis le début des années 1990 chaque pays présente des dynamiques locales différentes qui contribuent à la construction de l'espace musical traditionnel.

Les dynamiques locales

Malgré l'urbanisation du phénomène, le fest-noz reste une pratique bien ancrée dans l'espace rural (carte 31). Pays d'origine de la forme traditionnelle du fest-noz, le Centre-Ouest Bretagne reste le pays où la forme moderne de cette pratique revivaliste est la plus répandue indépendamment du poids démographique, avec plus de huit festoù-noz pour 10 000 habitants. Le renouvellement de cette pratique dans ce pays explique donc que le centre Bretagne soit une zone de très forte diffusion de l'espace musical traditionnel. Mais comme nous pouvons l'observer sur le croquis de synthèse de l'espace musical traditionnel, cette zone de très forte diffusion ne se limite pas au Centre-Ouest Bretagne. Le renouveau musical des années 1990 a aussi permis de fixer le fest-noz dans d'autres pays ruraux de Basse-Bretagne, comme le pays de Pontivy ou de Guingamp.

En Basse-Bretagne, trois autres pays, le pays de Cornouaille, du Trégor-Goélo et celui d'Auray présentent un fort ancrage du fest-noz. Pour ces trois pays, le dynamisme musical des années 1990 s'est traduit à la fois par la diffusion des festoù-noz dans l'espace rural et par le développement des festoù-noz d'origine urbaine. Pour le pays du Trégor-Goélo et celui d'Auray la forte implantation actuelle des festoù-noz est principalement due à la croissance des festoù-noz ruraux dans la première moitié des années 1990. Dans la seconde moitié de la décennie, alors que cette croissance d'origine rurale ralentit, voire stagne, le dynamisme musical est relayé par les zones urbaines. Mais plus que l'influence strictement urbaine – le poids démographique des aires urbaines de Lannion et Auray reste limité – c'est la fonction touristique qui semble entretenir le dynamisme actuel de la musique traditionnelle dans ces deux pays. L'augmentation du nombre de fest-noz de ces trois dernières années y a essentiellement été réalisée par des cantons maritimes (Carnac, Belle-île, Perros-Guirec). Quant au pays de Cornouaille, la croissance du nombre de fest-noz des années 1990 a deux grandes origines : une forte croissance urbaine entre 1995 et 1999, notamment à Quimper, et depuis 1999 une croissance littorale sensible avec les cantons de Pont-Aven, du Guilvinec ou de Douarnenez. A la différence des deux pays présentés précédemment, le pays de Cornouaille n'a pas connu de diffusion rurale entre 1990 et 1995, excepté le canton de Scaër,

limitrophe du Centre-Ouest Bretagne. Les seuls cantons ruraux qui ont connu une augmentation conséquente du nombre de fest-noz sont des cantons maritimes.

Enfin trois autres pays bas-bretons présentent une implantation des festoù-noz plus faible, le pays de Brest, de Morlaix et de Lorient. Pour le pays de Brest l'augmentation du nombre de festoù-noz durant cette dernière phase de dynamisme musical est surtout visible au début et en fin de période. Entre 1990 et 1995 le pays de Brest a connu une forte croissance des festoù-noz d'origine rurale (canton de Lesneven et de St-Renan) et depuis 1999 la croissance des festoù-noz d'origine urbaine (canton de Guipavas) est également relativement sensible, d'autant plus qu'elle est soutenue par des cantons maritimes (Plouguerneau, Ploudalmézeau). Par contre, le pays de Brest n'a pas connu la forte croissance des festoù-noz d'origine urbaine de la seconde moitié des années 1990, excepté le canton de Landerneau. Cette absence de croissance urbaine à la fin de la décennie 90, particulièrement de l'agglomération brestoïse, peut expliquer en partie la plus faible implantation des festoù-noz dans ce pays ; notamment par rapport à l'agglomération de Quimper qui durant la même période a connu une forte croissance.

Le pays de Morlaix se singularise par une faible diffusion des festoù-noz dans l'espace rural. S'il a bien connu la phase de croissance rurale du début des années 1990, celle-ci reste moins importante que dans les autres pays bas-bretons. Seul le canton de Plouigneau a connu une forte augmentation du nombre de fest-noz (+8), mais cette croissance est principalement due à la seule commune de Plouigneau qui appartient à l'aire urbaine de Morlaix. De plus comme nous l'avons déjà souligné, depuis 1999 le pays de Morlaix a connu un arrêt de la croissance du nombre de fest-noz. Le cumul de ces deux paramètres aboutit donc à un ancrage des festoù-noz plus faible que dans les autres pays de Basse-Bretagne. Quant au pays de Lorient, sa moindre implantation des festoù-noz n'est que relative puisqu'elle est plus due à un surpoids démographique qu'à une faible croissance du nombre de fest-noz. Même si depuis 1999 les cantons de Lorient et de Pont-Scorff ont connu une baisse du nombre de fest-noz, tout au long des années 1990 le pays de Lorient a vu s'accroître le nombre de fest-noz selon les mêmes modalités que ses voisins bas-bretons – forte diffusion dans l'espace rural entre 1990 et 1995 et forte croissance urbaine entre 1995 et 1999.

Avec un indice d'inscription spatiale proche de ces trois pays bas-bretons, on trouve quatre pays de Haute-Bretagne et un pays à cheval entre la Basse et la Haute-Bretagne, le pays de Vannes. Pour ce dernier l'essentiel de la croissance du nombre de fest-noz depuis le début des années 1990 est d'origine urbaine. Mais avec une particularité par rapport aux aires urbaines déjà observées, la ville-centre n'a pas soutenu cette croissance. L'augmentation du nombre de fest-noz a été l'œuvre des cantons périurbains (Vannes-est, Elven,

Grandchamp). Quant à la diffusion rurale, sachant que la majorité de l'espace rural est en Haute-Bretagne, elle est très faible.

Cette faiblesse de la diffusion rurale est commune à l'ensemble des pays de Haute-Bretagne, excepté peut-être pour le pays de Redon où les cantons ruraux d'Allaire et de La Gacilly ont connu une augmentation sensible du nombre de fest-noz tout au long des années 1990. Pour les autres pays de Haute-Bretagne, l'essentiel de la croissance du nombre de fest-noz dans les années 1990 est soutenu par les zones urbaines. Cette croissance urbaine a été particulièrement forte entre 1995 et 1999 dans l'aire urbaine de Rennes, St-Brieuc, Dinan et St-Malo-Dinard. Depuis 1999, la diffusion des festoù-noz dans ces zones urbaines connaît un ralentissement, voire une régression pour l'aire urbaine de St-Brieuc. Pour autant, la diffusion spatiale des festoù-noz progresse toujours en Haute-Bretagne entre 1999 et 2002. Le pays de Fougères et celui des Vallons de Vilaine (Cantons de Guichen et de Bain-de-Bretagne) et surtout de nombreux cantons de Loire-Atlantique ont connu une croissance assez sensible ces trois dernières années. Bien qu'il ne soit pas possible d'évaluer l'inscription spatiale des festoù-noz par pays en Loire-Atlantique en 2002, la mise en place des pays LOADDT n'ayant pas totalement abouti dans ce département, nous pouvons malgré tout constater deux tendances majeures. La suprématie de l'agglomération nantaise, notamment entre 1995 et 1999 et l'étalement spatial de la croissance des fest-noz depuis 1999, notamment au sud de la Loire, même si cette croissance reste modeste.

Enfin, deux pays de Haute-Bretagne se distinguent par une implantation plus forte des festoù-noz, le pays du centre-Bretagne (Loudéac) et celui de Ploërmel. Bien qu'ils se situent en Haute-Bretagne et qu'ils soient d'origine rurale, le nombre de fest-noz s'est sensiblement accru dans ces deux pays tout au long des années 1990, surtout dans le pays du Centre-Bretagne (cantons de Loudéac, La Chèze et Merdrignac). Le dynamisme s'est poursuivi entre 1999 et 2002 même s'il s'est concentré sur un nombre plus restreint de cantons (Josselin, Loudéac).

Si les principaux déséquilibres régionaux de l'espace musical traditionnel breton sont ancrés depuis longtemps, c'est plutôt la récente vitalité de la musique bretonne de ces dix dernières années qui a contribué à modeler la majorité des dynamiques locales. Mais les retombées de ce renouveau musical ne sont pas que spatiales. Outre ces effets strictement spatiaux, l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne a connu d'autres répercussions directement issues de ce récent dynamisme. Comme lors de la vague des années 1970, la fonction symbolique de la musique bretonne dans les années 1990 a été considérablement renouvelée. A travers l'engouement pour les « musiques du monde » la

musique bretonne, également qualifiée de « musique celtique » a connu un dédoublement de sa fonction identitaire. Nous allons voir que ce renouvellement de la dimension symbolique de la musique bretonne a notamment permis de développer sa dimension économique.

3 - Le dédoublement identitaire et la dimension économique de la musique bretonne

Après le renouveau folklorique des années 1950 et la vague folk des années 1970, l'image de la musique bretonne s'est une nouvelle fois transformée dans les années 1990. Amorcée à la fin du XIX^e l'adaptation des pratiques orales et instrumentales populaires de Bretagne à la société moderne a connu un nouveau tournant en cette fin de millénaire. Pendant plus d'un siècle l'adaptation des différentes formes d'expressions musicales issues de la société traditionnelle à la société moderne a contribué à la transformation progressive d'un ensemble de pratiques vocales ou instrumentales en un style musical à part entière, la musique bretonne. Or, au cours de ces dix dernières années, ce style musical a connu de profondes transformations. « La world music confère dans les années 90 à la musique bretonne une valeur ajoutée nouvelle : auréolée du qualificatif de “musique ethnique”, elle offre maintenant la possibilité de se faire écouter en tant que telle, dans son dépouillement et sa complexité »⁴⁹¹. Au-delà des diverses formes d'expressions musicales, des diverses œuvres, c'est l'image, la dimension symbolique de la musique bretonne qui se trouve modifiée par cette nouvelle dimension artistique. Cette influence internationale, d'inspiration essentiellement commerciale comme nous l'avons souligné auparavant, se traduit par deux types de mouvement musical, le métissage et la renaissance de la musique celtique.

L'essor commercial des musiques du monde entraîne un regain d'intérêt pour les musiques métissées. Les musiciens bretons privilégient alors deux formes de métissage, des alliances musicales avec d'autres styles de musique (Jazz, techno...) ou des fusions artistiques avec d'autres musiques populaires européennes (Roumanie, Bulgarie...) ou extra européennes (Afrique, Guadeloupe...). Mais le mouvement majeur qui a définitivement permis à la musique bretonne de modifier son image, c'est la déferlante celtique.

⁴⁹¹ BECKER Roland, LE GURUN Laure, Op. Cit. , 1996, P. 104.

L'Interceltisme

Même si la musique celtique s'apparente plus à un ensemble de pratiques musicales proches s'agissant de l'interprétation et de la façon d'enchaîner les notes qu'à un style musical à part entière, l'existence de la notion de musique celtique n'est pas discutable, ne serait-ce que sur le plan commercial. « La musique traditionnelle celtique est à l'image de tout ce qui se passe sur le globe, intéressant un jour un grand nombre d'individus, un autre jour un moins grand nombre, connaissant des périodes fastes, des déclin et des sursauts qui ne sont pas des résurrections mais des regains d'intérêt pour quelque chose qui n'a jamais vraiment disparu »⁴⁹². Et en France, la musique celtique a connu deux grandes périodes fastes. Les années 1970, avec le phénomène Stivell à partir duquel la notion de musique celtique devient réalité, et le milieu des années 1990, où le regain d'intérêt pour la musique celtique a été largement soutenu par le succès de l'Héritage des Celtes. Mais au-delà de ces deux phénomènes musicaux, qui ont eu un rôle important dans l'essor de la musique celtique, c'est la notion d'interceltisme, concept typiquement breton, qui a permis à la musique celtique de rester sur le devant de la scène musicale française.

La notion d'interceltisme est née dans les années 1970 à l'initiative de quelques militants culturels bretons afin de valoriser la musique bretonne. « L'amalgame entre breton et celtique est le fruit d'une tactique de longue haleine, visant à décomplexer les Bretons vis-à-vis de leur musique traditionnelle »⁴⁹³. Mais au-delà de cette entreprise de valorisation de l'image de la musique bretonne, cette opération de dédoublement identitaire, que l'on peut assimiler à une véritable stratégie identitaire, a contribué au développement de sa dimension économique.

Pendant longtemps le Festival Interceltique de Lorient, a été le lieu privilégié de ces rencontres musicales interceltiques. Mais en 1993, une nouvelle rencontre musicale, l'Héritage des Celtes, va redonner un nouvel élan à ce concept d'interceltisme. Spectacle interprété pour la première fois dans le cadre du Festival de Cornouaille à Quimper, l'Héritage des Celtes, qui « souhaite fédérer des musiciens issus de tous les pays celtes autour d'une musique susceptible de plaire à un large public »⁴⁹⁴, soutenu par une des grandes *majors* de l'industrie phonographique, devient rapidement un grand succès commercial. Progressivement l'interceltisme s'inscrit dans cette démarche mercantile, pour s'apparenter aujourd'hui à un véritable produit marketing. Après l'invention des « Nuits magiques », spectacle musical et pyrotechnique donné au stade du Moustoir dans le cadre du Festival

⁴⁹² SICARD Padrig, *La musique celtique*, Rennes, Editions Ouest-France, 1997, p 4.

⁴⁹³ DEBAUSSART Emmanuelle, *Op. Cit.*, 1999, p. 9.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 45.

Interceltique afin d'attirer un public moins averti et plus familial, les organisateurs du festival ont adapté leur concept, devenu un label sous le nom de « Nuit Celtique », au Stade de France.

A travers cette notion d'interceltisme, la musique bretonne bénéficie donc d'une dimension symbolique revalorisée mais aussi d'une passerelle vers la sphère économique. Les productions discographiques qui s'inscrivent dans cette « bulle » interceltique ne sont pas représentatives de l'ensemble de la création musicale bretonne contemporaine mais comme le souligne Ronan Le Coadic « le marketing a pu jouer un rôle de déclencheur dans le succès de la musique bretonne »⁴⁹⁵. Par effet de vitrine, à partir du milieu des années 1990 l'interceltisme a amené vers la création musicale bretonne un public habituellement peu enclin à l'écoute de ce style de musique. Cette double stratégie identitaire et mercantile est un des principaux éléments de la dialectique musicale sur laquelle se fonde le renouvellement contemporain de la musique traditionnelle en Bretagne. Mais à la différence des autres fondements de cette dialectique, l'interceltisme reste un phénomène nouveau.

La géographie du fonds ancien, le mouvement associatif, le tourisme culturel et le plaisir de la danse sont issus de processus socioculturels plus ou moins longs qui ont contribué progressivement à l'affirmation d'un style musical à part entière. Le fait de se référer à une culture et une identité celtique n'est pas nouveau, par contre celui d'utiliser à des fins commerciales cet univers celtique à travers le concept d'interceltisme est récent. Initié dans les années 1970, l'impact de cette mouvance interceltique sur la musique traditionnelle en Bretagne n'a débuté qu'au milieu des années 1990 à partir du moment où les *majors* de l'industrie phonographique se sont intéressés à ce genre de musique. Mais comme nous l'avons souligné dans la première partie, les industries culturelles, reflets de la globalisation, ne s'intéressent qu'à une part infime des cultures locales.

Par conséquent, en plus d'être récente, la production musicale issue de l'industrie phonographique ne représente qu'une petite partie de la création musicale bretonne. Cependant avec le succès commercial et la couverture médiatique dont bénéficie ce type de produit culturel, cette frange du paysage musical breton a entraîné l'ensemble de la création musicale bretonne contemporaine vers la sphère économique. Et aujourd'hui, la musique bretonne se présente comme un des principaux médiateurs des rapports entre la culture et l'économie, rôle qui n'est pas sans effet sur l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne.

⁴⁹⁵ LE COADIC, « Culture et identité : quel avenir ? », in. *Cette Bretagne a du souffle*, Supplément Dimanche Ouest-France, mars 2003, p. 44.

La médiation entre culture et économie

Si pour Jean-Pierre Pichard, le directeur du Festival Interceltique « culturel et économique doivent se faire la courte échelle » la dimension économique de la culture bretonne reste limitée. Ces échanges entre le milieu culturel breton et la sphère économique se traduisent par des emplois directs dans de petites entreprises culturelles mais aussi, à travers l'organisation des manifestations culturelles, par des emplois indirects et des répercussions lucratives sur les activités locales ou régionales. Et la musique traditionnelle contribue largement à cette médiation naissante entre culture et économie.

Comme la déferlante celtique du milieu des années 1990 a dynamisé l'ensemble de la scène musicale bretonne, elle a aussi déclenché une réelle effervescence sur le marché du disque. A côté des grands succès commerciaux pilotés par les *majors*, la production discographique bretonne est aussi assurée par des producteurs-distributeurs indépendants régionaux dont l'essentiel du chiffre d'affaires repose sur la production et l'édition de musique bretonne et/ou celtique. Deux entreprises, *Coop Breizh* et *Keltia musique*, véritables acteurs de la médiation entre culture et économie, se partagent l'essentiel de cette activité. En 2001, 82 % de la production discographique bretonne – sur un total de 148 nouveautés – a été réalisé en Bretagne. Bien qu'il soit difficile d'évaluer le nombre d'emplois directs induits par cette activité, le marché du disque est une preuve manifeste du mariage entre le culturel et l'économique.

La seconde passerelle entre culture et économie est plus éphémère, il ne s'agit pas d'échanges permanents entre ces deux secteurs, mais plutôt de rencontres momentanées le temps d'un festival ou d'une manifestation culturelle. Or, paradoxalement ces associations éphémères sont certainement plus consistantes, et surtout, s'agissant de l'inscription territoriale de la musique traditionnelle, leur rôle dans les interactions entre culture et territoire est plus visible. « Les effets d'entraînement des manifestations culturelles sur les activités locales ou régionales sont réels. Ceux-ci entraînent un essor du commerce, de l'hôtellerie, de la restauration, des activités de transports, de secours et sécurité, des activités de nettoyage »⁴⁹⁶. Et là encore, la musique est une des formes d'expressions les mieux adaptée pour assurer cette médiation. Les plus grands festivals bretons, donc ceux dont les retombées économiques pour le territoire sont les plus importantes, sont des manifestations musicales : les Transmusicales à Rennes, Les Vieilles Charrues à Carhaix et surtout le

⁴⁹⁶ LE FAOU Philippe, LATOUR Jean-Louis, *La dynamique culturelle bretonne*, Conseil Economique et Social, Mai 2000, p. 13.

Festival de Cornouaille à Quimper et le Festival Interceltique à Lorient ; ces deux dernières manifestations qui sont aussi celles qui sont les plus fréquentées – respectivement 200 000 visiteurs et entre 450 000 et 500 000 pour le FIL – étant axées sur la musique traditionnelle. « La Chambre de commerce du Morbihan évalue ainsi à 60 millions de francs la masse salariale induite par les 10 jours du Festival interceltique de Lorient »⁴⁹⁷. Mais plus que ces retombées financières, l'atout économique de la musique en général et de la musique traditionnelle en particulier, s'agissant de leur rapport avec le territoire, ce sont les effets en termes d'image.

Si les retours d'image liés à un festival musical pour une ville ou une agglomération ne sont pas négligeables, les répercussions en termes d'image sont surtout perceptibles à l'échelle de la région. Comme le souligne Martial Gabillard, élu de la ville de Rennes, chargé des cultures bretonnes « si on lance un festival pour des raisons de communication, on court à l'échec, car l'argent est alors davantage investi dans la promotion (couverture médiatique) que dans la programmation artistique. Le public ne s'y retrouve pas »⁴⁹⁸. L'instrumentalisation de la culture en général et de la musique bretonne en particulier pour des raisons de communication est donc difficile à installer localement. Par contre, l'utilisation de la musique bretonne, en tant qu'élément culturel porteur d'une image régionale originale, est en train de mûrir progressivement dans les milieux culturels et économiques bretons et de s'affirmer comme une troisième voie de la médiation entre culture et économie.

Les principaux intéressés par cette nouvelle passerelle sont les industriels. Depuis 1999, l'association "Produit en Bretagne", regroupement de chefs d'entreprises voulant identifier leurs produits comme bretons et visant principalement la promotion de produits agroalimentaires, s'est tournée vers la production culturelle. En créant un nouveau collège, celui des Biens Culturels, composé aujourd'hui de 10 sociétés adhérentes, l'association "Produit en Bretagne" affirme sa mission de valorisation et de promotion de la culture bretonne et notamment la musique. Trois des sociétés composant le collège Biens Culturels sont spécialisées dans la production discographique et quatre autres, quatre maisons d'édition interviennent également dans la production et l'édition de musique bretonne. Mais surtout en créant le Grand Prix du Disque, qui récompense chaque année trois des meilleures productions de musique en Bretagne, l'association se rapproche sensiblement de la dynamique musicale. Si on y ajoute le développement de partenariat entre les festivals et certaines entreprises, que

⁴⁹⁷ CHANTREAU Katell, « Les Festivals en Bretagne » in *Musique Bretonne*, n° 171, mars-avril 2002.

⁴⁹⁸ CHANTREAU Katell, MICHENAUD Jacques, « Une politique urbaine des festivals » entretien avec Martial Gabillard, in *Musique Bretonne*, n° 171, mars-avril 2002, p.19.

l'on retrouve également comme adhérentes à "Produit en Bretagne", cette nouvelle forme de coopération entre culture et économie semble progressivement s'affirmer.

« S'il paraît susceptible d'être fécond, [le rapprochement entre les milieux économiques et culturels] n'en est encore qu'à ses prémices »⁴⁹⁹. Et il a d'autant plus de difficulté à se mettre en place, que certaines voix s'élèvent contre la récupération commerciale de la musique bretonne. En refusant de recevoir le prix "Produit en Bretagne" qui lui était destiné en 2001, le musicien Jean-Michel Veillon dénonce « l'esprit mercantile qui consiste pour les entreprises à exploiter tout aspect culturel susceptible de donner une couleur régionale à leurs produits »⁵⁰⁰. Il ne s'agit pas ici de critiquer cette nouvelle dimension économique de la musique bretonne, mais de la prendre en compte dans notre analyse de l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne puisqu'elle se présente comme un des principaux fondements de la dialectique musicale bretonne contemporaine.

Principale marque du dynamisme musical contemporain en Bretagne, l'essor de la dimension économique de la musique traditionnelle est aussi un des fondements de la dialectique musicale bretonne. L'engouement pour les musiques du monde et la déferlante celtique du milieu des années 1990, deux phénomènes musicaux dans lesquels s'inscrit le renouveau actuel de la musique bretonne, ont non seulement contribué au renouvellement artistique de pratiques vocales et instrumentales perpétuellement réceptives à ce type d'influences allogènes, mais aussi à leur revalorisation. Parées d'une nouvelle image, ces pratiques ont suscité un plus grand intérêt de la part du public, mais aussi des médias et des multinationales du disque. Engouement, qui lui-même n'est pas étranger à ce processus de revalorisation. Placée au premier plan dans le paysage français des musiques traditionnelles, la musique bretonne bénéficie aujourd'hui d'une dimension symbolique manifeste à laquelle la sphère économique n'est pas insensible. Bien qu'encore limité, cet intérêt récent d'industriels pour la musique bretonne lui confère une fonction économique qui dépasse les retombées financières d'un marché du disque en perte de vitesse. Porteuse d'une image créatrice et ouverte sur l'extérieur, tout en restant attachée à des traditions fortes, la musique bretonne est devenue un des principaux vecteurs de la médiation entre économie et culture.

⁴⁹⁹ LE COADIC Ronan, *Op. Cit.*, 1998, p. 290.

⁵⁰⁰ LE GUICHAOUA Dominique, « Jean-Michel Veillon refuse le prix "Produit en Bretagne" » in Trad mag, n° 80, Novembre/Décembre 2001, p. 50.

Ce nouveau rôle qu'exerce la musique traditionnelle dans les rapports sociaux est tout aussi perceptible dans l'espace. Les fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires sont des lieux, des objets spatiaux qui témoignent de cette double fonction symbolique et économique de la musique bretonne contemporaine. Surtout, ces manifestations culturelles, comme l'ensemble des lieux de diffusion de notre système musical traditionnel, sont des objets spatiaux qui attestent de l'ancrage géographique de la dialectique musicale dans sa globalité.

Chacun des grands fondements de cette dialectique, qui relèvent soit du mouvement d'ethnisation soit du processus de globalisation – la géographie du fonds ancien, l'institutionnalisation associative, le tourisme culturel, le plaisir de la danse et la résurgence identitaire –, ont une emprise spatiale plus ou moins forte, que nous venons également d'appréhender. Leur interaction génère un ensemble de rapports à l'espace qu'il nous faut maintenant analyser. Plus précisément, il s'agit donc maintenant d'étudier la nature de cet ensemble de rapports spatiaux et d'évaluer son rôle dans le renouvellement contemporain de la territorialité bretonne.

Chapitre 9 : La musique traditionnelle, vecteur de la territorialité bretonne

Le rôle de la musique traditionnelle dans les interactions entre la société bretonne et son territoire n'est pas négligeable. Le processus d'adaptation des pratiques vocales et instrumentales issues de la société traditionnelle s'est déroulé tout au long du XX^e siècle et a favorisé l'émergence de nouvelles formes d'expression musicales et donc la multiplication des lieux d'expression. Cette diffusion de la pratique s'est traduite par une diversification de la fonction sociale de la musique mais aussi par un développement de son emprise territoriale. Alors que les pratiques vocales et instrumentales de la société traditionnelle étaient principalement confinées dans un espace restreint, celui de la communauté villageoise, l'adaptation de ces pratiques à la société moderne a considérablement accru leur dimension spatiale en inventant dans le même temps un style musical à part entière. En un siècle les pratiques vocales et instrumentales populaires sont passées du statut de pratiques récréatives communautaires à celui de patrimoine régional. Au-delà de la récente multiplication des festoù-noz, des fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires ou des écoles de musiques traditionnelles, l'essor de l'emprise territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne est surtout immatériel. L'inscription territoriale de la musique bretonne contemporaine est également effective dans la composante abstraite des territoires.

Depuis le XIX^e siècle, période durant laquelle la Bretagne se découvre une conscience identitaire, la musique est un élément central du processus de construction de l'identité régionale. Dans un article publié en 2001⁵⁰¹, Yves Defrance montre bien comment de 1839 – date de parution du *Barzaz Breiz* – à nos jours, les expressions musicales populaires ont servi consciemment ou inconsciemment le discours régionaliste. Mais au-delà de cette contribution à la construction de l'identité bretonne, la musique traditionnelle participe plus largement à la construction de la Bretagne, c'est-à-dire à la constitution du territoire breton.

Il s'agit donc maintenant d'analyser comment la musique populaire contemporaine participe à la production du rapport collectif de la société bretonne à son territoire et inversement comment la territorialité régionale entretient le dynamisme actuel de la musique bretonne. Si ces interactions entre musique et territoire sont essentiellement perceptibles à l'échelon régional, comme le souligne Armand Frémont, « l'organisation régionale se fonde sur une hiérarchie de niveaux emboîtés »⁵⁰², par conséquent pour

⁵⁰¹ DEFANCE Yves, « Les héritiers du Barzaz-Breiz. La construction de l'identité bretonne à travers la musique (1929-2001), in. NICOLAS Gilbert (sous la direction de), *Op. Cit.*, 2001, pp. 91-107.

⁵⁰² FREMONT Armand, *Op. Cit.*, 1999, p. 203.

appréhender les rapports entre la société bretonne et son territoire à travers la musique traditionnelle dans sa globalité, il faut prendre en compte les interactions entre musique et territoire à ces niveaux infra-régionaux. C'est pourquoi nous distinguerons les effets de l'inscription territoriale de la musique bretonne à l'échelle de la région de ceux qu'elle produit sur d'autres territoires. Dans un premier temps nous verrons comment la musique traditionnelle contribue à la construction symbolique du territoire breton et ensuite nous analyserons les interactions entre musique et territoire à l'échelle des pays et des agglomérations.

I - La construction symbolique du territoire breton

Dans la deuxième partie de cette étude nous avons identifié des objets géographiques sur lesquels se fonde l'identité bretonne, les géosymboles. La majorité de ces géosymboles sont des formes spatiales matérielles, le plus souvent d'origine paysagère (bocage, plage, monument historique...) mais il existe aussi des vecteurs identitaires immatériels. Et aujourd'hui en Bretagne la principale forme immatérielle porteuse de l'identité régionale est issue de la pratique musicale, il s'agit du fest-noz. Dans un entretien accordé à R. Le Coadic, l'universitaire Yann-Ber Piriou souligne que « les festoù-noz sont devenus un grand élément unificateur des cinq départements. Il en va de même du chant et de la musique. Et de ce point de vue-là, la danse et la musique sont certainement les meilleurs symboles identitaires que l'on puisse imaginer pour notre avenir commun »⁵⁰³. Aujourd'hui, plus que la langue, dans le sens où le breton est plutôt un élément de la culture de Basse-Bretagne, la musique, à travers le fest-noz, est un soutien à la construction symbolique du territoire breton.

1 - La logique socio-spatiale du fest-noz

Avant d'étudier la fonction symbolique des festoù-noz, il nous faut donc revenir sur leur fonction originelle car derrière ce terme générique se cachent en fait plusieurs formes d'expression de musique traditionnelle. Malgré cette diversité le fest-noz présente des caractéristiques communes dans les cinq départements, notamment sur le plan de son ancrage local. C'est essentiellement sur cette logique socio-spatiale singulière que se fonde la fonction symbolique du fest-noz.

⁵⁰³ LE COADIC Ronan, Op. Cit., 1998, p. 320.

Des formes d'expressions musicales diverses

Principal lieu de diffusion de la musique traditionnelle en Bretagne, le fest-noz est aussi le lieu de pratique privilégié des amateurs de danse traditionnelle. Cette communion entre ces deux formes d'expression issues de la société traditionnelle paysanne donne naissance à différentes formes d'expression culturelles que l'on rassemble communément sous le nom de "fest-noz". Jusqu'à maintenant nous avons plutôt privilégié l'étude du fest-noz sous son acception générique afin de mesurer l'emprise spatiale et la place de ce phénomène de société dans la Bretagne contemporaine en confrontant les intérêts de trois types d'acteurs, les musiciens, les organisateurs et le public. Pour appréhender le fest-noz dans sa diversité il convient aussi de l'étudier d'un point de vue plus "technique", plus ethnomusicologique, en analysant non plus le rôle des acteurs mais les pratiques, c'est-à-dire la musique et les danses qui y sont pratiquées.

En effet, si on s'intéresse aux danses pratiquées, à partir d'un corpus d'une vingtaine de danse le plus souvent pratiquée en fest-noz – sur un total de près de 400 danses traditionnelles répertoriées sur l'ensemble de la région –, on peut établir une première typologie de fest-noz entre les festoù-noz où l'on pratique la même danse presque tout au long de la soirée, c'est-à-dire des festoù-noz qui se rapprochent le plus de la forme traditionnelle puisque effectivement les danseurs de la société traditionnelle ne connaissaient que la danse de leur pays, et ceux où l'on pratique des danses de différents terroirs, type de fest-noz le plus répandu. Mais si « par définition, ce sont les danseurs qui exécutent les répertoires de danse, [...], le plus souvent, ce sont les musiciens qui les choisissent et par là même les déterminent »⁵⁰⁴. C'est pourquoi il semble plus pertinent de baser une éventuelle typologie des festoù-noz sur la musique ou les musiciens.

Il ne s'agit pas ici de procéder à une analyse musicologique des différentes sonorités que l'on peut entendre dans les festoù-noz des années 2000 mais plutôt d'apprécier les différents groupes ou formations qui animent ces festoù-noz. Pour le compte de la réalisation de son *Guide de la Musique Bretonne* l'association *Dastum* a classé les groupes ou formations jouant dans les festoù-noz en trois grandes familles : les groupes de musique à danser, les duos ou trios et les sonneurs en couple.

Parmi les groupes de musique à danser, les auteurs du guide distinguent les formations de genre « traditionnel » des formations de genre « traditionnel orchestré » afin de différencier les groupes "proches" du fonds ancien de ceux « faisant appel à un nombre plus

ou moins élevé d'instruments, et donc à un certain traitement de la matière traditionnelle »⁵⁰⁵. Les duos (bombarde/accordéon, clarinette/accordéon, violon/accordéon...) ou les trios sont des formations en majorité traditionnelles dans le sens où ils « opèrent un traitement de la musique souvent plus proche de celui des sonneurs de tradition que celui des groupes plus étoffés, de par le dialogue qui s'instaure entre les instruments ⁵⁰⁶ ». Quant aux sonneurs en couple, par définition ils restent les plus fidèles représentants de la tradition populaire instrumentale bretonne. Pour animer leur fest-noz les organisateurs choisissent donc de réunir sur la même scène un ou plusieurs représentants de ces différentes formations instrumentales ou vocales – au minimum trois groupes ou couples de sonneurs afin d'assurer une rotation sur scène – et ainsi élaborer une programmation plus ou moins équilibrée entre “groupes avant-gardistes” et “formations traditionnelles”.

A partir de cette distinction, nous pourrions donc proposer une classification des festoù-noz en fonction du plateau proposé par les organisateurs et du “degré de traditionalisme” de chaque formation. Entre le fest-noz “*mod koz*” (à l'ancienne) où l'on ne danse qu'au rythme des sonneurs en couples et des chanteurs de *kan ha diskan* et le concert/fest-noz où les groupes de musique à danser animent la seconde partie de soirée sur des arrangements emprunts de diverses influences musicales, nous pourrions définir différents types de festoù-noz. Cette classification est cependant difficilement réalisable dans le sens où non seulement, il n'existe pas de critères pertinents pour évaluer cette “dose de traditionnel”, mais qu'en plus cette opération n'a pas de signification d'un point de vue musical. Ce qui distingue un fest-noz d'un autre, ce qui lui donne sa couleur musicale c'est justement cette fusion entre une « musique qui, malgré ses avatars, n'a pas abandonné le fil d'or de la tradition »⁵⁰⁷, celle des couples de sonneurs ou des chanteurs de *kan ha diskan*, et des formes d'expressions musicales qui réinventent la tradition en adoptant de nouveaux instruments et de nouvelles mélodies, celles des groupes de musique à danser « orchestrée ». Dissocier cette harmonie, c'est déconstruire l'essence même du fest-noz, ce qui le caractérise. Par contre, nous pouvons différencier les festoù-noz actuels en fonction d'autres critères, sans les dénaturer d'un point de vue musical.

La carte et le tableau suivant montrent que les groupes de musique à danser qui animent les festoù-noz des années 2000 se démarquent en produisant des aires de jeu plus ou moins vastes. En se basant sur ce critère, trois types de groupes de musique à danser peuvent

⁵⁰⁴ PIERRE Alan, CARIO Daniel, 1999, Op Cit., p.100.

⁵⁰⁵ Guide de la Musique Bretonne, 3^{ème} édition, Dastum, Rennes, 2000, p. 186.

⁵⁰⁶ Ibid. , p. 250.

⁵⁰⁷ ABJEAN René, « Musique bretonne actuelle, trahison ou tradition d'aujourd'hui ? », in. *Musique Bretonne*, n° 148, mars/avril 1998, p. 28.

être identifiés : les groupes locaux, ceux dont l'aire de jeu recouvre une surface approximativement de la taille d'un département et les groupes de renommée régionale.

Les groupes « locaux » sont des formations musicales composées de musiciens amateurs dont l'aire de jeu dépasse rarement les limites du pays d'où elles sont originaires, comme par exemple le pays de Dinan pour le groupe *Farouel* (carte 32). Ils animent en moyenne une dizaine de fest-noz par année. Les formations qui sont à l'affiche d'un plus grand nombre de fest-noz par année – entre une dizaine et une vingtaine – et dont plus de la moitié dans un même département peuvent être définies comme des groupes départementaux (ex : le groupe *Tud* pour le Finistère). Enfin, nous avons recensé une dizaine de formations animant généralement plus d'une vingtaine de festoù-noz par an, dont l'aire de jeu est régionale, et que nous qualifions de groupes régionaux. Ces formations sont connues et reconnues par les amateurs de musique à danser aux quatre coins de la Bretagne.

Tableau 13 – Principaux⁵⁰⁸ groupes de musique à danser en 2002

Type de groupe	Aire de jeu	Nom de groupe					
Groupes régionaux	Bretagne	Carré Manchot (63)	Sonerien du (57)	Loaned Fall (48)	Les Frères Morvan (48)	Karma (34)	Spontus (29)
		Diaouled ar menez (25)	Skolvan (24)	Filifala (23)	Hamon/martin (23)	Termajik (22)	Tan ban ty (14)
Groupes Départementaux	Côtes-d'Armor	Pevar Den (41)	Sterne (27)	Darhaou (21)	Marialla (12)	Menestra (11)	Korventen (11)
		Chantous d'Ioudia (10)	Winaj (9)	Guichen qt (6)	Kasadenn (6)		
	Finistère	Kantrerien (24)	Tud (22)	Diwall (18)	Chanteurs de Brasparts (15)	Klaskerien (13)	Zaïda (13)
		Forzh Penaos (12)	Roll ma yar (12)	Hunval (10)	Menez tan (9)		
	Ille-et-Vilaine	Inhze (19)	Rozaroun (12)	Kendirvi (11)	Ar plijadur (10)	Termen (10)	Yec'h mad eo (6)
	Loire-Atlantique	Emsaverien (23)	Al loar zu (17)	Talar (15)	Esquisse (11)	Galenn (10)	Ar soked du (6)
	Morbihan	Pen Bihan (19)	Koskerien (16)	Arsa (14)	Plantec (15)	Arvest (10)	Teleñn Dall (12)
		Kentan (8)	Awatah (9)	Loerou Ruz (9)	Hudel (8)		
Groupes locaux	Dinan	Farouel (9)	Pikou Panes (9)	Sonnez et entrez (6)	Tal'tourni (6)		
	Guingamp	Stourm (14)					
	Trégor-Goëlo	Skirienn (10)	Sko Barzh (11)	Klin (6)			
	Loudéac						
	St-Brieuc	Les Ravageous (11)	Strobinell (8)	Bizibul (6)	FMB (7)		
	Brest	Torr Penn (20)	Breizh Storming (12)	Sell ta piv (9)	Mentrel (6)		
	Centre-ouest Bretagne	Heol an noz (22)	Oristal (15)	Diroll 11	Lapouzed noz (8)	Re an are (11)	Hoperien (6)
		Tan det (7)					
	Morlaix	Breizh Brothers (9)					
	Cornouaille	Deust'a (17)	Korn toull (22)	Keleñn (18)	Dremmwel (14)	Pen Gollo (9)	Si près de sol (8)
		Skrilh (8)					
	Fougères	Kouing aman (7)	A.O.C (7)				
	Vallons de Vilaine						
	Brocéliande						
	Redon	Manglo (7)					
	Rennes	Noz tradamus (7)	Digwener noz (7)				
	St-Malo	Pen Bazh (9)					
	Vitré						
	Auray	Noz Gwen (13)					
	Lorient	Avel Dro (13)	Kaerell (10)	An Dioul ha Peder (10)			
	Ploërmel	Beurbis gallèses (9)	Maen ruz (7)				
	Pontivy	Koll e anv (18)					
	Vannes	Korriganed (31)	Follen (28)	Skrijus (7)	Huitellour noz (6)		

⁵⁰⁸ Groupes de musique à danser à l'affiche dans plus de cinq fest-noz en 2002 (entre parenthèses, nombre de festoù-noz animés).

Carte 32- Trois exemples d'aires de jeu de groupes à danser en 2002

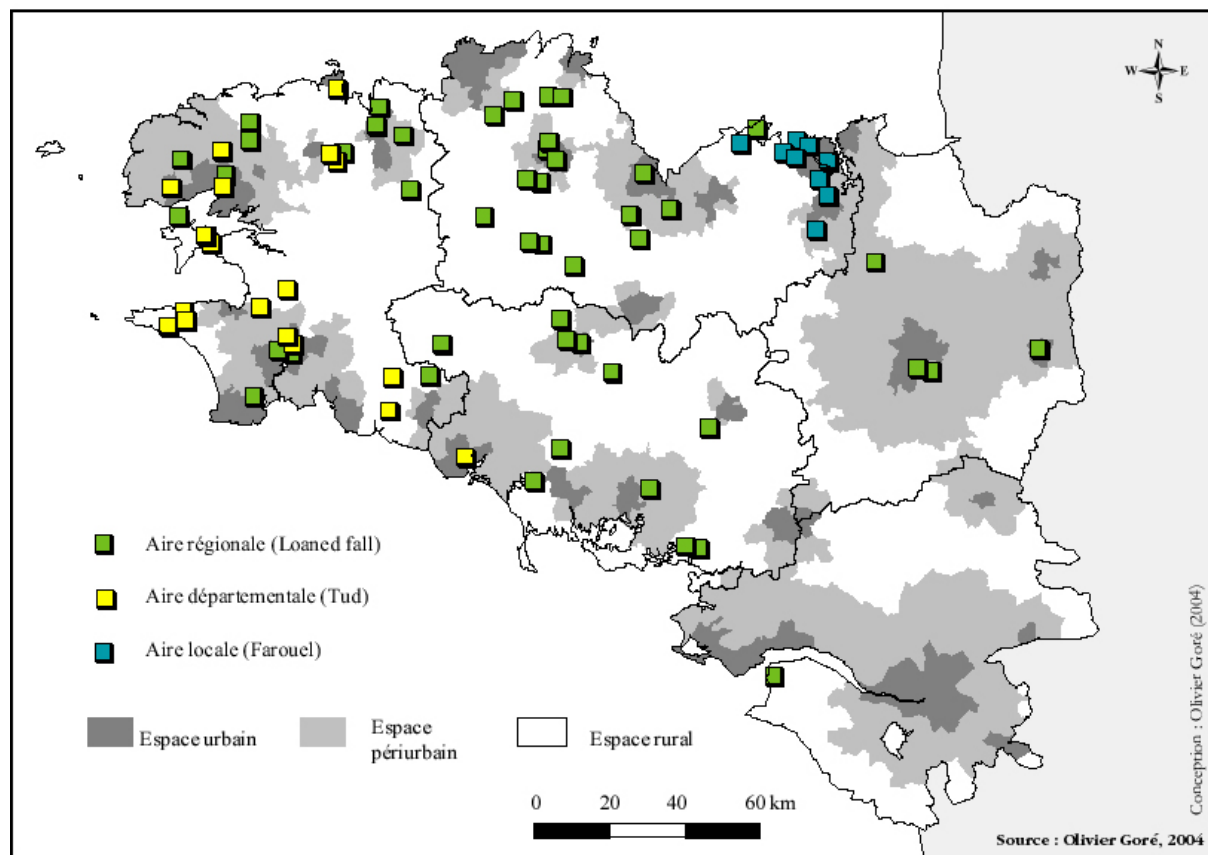


Tableau 14 – Les raisons⁵⁰⁹ amenant le public à choisir un fest-noz en particulier

Raisons	Nombre de réponses	% établis 543 enquêtés
La proximité	152	27.9
Le renom d'un des groupes	140	25.7
Le lien avec l'organisation	104	19.1
L'affiche	86	15.8
Sa réputation	38	6.9
L'habitude	33	6
Autres :	69	12.6
Dont : Invitation (amis, famille ...)	33	6
Le seul dans les environs	13	2.9
Autres	23	4.2
Total	622	114

Source : Enquête sur la fréquentation des festoù-noz

⁵⁰⁹ Résultats de la question 8 Ce soir, qu'est-ce qui vous a amené à choisir ce fest-noz ?

A partir de cette différenciation sur des critères plus géographiques que musicaux, nous pourrions donc établir une typologie en fonction de la renommée des groupes ou des sonneurs de couples. Nous pourrions distinguer les festoù-noz “grand public” réputés pour leur aptitude à présenter des groupes phares, des festoù-noz plus intimistes où se succèdent groupes et couples de sonneurs locaux ; et entre les deux, des festoù-noz plus ou moins “réputés” suivant la renommée locale, départementale ou régionale des formations qui forment le plateau musical. Mais la musique, et son corollaire, la danse ne sont pas les seules composantes pouvant déterminer la spécificité d’un fest-noz.

D’après l’enquête sur la fréquentation des festoù-noz, si 41,5 % des personnes interrogées affirment choisir un fest-noz en fonction de critères musicaux (le renom d’un des groupes ou l’affiche en général), pour 59,6 % des sondés les raisons qui les ont amenés à choisir un fest-noz en particulier ne sont pas d’ordre musicales. Pour près d’un tiers d’entre eux, ils choisissent d’assister au fest-noz le plus près de leur résidence (27,9 %) ou parce que il n’y en a pas d’autres dans les environs (2,9 %). Un fest-noz ne se caractérise donc pas que par ses atouts culturels (danse, musique), mais aussi sa capacité à rassembler. Capacité à rassembler les habitants de la commune où il se déroule et des communes environnantes, mais aussi capacité à rassembler les membres ou les proches de l’association organisatrice. En effet, 19,1 % des sondés précisent avoir choisi d’assister au fest-noz où ils ont été interrogés en raison des liens qu’ils entretiennent avec la structure organisatrice. Ces indicateurs socio-spatiaux permettent d’évaluer l’ancrage local de la manifestation. Or, là encore, à partir de ce critère, différents types de fest-noz peuvent être différenciés. Alors que certaines manifestations se rapprochent plus du modèle de la fête de village, dans la mesure où les habitants de la commune qui accueille le fest-noz ou des communes environnantes sont majoritaires parmi les danseurs, pour d’autres, que l’on pourrait qualifier de « festoù-noz déterritorialisés », la plupart des participants proviennent de communes distantes de plus 20 voire 30 kilomètres. D’ailleurs, la distance moyenne⁵¹⁰ domicile/fest-noz de 27,5 kilomètres, calculée à partir des résultats de l’enquête, laisse à penser que le second type est relativement bien représenté.

Compte tenu de la diversité des formes d’expressions culturelles qui se cachent derrière le terme de fest-noz, l’élaboration d’une typologie semble difficilement réalisable, même si les différents critères présentés ici peuvent converger. Il existe effectivement des festoù-noz “à l’ancienne”, qui se rapprochent de la forme ancienne du fest-noz sur le plan musical et chorégraphique, animés par des sonneurs et des chanteurs locaux et dont l’essentiel

⁵¹⁰ Moyenne établie sur les sondés résidant en Bretagne (474 observations).

du public provient de la commune accueillant la manifestation. Comme pour la plupart des manifestations communales actuelles, ce type de fest-noz n'est plus l'apanage que des seuls habitants du village ou de la commune, mais son rattachement au territoire communal est bien réel. Il découle soit d'une certaine reconnaissance pour les organisateurs de la part des habitants de la commune (fest-noz du cercle celtique *Brug ar menez* à Spézet), soit d'une volonté de l'association organisatrice d'ancrer leur manifestation dans le calendrier festif et culturel de la commune. Mais ce type de fest-noz est minoritaire.

Le choix des organisateurs de privilégier les groupes de renommée régionale afin d'attirer un public le plus large possible et ainsi espérer des retombées financières, l'évolution du mode d'annonce des festoù-noz (affichage, presse locale, radio de diffusion régionale, sites internet) ou encore la multiplication des festoù-noz urbains (en zone urbaine le fest-noz du samedi soir n'est pas l'unique animation de la commune comme souvent en zone rurale mais une des nombreuses manifestations culturelles d'une agglomération plus ou moins vaste) ont contribué à la déterritorialisation de la forme moderne du fest-noz. La plupart des festoù-noz des années 2000 sont détachés du territoire communal. Les musiciens ne sont généralement pas impliqués dans la vie culturelle de la commune, les habitants de la commune ne forment qu'une petite partie de l'assistance et parfois les organisateurs ne sont pas issus des structures associatives communales. En 2002 à Guénin, commune rurale de 1 200 habitants située dans le pays de Pontivy, sur sept festoù-noz dont nous connaissons l'association organisatrice, quatre ont été organisés par des structures extérieures à la commune. Ce phénomène de déterritorialisation communale n'est pas spécifique à la pratique du fest-noz. Il s'inscrit dans un mouvement plus général d'élargissement de l'espace vécu qui touche en particulier les activités de loisirs. Par contre il semble traduire une organisation socio-spatiale spécifique qui se démarque des deux grands modèles de structuration spatiale que l'on attribue généralement à ce type de pratique.

Un ancrage local élargi

Dans son étude sur le bal en France D. Crozat distingue deux grands types de bal, le bal public et le repas dansant, chacun produisant un modèle de structuration spatiale bien défini. Le premier, hérité de la communauté villageoise traditionnelle, s'inscrit clairement dans l'espace. Le bal public est un événement local, dans le sens où il rassemble des individus possédant des liens plus ou moins forts avec la localité et dont l'aire d'attraction est relativement restreinte, un rayon de 15 à 30 Km d'après D. Crozat. Le second, fondé sur des formes de territorialités plus sélectives et réticulaires, ne s'inscrit que vaguement dans

l'espace. « Les associations qui organisent les repas dansants refusent, à des degrés divers, la large mixité sociale qui caractérise les bals ouverts, les bals publics. [...] Les associations recrutent [...] dans un réseau installé sur une aire beaucoup plus vaste et mal définie, sinon par la distance mais rarement le sentiment d'appartenance à une même communauté spatiale »⁵¹¹. L'inscription territoriale du fest-noz ne respecte donc aucun de ces modèles. Plus précisément, le modèle de structuration spatiale du fest-noz combine les deux.

Tableau 15 – La structure spatiale de l'aire de recrutement du fest-noz

	1^{er} quartile	Médiane	3^{ème} quartile
Distance entre la commune de résidence et le fest-noz enquêté (en Km)	8	17	30
Distance entre la commune de résidence et le dernier fest-noz fréquenté – avant le fest-noz enquêté (en Km)	7	18	36.75

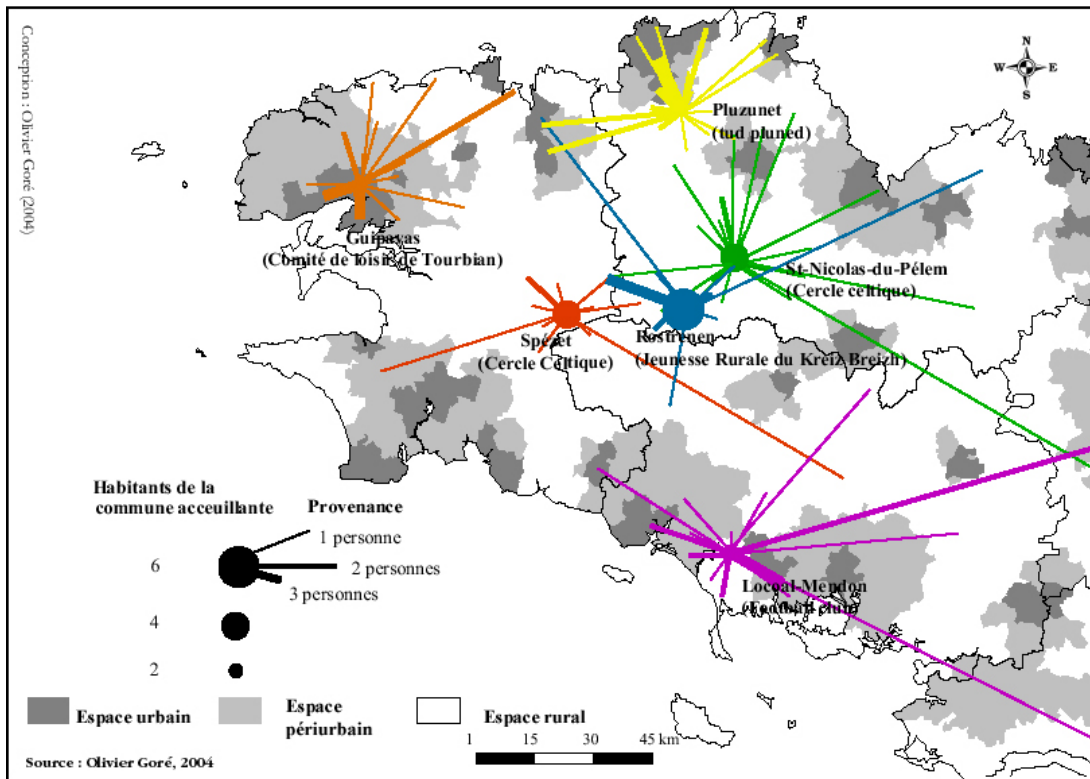
Source : Enquête sur la fréquentation des festoù-noz

Comme le montre le tableau 15 l'aire de recrutement du fest-noz est à peine plus étendue que celle des bals publics. Les trois quarts du public des fest-noz enquêtés proviennent de communes distantes de moins de 36 voire 30 Km. Par contre, la principale différence entre l'aire de recrutement du fest-noz et celle du bal public se situe sur le plan de la structuration spatiale. La moitié de l'assistance des festoù-noz provient de communes distantes de plus de 17 ou 18 km et les personnes provenant de communes proches (7 ou 8 km.) ne forment qu'un quart du public. Enfin, alors que pour les bals publics la population communale est majoritaire dans l'assistance, pour les festoù-noz elle est minoritaire. Suivant les cas, elle est plus ou moins représentée, mais globalement le fest-noz n'attire que faiblement la population de la commune où il est organisé.

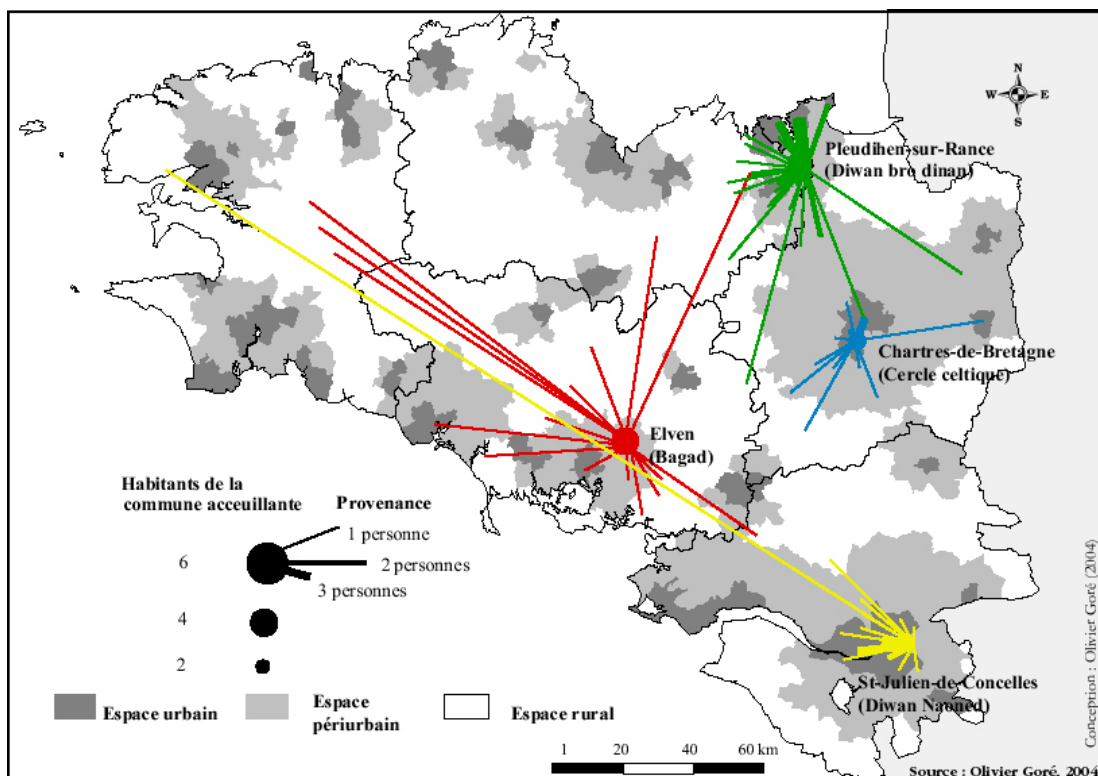
Relativement bien représentée dans les festoù-noz ruraux du centre-ouest Bretagne (Spézet, Rostrenen, St-Nicolas-du-Pélem), la population communale est quasiment absente dans les festoù-noz urbains de Haute-Bretagne (Pleudihen/rance, Chartres-de-Bretagne, St-Julien-de-Concelles). L'essentiel du public des festoù-noz provient des communes voisines, avec là encore des variations suivant l'environnement spatial.

⁵¹¹ CROZAT Dominique, Op. Cit., 2000, p. 59.

Carte 33 – Exemples d’aires de recrutement de festoù-noz en Basse-Bretagne



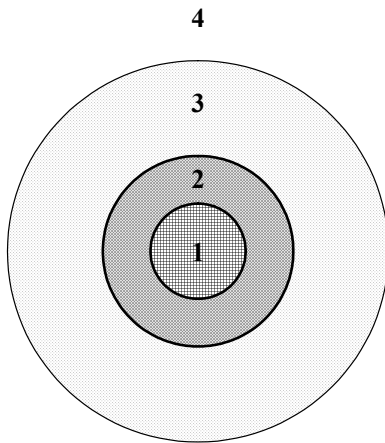
Carte 34 – Exemples d’aires de recrutement de festoù-noz en Haute-Bretagne



Lorsqu'il s'agit de festoù-noz urbains, généralement la capacité d'attraction sur les communes environnantes ne s'exerce pas au-delà de l'agglomération (agglomération nantaise pour St-Julien-de-Concelles, Dinan et agglomération de St-Malo-Dinard pour Pleudihen/rance). En ce qui concerne les festoù-noz ruraux, l'attraction sur les communes "voisines" peut varier sensiblement mais elle ne dépasse pas un rayon d'une trentaine ou d'une quarantaine de kilomètres. Le reste du public provient de communes relativement éloignées (plus de 50 Km). Cette part de l'assistance qui "vient de loin" varie en fonction de la renommée du plateau musical. Sur l'exemple du schéma des quatre publics du bal public de D. Crozat, nous pouvons donc schématiser les différentes populations qui composent le public du fest-noz. Entre ces modèles nous remarquons des similitudes mais aussi des dissemblances.

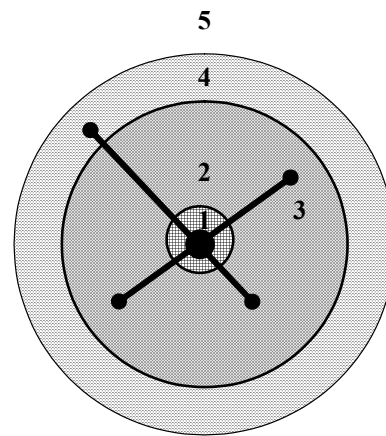
Figure 16 – Les publics du fest-noz

Les publics du bal public



1. La population du village
2. La population des villages voisins
3. Les « présents-absents »
4. Les étrangers

Les publics du fest-noz



1. La population communale
2. La population des communes voisines
3. Les proches de l'association organisatrice
4. Les « fans »
5. Les étrangers

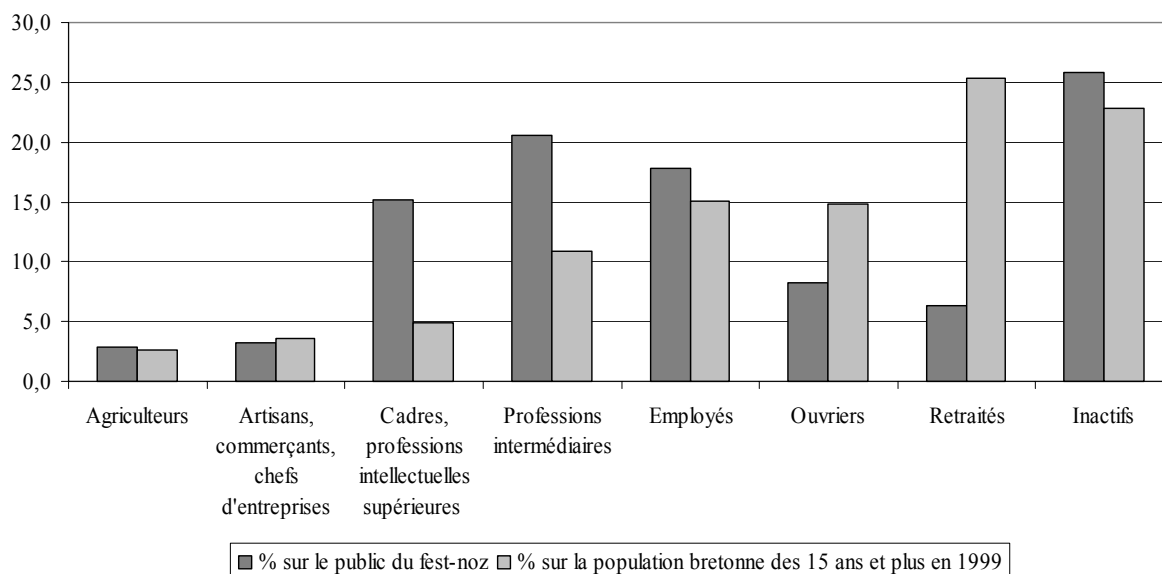
Tout d'abord nous retrouvons sur les deux schémas les deux mêmes populations, celle de la commune qui accueille la manifestation et celle des communes voisines mais avec des différences de représentation. Dans les bals publics, c'est la première qui est majoritaire alors que dans les festoù-noz c'est la seconde. Ensuite, dans les festoù-noz nous identifions deux types de public absents dans les bals publics, les proches de l'association organisatrice et les "fans".

S'ils ne font effectivement pas partie de la structure théorique reproduisant l'aire d'attraction des bals publics, les proches de l'association organisatrice sont déterminants dans l'autre modèle de recrutement établi par D. Crozat celui des repas dansants. Ils sont même très majoritaires dans certains types de bal, comme les bals clos périurbains. Leur forte représentation dans ce type de bal est le résultat d'un processus de sélection. « Le recrutement du public dans les bals clos périurbains dénote une volonté de restreindre l'origine du public [...]. Dans ce processus, on privilégie alors plutôt les critères de sélection sociaux que spatiaux »⁵¹². Dans les festoù-noz, leur présence est également déterminante mais la logique socio-spatiale qu'ils y véhiculent diffère de celle véhiculée dans les repas dansants. Leur faible représentativité – seulement 19,2 % des sondés affirment choisir d'assister au fest-noz où ils ont été interrogés en raison des liens qu'ils entretiennent avec l'association organisatrice – limite leur influence dans la caractérisation de l'assistance mais en plus les associations organisatrices de fest-noz ne semblent pas entretenir de processus de sélection social.

Au contraire, comme le montre le graphique suivant, le fest-noz est un lieu de mixité sociale. Si la structure socioprofessionnelle des amateurs de fest-noz se démarque quelque peu de celle de la population bretonne, le fest-noz, en plus de rassembler les générations, fait cohabiter des individus d'origines sociales diverses. Sur ce point il se rapproche plus du bal public que des repas dansants. Cependant certaines catégories sont surreprésentées par rapport à la structure socioprofessionnelle régionale. C'est notamment le cas des classes supérieures (cadres, professions intellectuelles supérieures et professions intermédiaires) alors que les ouvriers sont plutôt sous-représentés. Bien que cette division en catégories socioprofessionnelles ne traduise que de manière approximative la réalité sociale, ce graphique est la preuve que le fest-noz n'est pas un bal clos. De plus, il montre bien un aspect du fest-noz que nous avons déjà mentionné auparavant, la prédominance des jeunes par rapport aux retraités puisque la majorité des inactifs sont des étudiants ou des lycéens.

⁵¹² CROZAT Dominique, Op. Cit., 2000, p. 59.

Figure 17 – Structure socioprofessionnelle du public du fest-noz



Sources : Enquête sur la fréquentation des festoù-noz, INSEE

Plus qu'un instrument de sélection sociale, la présence des proches de l'association organisatrice dans les festoù-noz est un soutien à leur ancrage territorial. Leur présence assure un minimum de public d'origine locale. Lorsqu'ils résident dans la commune où se déroule le fest-noz, ils gonflent les rangs de la population communale, mais l'adhésion d'une majorité d'association organisatrice, notamment celles qui relèvent du mouvement culturel breton, à des structures fédératives renforce leur relation et donc grossit leur réservoir de proches. Les ententes culturelles de pays que nous avons présenté antérieurement participent à cet ancrage territorial en fournissant des proches originaires des communes voisines. Mais, certaines associations organisatrices adhèrent aussi à des fédérations régionales (bagadoù, cercles celtiques) donc, comme le montre la figure 16 les proches peuvent aussi provenir de plus loin. Ces "proches lointains", au même titre que les deux derniers types de population, les fans et les étrangers, affaiblissent l'ancrage local du fest-noz.

La population des fans est une population qu'on ne retrouve ni dans le modèle de structuration spatiale des bals publics ni dans celui des repas dansants. Cette population est composée de deux types d'individus. Les "fans de groupes", dont la présence est due à l'intérêt qu'ils portent à telle ou telle formation musicale qu'ils n'hésitent pas à suivre "loin" de leur domicile et les "fans de fest-noz" qui fréquentent les festoù-noz tous les week-end. Les premiers sont plutôt des jeunes qui sont attirés par les prestations scéniques de certaines formations aux accents plus rock ou jazz sans renier l'origine traditionnelle de leur musique. «La coqueluche de la décennie. Carré Manchot fait son show tous les samedis soir devant une

foule de fans. Des petits jeunes et des petites jeunettes, que les rondes, valse et autres cercles circassiens électrisent. D'autres d'un âge plus mûr, amateurs de gavottes musclées, suivent les gars de Cléguérec depuis quinze ans »⁵¹³. Les seconds ont un profil plus diversifié.

Tableau 16 – Le degré de fréquentation des amateurs de fest-noz

Fréquentation	Nombre de réponses	% établis sur les observations
Toutes les semaines	101	18.6
Très souvent (2 fois par mois)	109	20
Fréquemment	210	30.6
Souvent (1 fois par mois)	104	19.1
Parfois (5 à 6 fois par an)	108	19.9
Quelquefois	212	39
De tems en tems (2 à 3 fois par an)	62	11.4
Exceptionnellement (1 fois par an)	60	11
Occasionnellement	122	22.4
Total	544	100

Source : Enquête sur la fréquentation des festoù-noz

18,6 % des personnes interrogées affirment assister à un fest-noz toutes les semaines. Si on y ajoute ceux qui y vont tous les quinze jours, soit en moyenne deux fois par mois, près d'un tiers de l'assistance fréquente donc les festoù-noz assidûment. Ces fans de fest-noz ne sont pas obligatoirement des jeunes. La structure par âge de ces fans n'est pas très différente par rapport à celle de l'ensemble du public. Parmi eux 13,3 % ont moins de 20 ans (contre 10,3 % pour l'ensemble du public) et 33,3 % ont entre 20 et 30 ans (contre 30,7 % pour l'ensemble du public). Comme les autres amateurs de fest-noz ils viennent avant tout pour danser à 74,3 % (66,7 % pour l'ensemble du public). Mais ce qui les caractérise c'est le fait qu'ils se déplacent plus loin que le reste de l'assistance pour aller à un fest-noz. Ils ont donc tendance à étendre l'aire d'attraction du fest-noz puisqu'ils parcourent en moyenne près de 38 Km. pour se rendre à un fest-noz contre 27,5 pour l'ensemble du public.

Les étrangers forment la dernière population du modèle de recrutement du fest-noz. La représentation de cette population, composée essentiellement de touristes, varie suivant les saisons. Quasiment absents dans les festoù-noz qui se déroulent en hiver, le groupe des étrangers s'accroît au cours de l'été et peut même être majoritaire dans certaines manifestations gratuites organisées par les municipalités, notamment sur le littoral.

⁵¹³ *La déferlante celtique*, Supplément Dimanche Ouest-France, mars 2002, p.19.

La cohabitation de ces différentes populations, chacune s'appropriant la manifestation en fonction de ses centres d'intérêts, produit une logique socio-spatiale singulière marquée par un ancrage local limité. Limité, s'agissant des liens que le fest-noz développe avec la commune qui l'accueille, mais pas si faible, lorsque l'ancrage est basé sur une notion de localité plus élargie. La majorité du public est recrutée dans un rayon de 25 à 30 kilomètres. Nous verrons par la suite que cette aire de recrutement relativement restreinte participe à la reconnaissance d'une entité géographique pertinente s'agissant de la pratique de la musique traditionnelle, le pays. Mais avant d'analyser le rôle de la musique traditionnelle dans le processus de réinvention des pays, il nous faut approfondir celui qu'elle joue dans la construction symbolique du territoire régional. Malgré la diversité des formes d'expressions culturelles qui émanent du phénomène fest-noz, à défaut d'élaborer une typologie des festoù-noz, nous venons d'identifier la logique socio-spatiale d'un fest-noz type. Il s'agit donc maintenant de rendre compte de la portée symbolique de ce modèle.

2 - Le fest-noz, géosymbole de la Bretagne

Deux éléments témoignent de la fonction identitaire du fest-noz. Il permet dans un premier temps de maintenir vivante la culture populaire régionale en devenant une activité récréative à part entière appréciée par les Bretons. Il constitue en un moyen d'identifier la Bretagne à l'extérieur des limites régionales, puisque de nombreux festoù-noz sont organisés hors de Bretagne.

Un loisir communautaire ?

Comme pour n'importe quel type de bals (publics, clos, folks, ethniques...), la fonction symbolique ou identitaire du fest-noz est manifeste. « L'utilité identitaire du bal semble essentielle. Or, si les marqueurs hérités, patrimoniaux, semblent laisser une trace peut-être moins nette que ceux proprement culturels, dans un domaine où la représentation compte autant et parfois plus que la réalité, ils sont aujourd'hui valorisés : le cas du fest-noz, si rare et encensé, l'illustre bien »⁵¹⁴. En effet, avec une moyenne régionale de 3,60 festoù-noz pour 10 000 habitants en 2002, contre une moyenne nationale de 19,80 bals publics pour 10 000 habitants en 1995, il nous faut relativiser l'importance du fest-noz. Sur un plan purement quantitatif le poids du fest-noz en Bretagne est sans commune mesure avec l'importance que peut avoir le bal public en France. Cependant, lorsque chacun est replacé dans le cadre

⁵¹⁴ CROZAT Dominique, Op. Cit., 1998, p. 254.

territorial qu'il représente, la région pour le fest-noz et la nation pour le bal public, la fonction symbolique du fest-noz n'est pas plus ou moins exaltée que celle du bal public. En France le bal public « perpétue le modèle de la communauté villageoise alors que la civilisation paysanne à laquelle il était lié a disparu depuis un siècle »⁵¹⁵. En Bretagne le fest-noz maintient vivants les éléments – musique et danse – d'une culture populaire héritée de cette même civilisation paysanne. L'utilité identitaire du fest-noz diffère donc de celle du bal public mais elle ne semble pas plus encensée. Alors que certains signes identitaires (drapeau, danseurs portant de tee-shirts ornés de symboles bretons ou celtiques, impression par les organisateurs d'une monnaie "bretonne" pour payer les produits de la buvette...) sont visibles dans certaines manifestations, seulement 2,8 % des personnes interrogées attestent se rendre dans un fest-noz avant tout pour affirmer leur identité. Chiffre que l'on peut rapprocher des faibles scores des partis régionalistes – généralement moins de 5 voire 3 % – dans les différents scrutins contemporains. Mais la fonction symbolique du fest-noz procède surtout de sa constitution en tant que loisir.

Bien qu'il soit en train de le devenir le bal public n'est pas un loisir alors que le fest-noz des années 2000 est un loisir à part entière. « Le bal public traditionnel se conforme mal à cette idée de loisir telle qu'elle s'est peu à peu mise en place depuis le début de l'ère industrielle »⁵¹⁶ tandis qu'en Bretagne « le fest-noz est un loisir parmi d'autres »⁵¹⁷. Sur ce plan, la fonction symbolique du fest-noz se rapproche donc plus de celle des repas dansants. Comme le repas dansant, le fest-noz contribue plus à la création d'une communauté qu'à l'entretien d'une communauté territoriale préexistante, celle de la commune, principale fonction symbolique du bal public. Si la danse telle qu'elle était pratiquée dans la société paysanne « dépassait le simple aspect ludique du loisir pour être un des éléments de la force communautaire »⁵¹⁸, aujourd'hui dans le cadre des festoù-noz elle est une pratique non moins collective – malgré l'essor des danses en couples (valse, scottish, polka...) les danses collectives en chaîne ou en cercle restent majoritaires – autour de laquelle se fonde aussi une communauté. Mais la communauté qu'elle engendre n'est pas réelle comme la communauté villageoise des bals publics, elle est idéalisée. Dans les repas dansants, cette communauté « idéale [...] débarrassée des importuns, de ceux qu'on ne veut pas côtoyer »⁵¹⁹ se construit principalement sur des critères sociaux suivant un processus largement répandu dans les activités de loisir. Or, nous avons observé précédemment que le fest-noz était plutôt un lieu de

⁵¹⁵ Ibid., p. 321.

⁵¹⁶ CROZAT Dominique, Op. Cit., 1998, p. 135.

⁵¹⁷ PIERRE Alan, CARIO Daniel, 1999, Op Cit., p.91.

⁵¹⁸ Ibid., P. 26.

⁵¹⁹ CROZAT Dominique, Op. Cit., 2000, p. 61.

mixité sociale, peu enclin au processus de sélection. Sur quels critères se fonde alors la communauté idéale du fest-noz ?

Si sélection il y a, elle s’opère plutôt sur des critères culturels, sur des choix personnels. Le tableau 16 permet d’identifier plusieurs voies de découverte du fest-noz et montre bien que la pratique du fest-noz relève d’une démarche personnelle qui évolue en fonction des générations.

Tableau 17 – Les voies de la découverte du fest-noz

A quel âge ? Comment ?	Moins de 15 ans	Entre 15 et 20 ans	Entre 20 et 30 ans	Entre 30 et 40 ans	Entre 40 et 60 ans	Total
<i>Par curiosité</i>	8.3 %	30.6 %	36.1 %	16.7 %	5.6 %	100 %
<i>Grâce à des amis</i>	10.6 %	47.5 %	23.1 %	9.4 %	9.4 %	100 %
<i>Par la famille</i>	59.8 %	17.3 %	10.2 %	5.5 %	6.3 %	100 %
<i>Par une association</i>	28.9 %	18.9 %	13.3 %	13.3 %	25.6 %	100 %
<i>Par la culture locale</i>	22.3 %	35.1 %	16 %	12.8 %	12.8 %	100 %
<i>Lors de vacances ou d’un séjour touristique</i>	17.6 %	11.8 %	23.5 %	29.4 %	17.6 %	100 %
Total	27.4 %	31.3 %	17.5 %	10.8 %	12.3 %	100 %

Source : Enquête sur la fréquentation des festoù-noz

Le fest-noz est plutôt une pratique que l’on découvre jeune – 58,7 % des sondés affirment avoir découvert le fest-noz à moins de 20 ans et 27,4 % à moins de 15 ans. « Ces jeunes, entre 15 et 30 ans, viennent en festoù-noz tant pour la danse et la musique que pour la buvette qui permet un grand nombre d’échanges et de rencontres »⁵²⁰. Ensuite le pourcentage diminue au fur et à mesure que l’on saute les générations, sauf pour celle des 40/60 ans où le pourcentage est légèrement supérieur à la génération précédente. Mais surtout, pour chaque génération la façon dont les individus découvrent le fest-noz correspond bien au type de pratique culturelle qui caractérise cette génération. A moins de 15 ans on découvre essentiellement le fest-noz en famille (59,8 %), en accompagnant ses parents. Entre 15 et 20 ans, c’est plutôt le cercle des amis (47,5 %) qui va servir de tremplin. Entre 20 et 40 ans, aucune voie ne semble prévaloir, même si la curiosité ou l’occasion d’un séjour touristique en Bretagne ressortent. Enfin, entre 40 et 60 ans, c’est essentiellement par le biais d’une association (25,6 %) que l’on intègre la “communauté idéale” du fest-noz. Cette forte dépendance entre la manière dont les individus découvrent le fest-noz et l’âge à laquelle ils le découvrent montre bien que les voies de la découverte du fest-noz sont multiples. La présence

⁵²⁰ GOAREGUER Maëlla (Etude réalisée par), Op. Cit., 2000, p. 10.

à un fest-noz relève plus de choix individuels guidés par des pratiques culturelles générationnelles que d'un processus de sélection sociale comme pour les repas dansants. Chaque génération recherche dans cette pratique un ou plusieurs aspects de cette sortie singulière qu'est le fest-noz. Par exemple, « pour la génération de la quarantaine, le fest-noz est un lieu où la buvette n'a pas l'importance que les jeunes lui donnent »⁵²¹. Si pour l'ensemble des générations, c'est surtout le côté festif qui prime, là encore on peut souligner des différences en fonction des tranches d'âge.

Tableau 18 – Les différents aspects du fest-noz selon l'âge

Type de sortie Age	Entre amis	Familiale	Culturelle	Festive	Récréative
Moins de 20 ans	57.1 %	3.6 %	3.6 %	60.7 %	3.6 %
De 20 à 30 ans	52.1 %	3.6 %	11.4 %	42.5 %	9 %
De 30 à 40 ans	36.1 %	12 %	15.7 %	44.6 %	10.8 %
De 40 à 50 ans	20.9 %	8.5 %	22.5 %	43.4 %	22.5 %
De 50 à 60 ans	14.8 %	9.9 %	25.9 %	46.9 %	22.2 %
Plus de 60 ans	11.1 %	11.1 %	18.5 %	40.7 %	25.9 %
Total	35.1 %	7.4 %	16.4 %	45.6 %	14.7 %

Source : Enquête sur la fréquentation des festoù-noz

Pour les jeunes le fest-noz est une sortie festive que l'on partage entre amis. Cette relation amicale à l'intérieure du fest-noz s'atténue avec l'âge. A l'inverse, l'aspect culturel augmente avec l'âge. Seulement 3,6 % des personnes interrogées de moins de 20 ans considèrent que le fest-noz est une sortie culturelle alors qu'ils sont 22,5 % chez les 40-50 ans et 25,9 % chez les 50-60. Cette croissance des pourcentages avec l'âge se retrouve également pour le côté récréatif. Cette reconnaissance croissante de l'aspect récréatif du fest-noz avec l'âge peut s'expliquer par une différence d'appréciation de la pratique de la danse. Les jeunes dansent pour faire la fête alors que les personnes plus âgées vont plutôt danser pour se divertir.

Bien qu'il soit un marqueur identitaire fort, le fest-noz n'apparaît donc pas comme un loisir communautaire au sens strict. Comme les repas dansants, il génère la création d'une communauté, celle des amateurs de fest-noz. Cette communauté se fonde plus sur une pratique culturelle intergénérationnelle que sur une proximité sociale (communauté idéalisée des repas dansants) ou territoriale (communauté villageoise des bals publics). Pour autant, la communauté du fest-noz est-elle déterritorialisée ? Oui, dans le sens où nous avons souligné qu'elle n'entretenait que des liens limités avec le territoire communal. Non, dans le sens où

⁵²¹ GOAREGUER Maëlla (Etude réalisée par), Op. Cit., 2000, p. 10.

elle maintient vivante des pratiques musicales et chorégraphiques populaires régionales. Espace de distraction pour les danseurs et espace d'expression pour les musiciens, le fest-noz a permis le développement d'une activité de loisirs à part entière. A cette échelle, celle de l'individu, la fonction identitaire du fest-noz reste minime. Mais le fest-noz a aussi permis de renouveler des éléments d'un patrimoine régional et c'est sous cette acception que sa fonction symbolique est la plus évidente. Ainsi le fest-noz contribue clairement à la construction identitaire du territoire régional notamment lorsqu'il sert de repère pour des individus émigrés.

Un support identitaire

Les mouvements migratoires participent à l'affirmation de rapports collectifs au territoire singuliers. Lorsque cette territorialité « évoque [...] un territoire d'origine, foyer d'émergence d'une culture, à partir duquel un effet de dispersion a conduit à la constitution d'un ensemble de communautés distantes l'une de l'autre »⁵²² on aboutit à la création d'une diaspora. Le terme de diaspora pour désigner les différentes relations que les nombreuses communautés de « Bretons de l'extérieur »⁵²³ entretiennent entre eux et avec leur territoire d'origine peut sembler quelque peu excessif dans le sens où, dans le cas de la Bretagne, l'organisation en réseau, qui caractérise la constitution d'une diaspora, reste embryonnaire. La constitution d'associations en France à l'échelle d'une ville (Bretons d'Angers, Bretons de Bordeaux, Cercle Celtique d'Athis-Mons, Bagad de Clichy...), d'un département (Union Bretonne du Loiret, Amicale des Bretons de l'Yonne...), d'une région (Fédération des Sociétés Bretonnes de la Région Parisienne) ou à l'étranger (Union des Bretons de Belgique, Les Amis de la Bretagne en Grèce, L'Association des Bretons de Californie...), l'élaboration d'un supplément diasporique (Horizons Bretons) dans la revue *Armor* ou encore la création de sites Internet entièrement dédiés aux Bretons émigrés sont les principales activités développées par les différentes communautés bretonnes résidant hors de Bretagne. Essentiellement basées sur des échanges culturels, la pratique de la musique et de la danse est privilégiée dans ces activités. Le fest-noz devient donc le support favori des Bretons de l'extérieur pour manifester leur attachement à leur territoire d'origine.

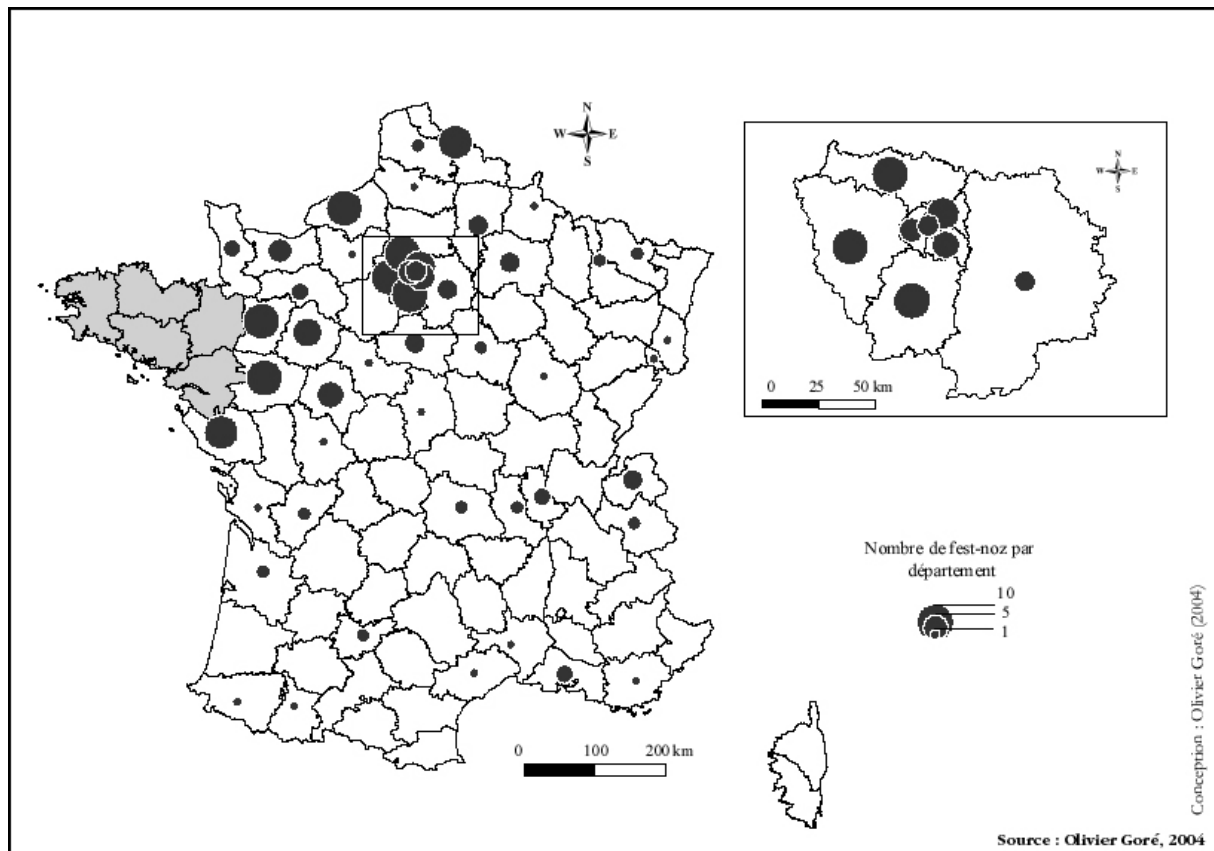
L'organisation de festoù-noz n'est pas limitée à la Bretagne. A partir des deux sites Internet spécialisés, en 2002, nous avons recensés 199 festoù-noz en dehors des cinq départements bretons. La répartition de ces festoù-noz traduit deux logiques spatiales. En

⁵²² PREVELAKIS Georges, « Diaspora », in LEVY Jacques, LUSSAULT Michel, *Op. Cit.*, 2003, p. 256.

⁵²³ Du nom de l'association l'Organisation des Bretons de l'Extérieur créée en 1976.

effet, les départements accueillant le plus grand nombre de festoù-noz sont les départements limitrophes à la Bretagne (Mayenne, Maine-et-Loire et Vendée) et surtout les départements d'accueil traditionnels des migrants Bretons (l'ensemble des départements d'Ile-de-France, la Seine-Maritime et le Nord). Dans le premier cas, l'organisation de festoù-noz peut s'expliquer par une diffusion par juxtaposition du phénomène fest-noz aux départements limitrophes alors que dans le second il s'agit plutôt d'un moyen de rassembler les Bretons de l'extérieur.

Carte 35 – Répartition des festoù-noz en France (hors Bretagne) en 2002



Cette fonction symbolique du fest-noz est particulièrement perceptible dans les festoù-noz de la région parisienne, où les organisateurs, en faisant venir de Bretagne des groupes phares, tentent de réunir les mêmes éléments qui font le succès des festoù-noz bretons. L'installation séculaire d'une communauté bretonne à Paris, notamment dans le quartier de la gare Montparnasse, a entraîné, dans la capitale mais aussi dans de nombreuses communes banlieues de l'agglomération parisienne, le développement d'une riche activité culturelle liée à la Bretagne. Deux des principales structures associatives garantes du dynamisme actuel de la musique traditionnelle en Bretagne, *B.A.S* et *Dastum*, ont été conçues

à partir des échanges culturels engagés par « Les Bretons de Paris »⁵²⁴. La première a été créée à Rennes en 1943 sur les bases d'une association parisienne, *Kenvreuriel ar viniouerien*, et la seconde, qui a permis dans un premier temps de structurer les opérations de collectage, a été fondée en 1972 par « des “émigrés” de Paris, Caen ou Lille... »⁵²⁵. Aujourd'hui, les festoù-noz de la région parisienne, principaux points de rencontre des Bretons de Paris depuis les années 1970 sont des moments forts de cette vie culturelle bretonne déterritorialisée. « Dans cette foule [celle du fest-noz de Cachan (94) que l'auteur analyse] où les moins de 40 ans sont amplement majoritaires, on ne poursuit pas une tradition instituée par les générations précédentes. La plupart sont au contraire en rupture, au stade où l'on renoue les fils »⁵²⁶. Pour les Bretons de l'extérieur, et particulièrement pour ceux de Paris, étant donné son importance dans la vie culturelle bretonne de l'agglomération parisienne, le fest-noz est moins une tradition qu'un symbole moderne de leur attachement à leur territoire d'origine.

Le fest-noz des années 2000 est donc à la fois un support identitaire, dans le sens où il est un élément central de la territorialité réticulaire embryonnaire produite par les Bretons de l'extérieur, et un des principaux instruments du maintien de pratiques populaires régionales. Dans le premier cas il participe à la construction de la néo-bretonnité et dans le second il contribue à la singularité de la culture bretonne. A travers cette double fonction identitaire et sa dimension spatiale, que nous avons précisée tout au long de cette recherche, le fest-noz est une forme spatiale vecteur d'identité bretonne. Un géosymbole qui participe à la construction symbolique du territoire breton. Mais la musique bretonne, devenue aujourd'hui un des symboles de l'unité territoriale de la région, est issue d'un ensemble de pratiques populaires localisées, témoins de l'organisation fragmentée de la société traditionnelle paysanne. L'action homogénéisatrice du mouvement culturel breton et la disparition progressive de cette société cloisonnée ont affaibli ces particularismes locaux. Cependant, si comme nous l'avons souligné à propos de l'ancrage local du fest-noz le cadre communal s'est disloqué, la pratique contemporaine de la musique traditionnelle s'inscrit toujours dans la localité. Comme elle contribue à la construction symbolique du territoire régional, en Bretagne la musique traditionnelle soutient les identités territoriales locales, deux des principaux fondements de la territorialité régionale.

⁵²⁴ TARDIEU Marc, *Les Bretons de Paris. De 1900 à nos jours*, Editions du Rocher, 2003, 218 P.

⁵²⁵ MALRIEU Patrick, « S'abreuver à la source. Tous ceux qui ont fait Dastum », in. *Musique Bretonne*, n° 175, novembre/décembre 2002, p. 17.

⁵²⁶ TARDIEU Marc, Op. Cit., 2003, p. 188.

II - La permanence des particularités locales

En produisant des disparités infra-régionales assez marquées, la répartition spatiale des différents lieux de diffusion et de formation dédiés à la musique traditionnelle a déjà montré que cette activité culturelle n'était pas pratiquée de façon homogène sur l'ensemble du territoire régional. Essentiellement basée sur les principales fractures géographiques de l'espace régional – espace urbain/espace rural, littoral/intérieur, est/ouest – cette inscription spatiale de la musique traditionnelle s'explique aussi par la permanence de singularités locales. Héritées des pratiques de la société traditionnelle paysanne, plutôt localisée, ou façonnées par les activités de la société contemporaine, productrice de « territorialités multiples »⁵²⁷, ces particularismes locaux sont avant tout les témoins de la forte interaction entre musique et territoire. Le soutien de la musique traditionnelle à la construction territoriale est multiscalaire. Il s'agit donc maintenant de montrer comment la musique traditionnelle participe aujourd'hui à la construction symbolique de territoires locaux, notamment à la « réinvention des pays »⁵²⁸, et ensuite de constater que l'inscription territoriale de la musique bretonne diffère suivant ces pays.

1 - La réinvention des pays

Par définition la dimension locale des musiques traditionnelles est très marquée. Animées des valeurs des sociétés qui les ont élaborées, les pratiques vocales et instrumentales sur lesquelles se fondent les musiques traditionnelles d'aujourd'hui étaient autrefois très ancrées localement. Mais l'adaptation de ces pratiques à la société contemporaine contribue, plus ou moins selon les formes d'expression, à l'effacement progressif de cet enracinement territorial. Concernant la musique bretonne, nous avons observé que le fest-noz des années 2000, hérité des pratiques socioculturelles de la communauté villageoise, n'entretenait que des liens ténus avec sa commune d'accueil. Depuis une centaine d'années le travail d'harmonisation entrepris par le mouvement culturel a progressivement amenuisé la dimension locale des pratiques populaires au profit de leur dimension régionale. Mais la relativité de l'échelle de la localité maintient effective la vocation locale de certaines formes actuelles d'expression culturelle populaire. Bien qu'en Bretagne la commune (ou la paroisse)

⁵²⁷ HAESBAERT Rogerio, « Le mythe de la déterritorialisation », in *Géographie et cultures*, n° 40, 2001, p. 71.

⁵²⁸ MORRISSET Lucie K., DIEUDONNE Patrick, SIMON Jean-François, « Réinventer pays et paysages », Actes du colloque « Québec-Bretagne : réinvention des pays et des paysages dans la seconde moitié du 20^e siècle », Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 2003, 320 P.

soit restée un des principaux symboles de la localité, en matière de musique traditionnelle, et encore plus s'agissant de la danse, le maintien de la dimension locale s'exerce plutôt à l'échelle du pays.

En effet, lors de l'analyse de la géographie du fonds ancien nous avons mentionné l'existence de pays ou de terroirs de danse. Mais comme le souligne Rozenn Layec « en réalité, ces "pays" que nous revendiquons aujourd'hui n'existaient pas par le passé : ce sont les observateurs extérieurs qui, sur la base d'un certain nombre de recherches – et notamment dans le domaine vestimentaire – en ont fait des entités géographiques bien délimitées et leur ont donné un caractère de fixité »⁵²⁹. Les pays de danses, principal élément de l'inscription locale des pratiques populaires actuelles, sont donc des objets spatiaux réinventés. Ce que confirme Alan Pierre et Daniel Cario. « Depuis quelques dizaines d'années, c'est plus particulièrement le milieu associatif qui, consciemment ou non, a précisé le découpage de ces *broioù*⁵³⁰ et favorisé ainsi leur mise en valeur ... »⁵³¹. Mais la contribution du milieu associatif à la réinvention des pays ne se limite pas à la création d'entités culturelles, elle se traduit aussi par des opérations de promotion notamment à travers l'organisation de festivals, où la danse locale est mise à l'honneur mais aussi l'ensemble des arts et traditions populaires du terroir concerné (Festival *Plinn* à Bourbriac (22), Festival *Fisel* à Rostrenen (22), Festival de la *Danse Léon* à Sizun (29)...). A travers ces actions de valorisation du patrimoine, la vocation locale des pratiques populaires se trouve donc renouvelée.

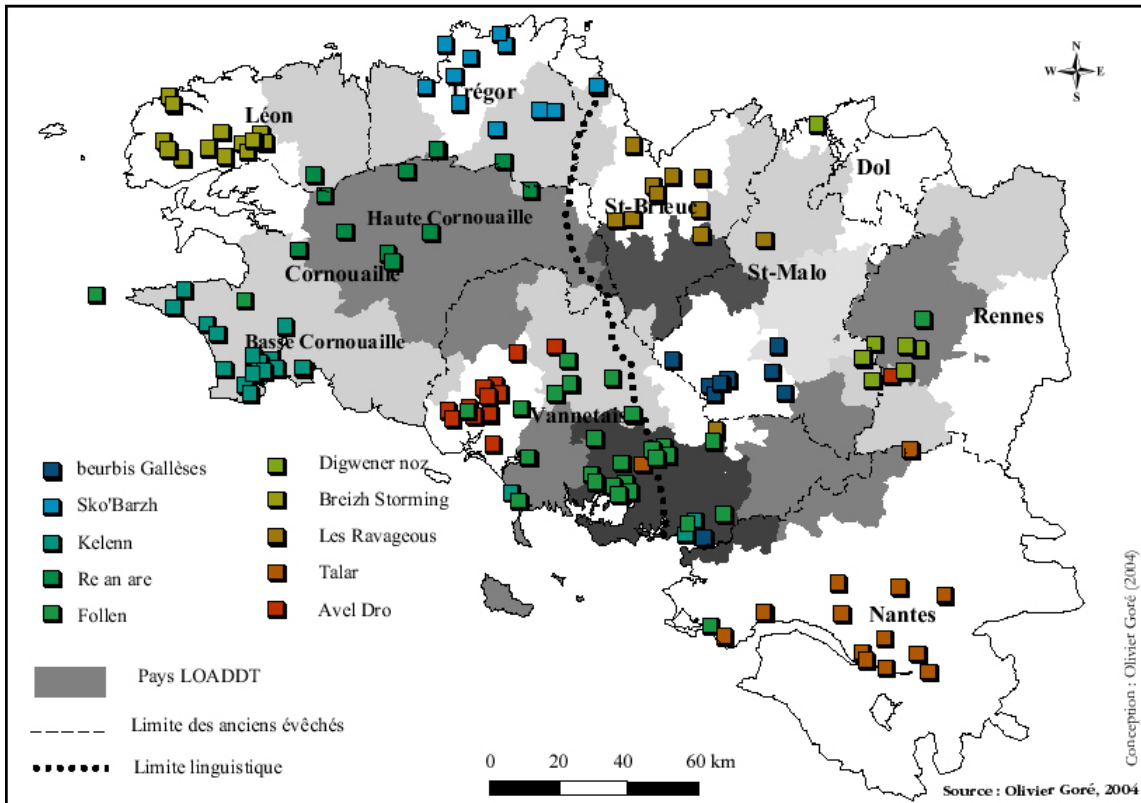
Cependant, l'inscription locale de la danse ou de la musique traditionnelle actuelle ne se limite pas à sa propension à promouvoir des entités culturelles plus ou moins illusoires. Elle s'inscrit aussi concrètement dans des pratiques localisées où les limites des pays ne sont pas fixées a posteriori mais résultent de l'usage de l'espace par les acteurs, musiciens ou public. Comme la pratique de la danse dans la société paysanne traditionnelle ne débouchait pas sur la constitution de terroirs fixes, cette pratique spatiale actuelle produit des aires plus ou moins vastes, sans limites stables, qui sont autant d'expressions de la dimension locale de la musique traditionnelle des années 2000. La pratique du fest-noz nous fournit des exemples d'ancrage local de la musique traditionnelle particulièrement intéressants.

⁵²⁹ LAYEC Rozenn, « Vêtement traditionnel et identité territoriale : l'exemple breton », in. MORRISSET Lucie K., DIEUDONNE Patrick, SIMON Jean-François, *Op. Cit.*, 2003, p. 154.

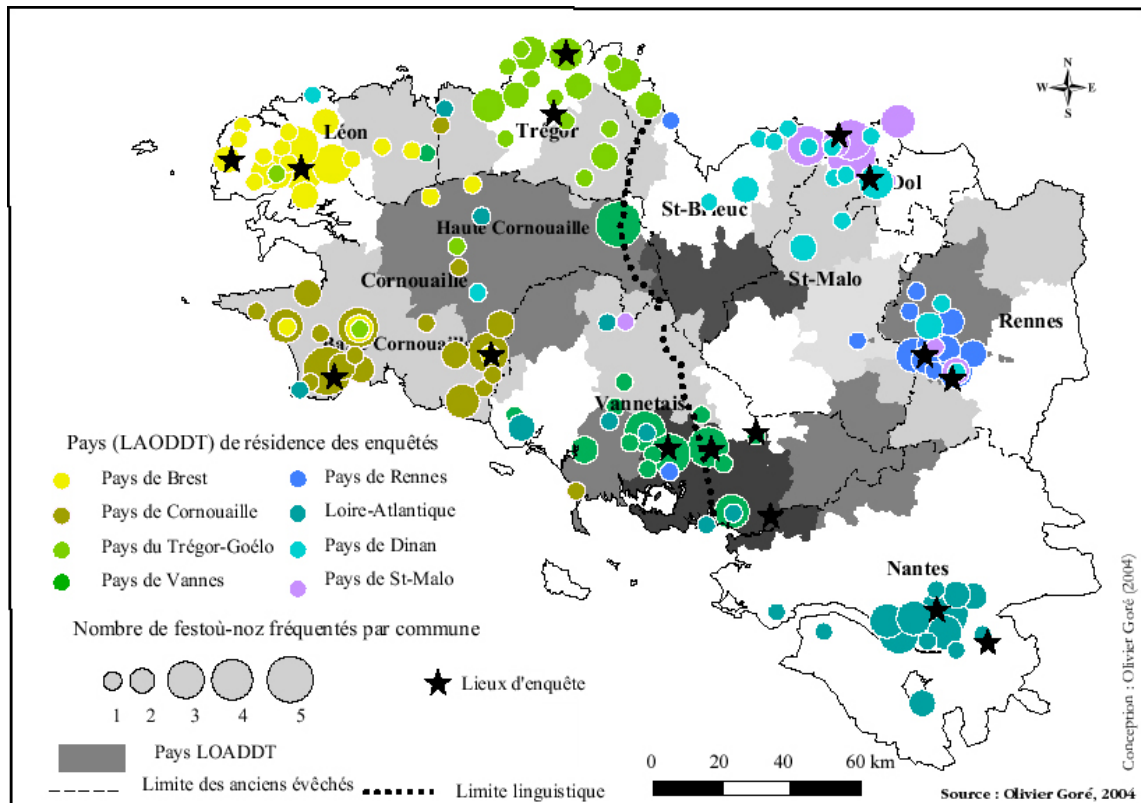
⁵³⁰ Pluriel de « *bro* » : « pays » en breton.

⁵³¹ PIERRE Alan, CARIO Daniel, *Op. Cit.*, 1999, p. 18.

Carte 36 – Pays et aires de jeux des groupes locaux



Carte 37 – Pays et aires de déplacement du public des festoù-noz



Lors de l'analyse des différentes formes de fest-noz nous avons identifié trois types de groupes de musique à danser en fonction de leur aire de jeu : les groupes de renommée régionale, les groupes de renommée départementale et les groupes locaux. Or, comme le montre la carte 36, l'aire de jeu des groupes locaux nous donne de précieux renseignements quant à l'inscription locale de la musique traditionnelle.

Les aires de jeux des groupes de musique à danser de renommée locale dessinent des zones de taille assez diverses. S'il n'est pas possible d'évaluer précisément la superficie de ces aires de jeu, nous observons cependant qu'elles correspondent à un niveau précis de l'organisation spatiale, la micro-région, c'est-à-dire le pays. Alors que l'aire de jeux de certains groupes correspond approximativement au périmètre des pays LOADDT (*Avel Dro* pour le pays de Lorient, *Les Ravageous* pour le pays de St-Brieuc ou *Beurbis Gallèses* pour le pays de Ploërmel) pour d'autres, elle est plus restreinte ou plus vaste que ces espaces de projet et de développement qui peuvent aussi être, le cas échéant, des aires de pratique (commerciale, de service ou culturelle). Les aires plus restreintes peuvent correspondre à des espaces de nature particulière à l'intérieur de ces pays (espace à dominante urbaine pour le groupe *Breizh Storming* dans le pays de Brest ou le groupe *Talar* en Loire-Atlantique ou la partie occidentale – pays Bigouden, Cap Sizun – du pays de Cornouaille pour le groupe *Keleenn*). Quant aux aires qui dépassent le périmètre des pays LOADDT elles peuvent également correspondre à des réalités spatiales. L'aire de jeu du groupe *Sko'Barzh*, qui s'étend plutôt sur deux pays LOADDT, reprend approximativement l'acception contemporaine que l'on donne généralement au Trégor. De même, le groupe *Follen*, dont l'aire de jeux s'étend principalement sur trois pays LOADDT (Vannes, Auray, sud du pays de Pontivy), a plutôt tendance à animer les festoù-noz du Vannetais. Quant au groupe *Re an are*, il anime en priorité des festoù-noz de Haute-Cornouaille. Dans ces trois derniers cas, l'aire de jeu des groupes correspond plutôt aux grands pays historiques que nous avons identifiés précédemment (Trégor, Vannetais, Léon, Cornouaille). La permanence de ces pays historiques est encore plus significative lorsque l'on s'intéresse aux pratiques spatiales du public (carte 37).

Etablie à partir de l'enquête sur la fréquentation des festoù-noz, la carte sur les pays et les aires de déplacement du public apporte des précisions sur la dimension locale de la musique traditionnelle à travers son principal lieu de diffusion, le fest-noz. Lors de l'enquête nous avons demandé aux participants de nous indiquer le lieu du dernier fest-noz qu'ils avaient fréquenté avant celui où nous les avons interrogés afin de préciser leurs déplacements en matière de fest-noz. Et comme le montre la carte 37 ces déplacements s'inscrivent majoritairement dans une aire assez réduite. En effet, les amateurs de fest-noz fréquentent

généralement les festoù-noz de leur pays. Rares sont les habitants du pays de Brest ou du pays de Cornouaille qui se déplacent en dehors de leur pays pour assister à un fest-noz. Par contre les habitants du pays du Trégor-Goélo et du pays de Vannes auraient plus facilement tendance à “franchir” les limites de leur pays (LAODDT). Cependant le cadre du pays semble malgré tout respecté ; il s’agit du pays historique (Trégor, Vannetais).

En Haute-Bretagne, où les festoù-noz sont moins nombreux et l’origine spatiale des festoù-noz moins variée – ce sont principalement des festoù-noz urbains –, paradoxalement, les aires de déplacements sont encore plus réduites. Puisqu’il y a moins de festoù-noz organisés en Haute-Bretagne, on aurait pu penser que les amateurs de fest-noz se déplacent plus loin. Mais au contraire, si l’aire de déplacement des habitants du pays de Dinan est relativement vaste, celles des habitants des pays de Rennes, St-Malo et de Loire-Atlantique sont plutôt restreintes. En fait, elles coïncident moins avec le périmètre du pays qu’avec celui de l’agglomération. Cette particularité est donc une preuve supplémentaire de la dimension locale de la pratique du fest-noz.

A travers la pratique du fest-noz, le pays est donc le cadre privilégié de la l’inscription locale de la musique traditionnelle que ce soit du point de vue des musiciens ou du public. La contribution de la musique ou de la danse traditionnelle à la réinvention des pays n’est pas seulement l’œuvre d’opérations de réappropriation ou de valorisation d’anciennes entités culturelles plus ou moins imaginées. C’est aussi un ensemble d’actions spatiales d’aujourd’hui qui entraînent la formation d’aires de pratiques, plus ou moins vastes, connectées à l’organisation territoriale de la région. Les aires de jeu des groupes locaux et les aires de déplacement des amateurs de fest-noz correspondent majoritairement aux nouveaux espaces vécus qui structurent actuellement la géographie régionale. L’étude socio-spatiale du fest-noz montre que les pratiques liées à la diffusion de la musique traditionnelle s’inscrivent globalement dans la logique de recomposition territoriale fondée sur la notion de pays. Si la majorité des festoù-noz sont détachés du territoire communal, ils n’ont pour autant pas perdu leur vocation locale. L’essentiel des déplacements occasionnés par la pratique du fest-noz sont circonscrits dans des espaces locaux, des micro-régions qui correspondent à des territoires vécus quotidiennement par les populations. Ne dessinant que des aires mal définies, ces pratiques spatiales s’inscrivent parfaitement dans la géographie à géométrie variable des pays. Le découpage des pays LAODDT obéissant à des logiques spatiales diverses et variées (espace fortement polarisé, espace rural peu polarisé, espace-projet, pays maritime...), certaines aires de pratique se rapprochent plus ou moins de cette acception moderne du pays alors que d’autres sont plus proches de l’acception “traditionnelle”, celle du pays historique.

Cet ancrage de la pratique du fest-noz autour du pays, au-delà du fait que la musique traditionnelle contribue à leur réinvention, est un indicateur de la permanence des disparités locales qui caractérisent l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne aujourd'hui. Il s'agit donc maintenant, à travers la dynamique de recomposition territoriale des pays, de préciser ces disparités locales.

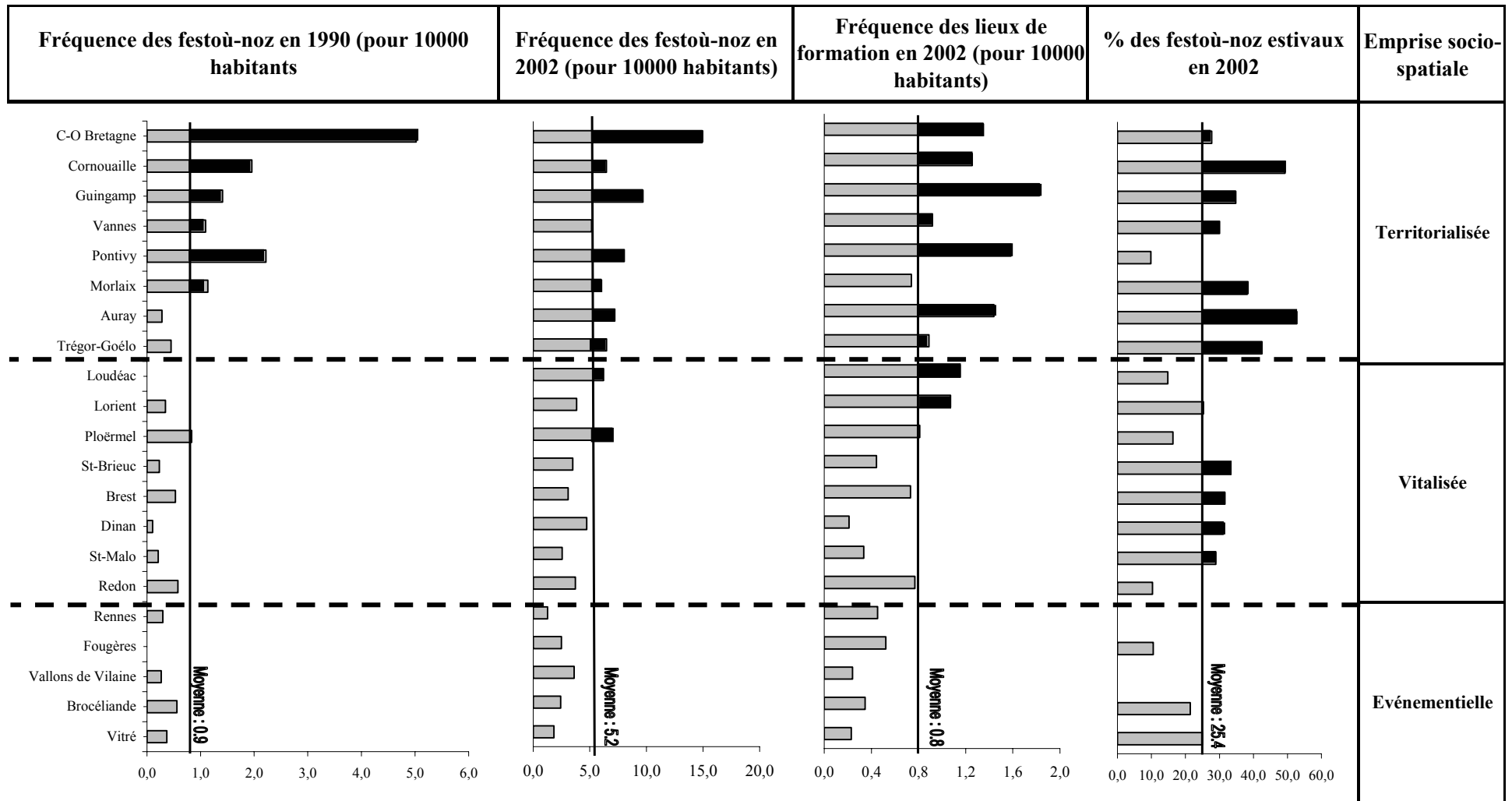
2 - Une emprise socio-spatiale inégale selon les pays

Pour mesurer ces écarts nous avons ordonné différents indicateurs sur la diffusion contemporaine de la musique traditionnelle à l'échelle des pays LOADDT. Les résultats de cette classification sont présentés dans la figure 18. Quatre critères ont été retenus : la fréquence des festoù-noz en 1990 et en 2002, la fréquence des lieux de formation en 2002 (bagadoù, écoles de musique, associations de transmission) et le pourcentage des festoù-noz estivaux en 2002. S'ils privilégient le phénomène fest-noz, ces critères sont malgré tout représentatifs de l'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans chaque pays.

Les indicateurs locaux

Le premier critère, la fréquence des festoù-noz en 1990, exprime l'inscription spatiale des festoù-noz avant le renouveau musical des années 1990. Les pays pour lesquels cette fréquence est supérieure à la moyenne régionale sont des zones où la pratique du fest-noz est le reflet d'une certaine permanence. Dans ces pays – pays de Morlaix, Vannes, Guingamp, Cornouaille, Pontivy et surtout du Centre-ouest Bretagne – malgré la retombée de la vague *folk* des années 1970, le fest-noz s'est maintenu. Aujourd'hui dans le Centre-Ouest Bretagne le fest-noz, où l'on danse au rythme des airs traditionnels, n'est qu'un moyen parmi d'autres (bal public, fête privée, discothèques, *free-party*...) de faire la fête alors que dans la société paysanne les occasions de danser au son des airs traditionnels étaient presque les seuls instants de réjouissances. La fonction sociale de la forme moderne du fest-noz n'est donc plus aussi déterminante que celle de la forme traditionnelle. Dans le sens où ils rassemblaient la quasi-totalité de la communauté villageoise, les « festoù-noz traditionnels » des campagnes de Basse-Bretagne créaient réellement du lien social.

Figure 18 – Classification des indicateurs de l’emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle par pays



Comme nous l'avons souligné auparavant, les rapports des festoù-noz actuels avec leur commune d'accueil étant assez lâches, ce rôle de lien social s'est quelque peu atténué. Néanmoins, dans le pays du Centre-ouest Bretagne et dans d'autres communes rurales de Basse-Bretagne, où le fest-noz de l'an 2000 résulte autant d'une pratique qui se perpétue que du renouveau culturel des années 1990, cette fonction de lien social est encore perceptible. C'est justement dans ce pays que la part de la population communale dans les festoù-noz est la plus élevée. (Carte 33).

Les trois autres critères retenus pour la classification mesurent plus l'emprise spatiale actuelle de la musique traditionnelle. La fréquence des festoù-noz en 2002 permet d'identifier les pays où le phénomène fest-noz, principal support de la diffusion contemporaine de la musique traditionnelle en Bretagne, est le plus ancré localement alors que la fréquence des lieux de formation permet de distinguer les pays où l'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dépasse ce seul phénomène de société. Quant au pourcentage des festoù-noz estivaux, il permet d'évaluer l'influence de l'activité touristique.

Ces quatre critères sont donc autant d'indicateurs de la vitalité locale des quatre principaux supports de la diffusion de la musique traditionnelle : la continuité de la pratique, le phénomène fest-noz, le travail des structures d'enseignement – ou plus globalement du milieu associatif – et l'appui du tourisme.

Comme le montre la figure 18, cette classification nous a permis de distinguer trois formes d'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle.

Pour trois pays – Centre-ouest Bretagne, Cornouaille et Guingamp – les quatre indicateurs retenus sont supérieurs à la moyenne régionale et cinq autres pays – le pays de Vannes, de Pontivy, de Morlaix, d'Auray et du Trégor-Goélo – présentent des chiffres supérieurs à la moyenne régionale pour trois indicateurs sur quatre. Sur les 21 pays LAODDT, huit se distinguent donc par une forte emprise socio-spatiale. Le phénomène fest-noz y est particulièrement bien implanté, résultat du dynamisme musical des années 1990 mais aussi du maintien d'une pratique réinventée qui, depuis une cinquantaine d'années, contribue au renouvellement de la musique traditionnelle. Les amateurs de musique traditionnelle y disposent de structures d'enseignement et de promotion plus ou moins récentes mais suffisamment nombreuses pour faire de la musique traditionnelle une pratique culturelle bien ancrée localement. On peut donc dire que la musique traditionnelle y est "territorialisée" dans la mesure où elle est pratiquée sur la quasi-totalité du territoire du pays. De plus, excepté celui de Pontivy, tous ces pays trouvent dans l'activité touristique un support de diffusion supplémentaire.

Sept autres pays ont un ou deux indicateurs supérieurs à la moyenne régionale. Avec deux indicateurs supérieurs à la moyenne régionale (la fréquence des festoù-noz en 2002 et la fréquence des lieux de formation en 2002) le pays de Loudéac est celui qui présente l'emprise socio-spatiale la plus importante. Pour les autres la diffusion contemporaine de la musique traditionnelle est assurée en priorité par une seule voie : les structures d'enseignement pour le pays de Lorient, les festoù-noz pour celui de Ploërmel et le tourisme pour ceux de St-Brieuc, Brest, Dinan et St-Malo. Dans ce groupe où l'emprise socio-spatiale n'est pas territorialisée mais "vitalisée" par le biais d'un ou deux éléments, on peut rajouter le pays de Redon notamment parce que sa fréquence des lieux de formation est proche de la moyenne régionale.

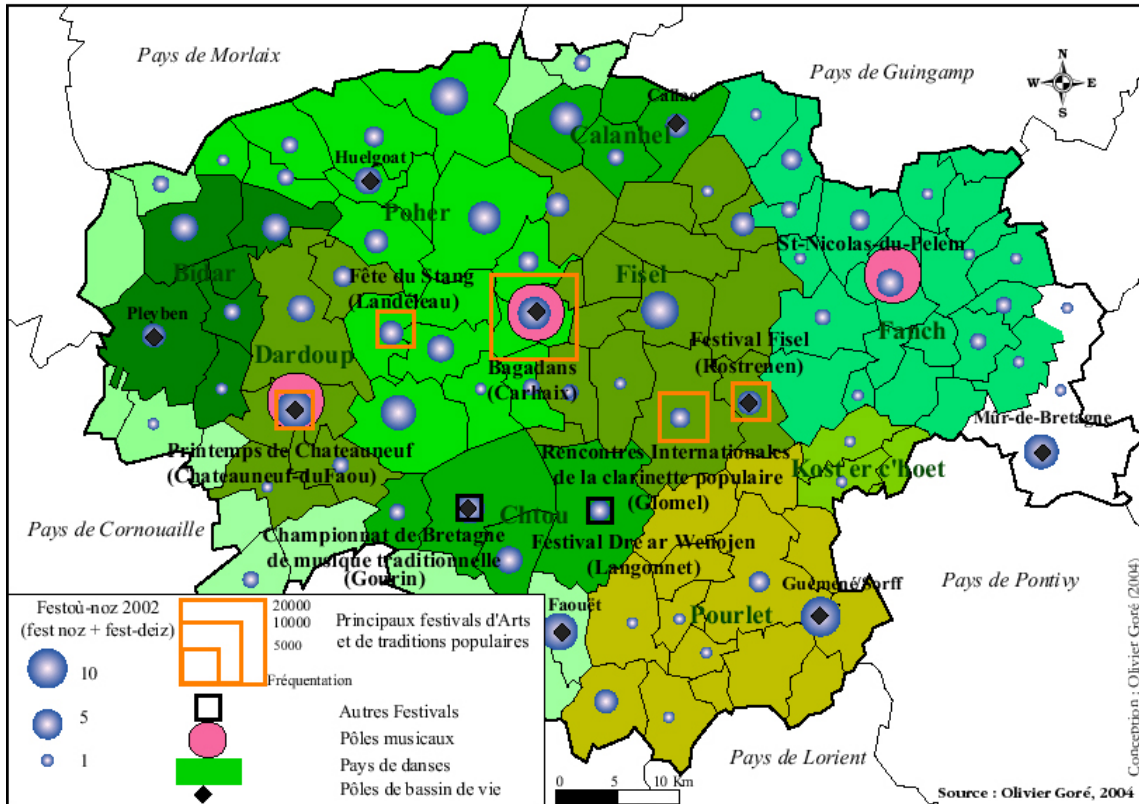
Pour les cinq derniers pays – Rennes, Fougères, Vallons de Vilaine, Brocéliande et Vitré – aucun des indicateurs n'est supérieur à la moyenne régionale. L'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle y est donc faible. La musique bretonne n'y est pratiquée que dans un nombre restreint de communes, principalement des communes urbaines. Dans ces pays elle relève plus d'événements (festivals) que d'une pratique structurelle réellement ancrée dans les rapports sociaux. A la différence des pays du premier groupe où la musique bretonne est territorialisée, dans ces pays, tous situés en Haute-Bretagne, l'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle est "événementielle".

L'étude d'exemples pour chacune des formes d'emprise socio-spatiale identifiée doit permettre de mieux appréhender ces disparités locales.

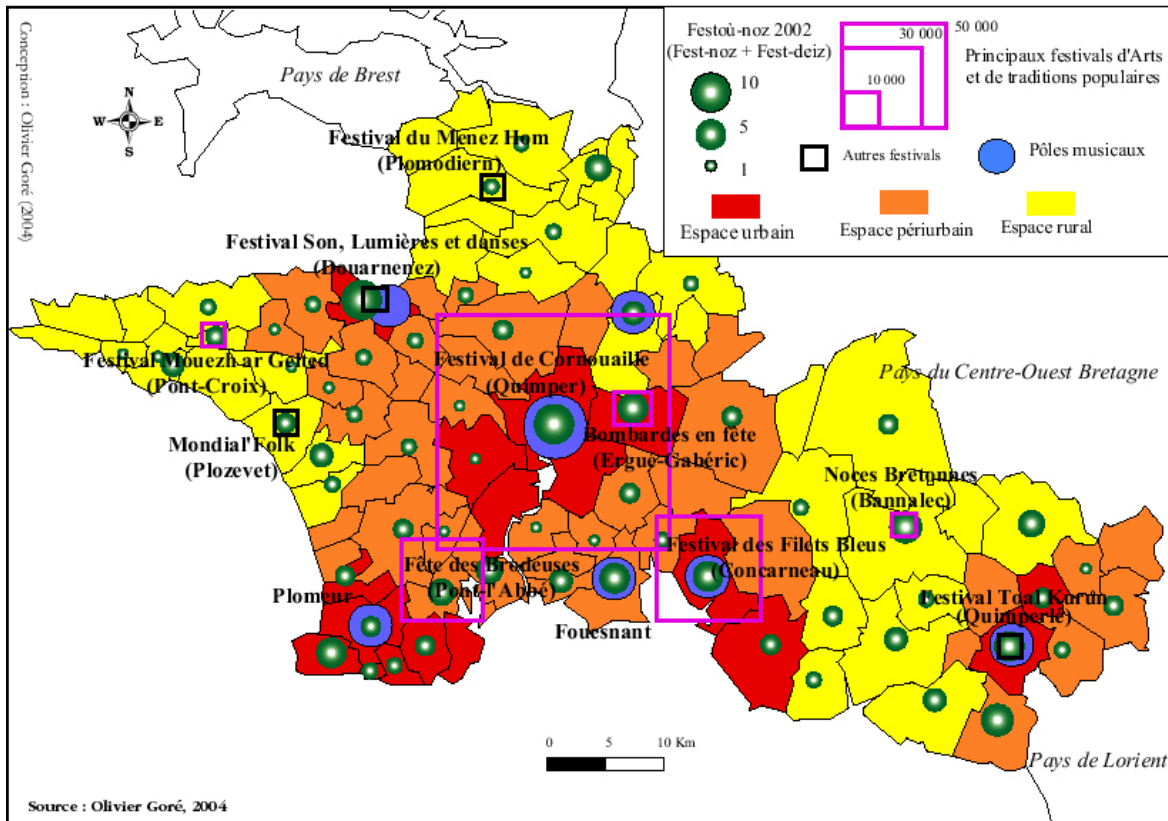
Les pays du Centre-Ouest Bretagne et de Cornouaille, une emprise socio-spatiale territorialisée

A cheval sur trois départements, le périmètre du pays du Centre-Ouest Bretagne correspond approximativement à la Haute-Cornouaille. Cette partie de l'ancien évêché de Cornouaille est le pays d'origine de la forme traditionnelle du fest-noz. La diffusion actuelle de la musique traditionnelle y résulte en partie d'une pratique ancrée depuis longtemps dans le territoire, notamment en tant qu'élément d'accompagnement de la danse, d'où l'affirmation de pays de danse. Bien que la délimitation de ces petits pays ou terroirs soit le produit de récréations, notamment de la part du milieu associatif, dans le Centre-Ouest Bretagne, comme le montre la carte 38, l'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle est déjà apparente à travers ces entreprises de réinvention. Mais plus concrètement dans ce pays du Centre-Ouest Bretagne la musique traditionnelle se territorialise surtout par la place qu'y occupe la forme moderne du fest-noz et par le rôle qu'y jouent les festivals.

Carte 38 – L’emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays du Centre-ouest Bretagne



Carte 39 - L’emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays de Cornouaille



Avec une densité de 32 habitants/km² le Centre-Ouest Bretagne est un pays essentiellement rural. En 1999 la commune la plus peuplée, Carhaix-Plouguer compte 7 648 habitants et c'est aussi le principal pôle d'emploi du pays avec 4 400 emplois soit 12,9 % des emplois. Mais surtout depuis 40 ans le pays connaît une diminution régulière de sa population principalement due à un fort déficit naturel. Néanmoins cet environnement socio-démographique défavorable n'est pas un frein à la diffusion de la musique traditionnelle. Au contraire, sur les 109 communes que compte le pays, 73 ont accueilli au moins un fest-noz ou un fest-deiz en 2002, soit 67 % des communes du pays. Pour comparaison, sur les 1 268 communes bretonnes (Bretagne Administrative) seulement 50 % ont accueilli ce genre de manifestation. Cette large diffusion de la pratique du fest-noz est une preuve de la forte emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans ce pays. Comme le montre la carte 38 le phénomène fest-noz concerne l'ensemble du pays : les pôles de bassin de vie (Guémené/Scorff, Le Faouët, Mûr-de-Bretagne, Chateauneuf-du-Faou, Gourin...) qui accueillent le plus grand nombre de manifestations mais aussi de petites communes rurales de moins 500 habitants pour lesquelles le fest-noz reste un lieu de rassemblement de la communauté villageoise. En effet dans le Centre-Ouest Bretagne la logique socio-spatiale de certains festoù-noz se rapproche plus de celle du bal public que du fest-noz, tel que nous l'avons défini précédemment, dans le sens où l'ancrage communal est plus fort. Le fest-noz n'est plus alors un loisir revivaliste extrait de son environnement social, mais une pratique communautaire ancrée dans la société rurale locale. Ces festoù-noz ruraux créent du lien social. Bien que la majorité des danses de fest-noz soient collectives, les échanges ont souvent lieu en dehors de l'espace de danse. Plus ces espaces de rencontre sont étendus et fréquentés, plus ils produisent du lien social. Or ces espaces de rencontre, le bar ou les stands de restauration lors des festoù-noz de plein air durant la période estivale, sont plus étendus et plus fréquentés dans les festoù-noz ruraux du Centre-Ouest Bretagne ou dans les festoù-noz ruraux des autres pays de Basse-Bretagne que dans les festoù-noz urbains de Haute-Bretagne ou de Basse-Bretagne. Cette fonction sociale amplifiée des festoù-noz ruraux renforce donc l'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays du Centre-ouest Bretagne. C'est le principal élément de la territorialisation de la musique traditionnelle dans ce pays.

Dans le pays de Cornouaille elle se territorialise plutôt par d'autres voies. Le phénomène fest-noz n'y est pas moins répandu – 68 % des communes du pays ont accueilli au moins un fest-noz ou un fest-deiz en 2002 – mais sa place dans la société locale diffère. Le caractère rural du pays de Cornouaille est moins affirmé. Avec la ville de Quimper et son aire urbaine de plus de 120 000 habitants, soit près de 40 % de la population du pays, et quatre autres aires urbaines (Concarneau, Douarnenez, Quimperlé, et Penmarch) le pays de

Cornouaille est majoritairement urbain. L'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle est donc plutôt marquée par ce caractère urbain. Ces cinq pôles urbains – Quimper, Concarneau, Douarnenez, Quimperlé, et Penmarch – sont autant de pôles musicaux qui concentrent la majorité des activités liées à la pratique de la musique traditionnelle. Cette pratique urbaine de la musique traditionnelle se traduit surtout par une forte implantation des bagadoù (Carte 17) et par la constitution d'un réseau associatif dynamique. Dans les aires urbaines de Quimper, Concarneau, Douarnenez, et Penmarch les pratiques musicales s'inscrivent plus globalement dans des actions culturelles fédérées au sein d'ententes culturelles de pays (Carte 27). Mais les principaux éléments de la territorialisation de la musique traditionnelle dans le pays de Cornouaille sont les festivals.

En accueillant chaque année environ 250 000 visiteurs et bénéficiant d'une importante couverture médiatique, le plus réputé d'entre eux, le *Festival de Cornouaille* est la vitrine officielle de la ville de Quimper et le principal vecteur identitaire du pays de Cornouaille. Avec une moindre fréquentation, le *Festival des Filets Bleus* à Concarneau (50 000 visiteurs) et la *Fête des Brodeuses* à Pont-l'Abbé (30 000) perpétuent une activité culturelle particulièrement bien ancrée dans le sud Finistère, la fête folklorique. Aujourd'hui si ces festivals d'arts et de traditions populaires conservent leur caractère folklorique, ce sont aussi des lieux de créations. En mettant en scène des projets artistiques, musicaux ou chorégraphiques, les festivals sont des supports de diffusion « modernes » pour les musiques traditionnelles mais ce sont aussi de précieux instruments d'animation et de développement local. Au-delà de leur fonction artistique, les retombées économiques et sociales des festivals sur les territoires ne sont pas négligeables. Atouts touristiques durant la période estivale, les festivals peuvent aussi être un moyen d'enrichir l'offre culturelle pour les gens du pays le reste de l'année. Le festival *Toal Kurun* de Quimperlé par exemple, propose tous les ans, en janvier et février, une série d'animations culturelles (festoù-noz, festoù-deiz, concerts, théâtre en langue bretonne...) à l'échelle du pays (Quimperlé et ses communes environnantes). En Centre-Ouest Bretagne, des festivals comme les *Rencontres Internationales de la Clarinette Populaire* à Glomel (22) organisées en mai ou le festival itinérant *Dre ar Wenojenn*, basé à Langonnet mais qui a pour objectif d'animer l'ensemble du Centre-Ouest Bretagne de novembre à décembre en organisant des manifestations culturelles dans différentes communes du pays, permettent d'enrichir l'offre culturelle dans un pays rural où elle reste déficitaire par rapport aux principales agglomérations de la région. Dans un entretien accordé à *Trad Mag* Bertrand Dupont, un des responsables du Festival *Dre ar Wenojenn*, souligne bien le rôle de ce type de manifestation. « Ce que nous visions c'était la mise en valeur du patrimoine vivant en donnant carte blanche à des artistes d'ici, c'est-à-dire des invitations à d'autres musiques, à

d'autres rencontres sous de petites formes capables d'investir des endroits originaux comme un théâtre de verdure, une cour de manoir et autres petits lieux bénéficiant d'une acoustique de qualité où il peut exister un rapport intense avec le public »⁵³². Ces festivals qui font la part belle à la création musicale à caractère breton contribuent donc à la territorialisation de la musique traditionnelle dans ces deux pays de Basse-Bretagne. D'autant plus que les habitants des communes qui accueillent les festivals s'investissent dans ce genre de manifestations. Le président du Comité organisateur du Championnat de Bretagne de musique traditionnelle de Gourin (56) explique que « les Gourinois se sentent impliqués dans le championnat, d'une part parce que c'est une des principales manifestations gourinoise et d'autre part parce qu'on ne réunit pas le jour J plus de 300 bénévoles et les services techniques de la ville sans l'adhésion de la population »⁵³³. Cette implication des habitants est une preuve supplémentaire de l'ancrage de la musique traditionnelle dans la société locale. Dans le pays du Centre-Ouest Bretagne comme dans celui de Cornouaille, bien qu'elle ne s'opère pas tout à fait sur les mêmes bases, l'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle est territorialisée. Mais ce n'est pas le cas pour tous les pays. L'exemple des pays de Brest ou de St-Malo nous donne une autre perception de l'emprise socio-spatiale de la musique bretonne.

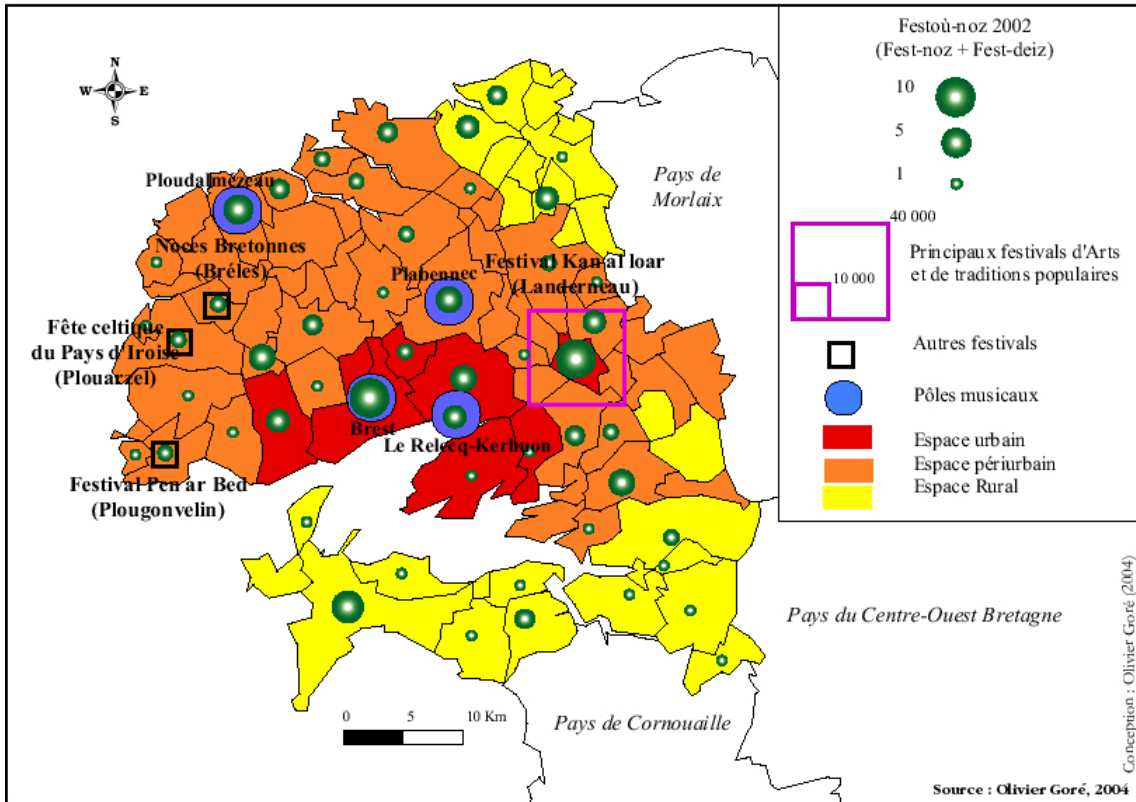
Les pays de Brest et St-Malo, une emprise socio-spatiale vitalisée

Malgré son appartenance à la Basse-Bretagne, le pays de Brest présente une emprise socio-spatiale moins prééminente que les deux exemples précédents. Les principaux vecteurs de la territorialisation de la musique bretonne en Centre-Ouest Bretagne et dans le pays de Cornouaille, les festoù-noz et les festivals, sont moins déterminants. La part des communes du pays concernées par le phénomène fest-noz est plus faible (57 %). Dans ce pays essentiellement urbain, où 80 % de la population vit dans l'aire urbaine de Brest, le rôle de lien social des festoù-noz est moins évident. Quant aux fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires, ils sont moins nombreux. Si on excepte le Festival *Kan al Loar* à Landerneau qui accueille chaque année environ 40 000 visiteurs, le pays de Brest n'est pas une « terre de festivals » comme la Cornouaille. Les autres fêtes ou festivals d'arts et de traditions (*Fête celtique du pays d'Iroise* à Plouarzel, *Festival Pen ar Bed* à Plougouvenin...) sont moins importants en termes de fréquentation – au plus 2 000 à 2 500 visiteurs – mais ils sont surtout beaucoup plus récents.

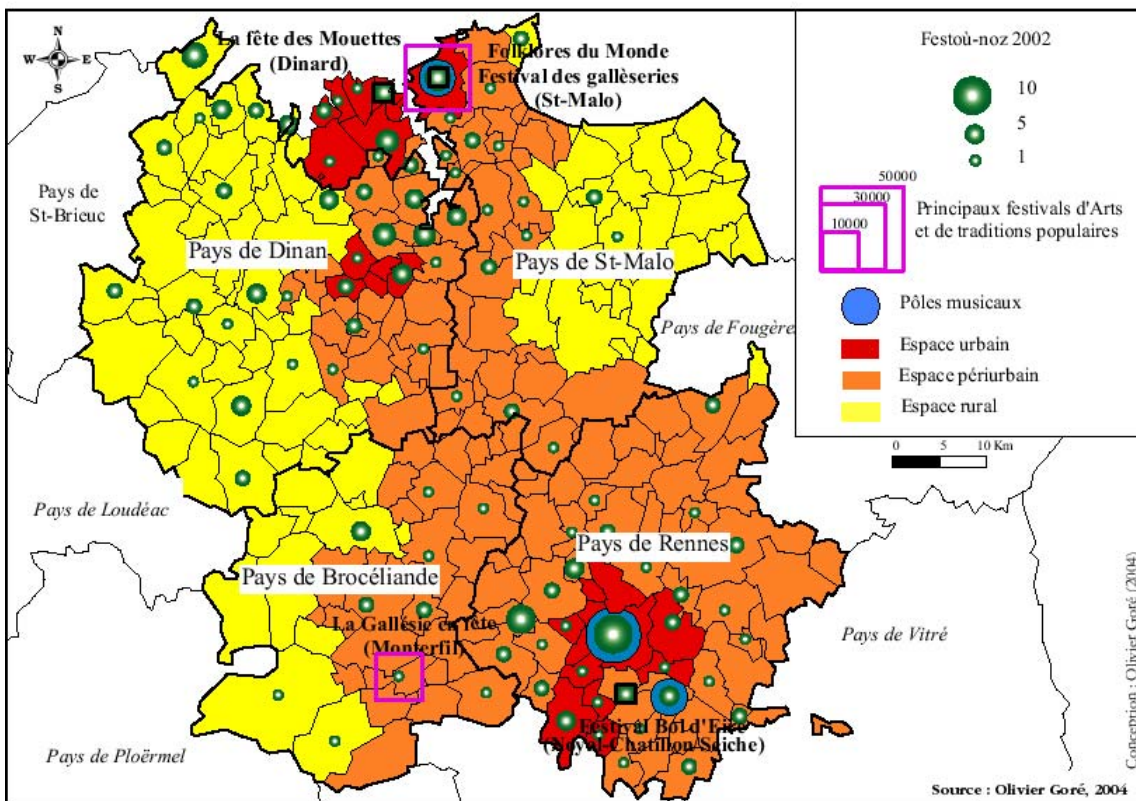
⁵³² Propos recueillis par LE GUICHAOUA Dominique, « L'hiver quand les villages s'allument », in. *Trad Mag*, n° 80, Novembre/Décembre 2001, p. 22.

⁵³³ CHANTREAU Katell, Op. Cit., 2002, p. 20.

Carte 40 - L'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays de Brest



Carte 41 - L'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays de gallo



Alors que la majorité des « fêtes traditionnelles » de Cornouaille ont plus de 40 ans d'existence voire plus – en 2003 le Festival de Cornouaille a célébré sa 80^{ème} édition – celles du pays de Brest sont nées dans les années 1990. La première édition du *Festival Kan al loar* date de 1987, la *Fête celtique du pays d'Iroise* a été créée en 1992 et le Festival *Pen ar Bed* en 2001. Vitalisée par la pratique en milieu urbain d'une part, et par l'activité touristique d'autre part, la musique traditionnelle dans le pays de Brest n'est pas véritablement territorialisée comme elle peut l'être dans le Centre-Ouest Bretagne ou dans le pays de Cornouaille. L'exemple du pays de St-Malo est encore plus parlant.

Pays de Haute-Bretagne, le pays de St-Malo est très peu concerné par le phénomène fest-noz. Seulement 33 % des communes du pays ont accueilli au moins un fest-noz en 2002. Ces festoù-noz ont surtout eu lieu en zone urbaine, dans l'agglomération de St-Malo/Dinard qui concentre également la majorité de la population du pays. En milieu rural la pratique du fest-noz est très rare. Elle n'exerce donc pas son rôle de lien social. Quant aux fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires, leur impact reste limité. Les effets spatiaux de ce type de manifestations ne dépassent pas le cadre de la ville qui les accueille, St-Malo pour le festival *Folklore du monde* et Dinard pour la *Fête des Mouettes* tandis que pour des pays comme le Centre-Ouest Bretagne ou celui de Cornouaille les retombées des fêtes traditionnelles agissent à l'échelle du pays. L'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays de St-Malo est donc relativement faible. A l'image de l'ensemble de la Haute-Bretagne, la pratique de la musique traditionnelle y est moins intense qu'en Basse-Bretagne. Cependant, dans le pays de St-Malo durant la période estivale avec le tourisme elle bénéficie d'un soutien non négligeable ce qui pourrait expliquer que dans ce pays très touristique, comme pour le pays de Dinan voisin, l'emprise socio-spatiale soit plus vitalisée que dans les autres pays de Haute-Bretagne.

Le pays gallo, une emprise socio-spatiale événementielle

L'analyse de la répartition des lieux de diffusion de la musique traditionnelle à l'échelle régionale nous a montré qu'en Haute-Bretagne la dynamique musicale était moins active. La pratique musicale génère néanmoins des disparités locales qui sont plus liées à la dichotomie urbain/rural qu'à de réelles différences entre pays. Les cinq pays du troisième groupe de notre classification – pays de Rennes, Fougères, Vallons de Vilaine, Brocéliande et Vitré – présentent une emprise socio-spatiale relativement faible. Le cas du pays de Rennes est particulier puisque malgré une pratique de la musique traditionnelle en milieu urbain assez dynamique et la présence d'une entente culturelle de pays qui montre la vitalité des structures

associatives (carte 27) les indicateurs sont peu élevés. La faible emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays de Rennes s'explique donc plus par le poids démographique de ce pays que par une pratique déficiente tandis que dans les autres pays la pratique est réellement faible. D'après la carte 41 l'exemple du pays de Brocéliande montre que les festoù-noz y sont rares et que les fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires mettent plus en valeur la culture gallèse, la culture du pays gallo (*La Gallèsie en fête* à Monterfil, mais aussi le *Festival des gallèseries* à St-Malo ou les *Assemblées Gallèses* à la Chèze dans le pays de Loudéac) que le patrimoine local du pays. Même si elle reste événementielle, en Haute-Bretagne l'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle est perceptible. Elle se traduit plus par la réinvention du pays gallo dans son ensemble – c'est-à-dire la Haute-Bretagne – que par la construction d'identités micro-locales comme en Basse-Bretagne.

Que ce soit dans les pays actuels (LOADDT) ou dans les pays historiques, les pratiques locales en matière de musique traditionnelle s'inscrivent majoritairement dans le cadre des pays. Malgré l'homogénéisation régionale des pratiques, la dimension locale des pratiques vocales et instrumentales actuelles, héritées d'un ensemble de coutumes localisées, subsiste. A l'échelle de la localité les pratiques musicales actuelles s'inscrivent dans la réalité quotidienne des rapports sociaux. Mais entre l'emprise socio-spatiale territorialisée du pays du Centre-Ouest Bretagne et l'emprise socio-spatiale événementielle du pays de Brocéliande la fonction sociale de la musique traditionnelle à l'échelle locale varie suivant l'environnement géographique des pays. Dans le Centre-Ouest Bretagne, pays rural où est apparue la forme moderne du fest-noz dans les années 1950, la fonction sociale du fest-noz n'est pas la même que dans le pays de Brocéliande, pays périurbain de Haute-Bretagne où la pratique du fest-noz est issue du dynamisme musical des années 1990. Dans le premier cas le fest-noz a un rôle de lien social plus ou moins fort selon le type de fest-noz alors que dans le second il s'agit plutôt d'un loisir revivaliste qui crée également du lien social mais de manière plus superficielle. Dans le premier cas le fest-noz est plus le lieu de rencontre de la communauté villageoise tandis que dans le second c'est le lieu de rassemblement de la communauté des amateurs de fest-noz. De même si pour le Centre-Ouest Bretagne les fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires peuvent être un outil de développement local et d'animation à l'échelle du pays, dans le pays de Brocéliande ils restent des événements communaux, voire intercommunaux. Avec la contribution de la musique traditionnelle à la construction symbolique du territoire régional, cette emprise locale différenciée des pratiques musicales est le principal vecteur de l'inscription territoriale de la musique bretonne.

CONCLUSION

Depuis le début des années 1990 la pratique de la musique traditionnelle en Bretagne connaît un réel dynamisme. Bien que l'inscription spatiale de cette pratique repose en partie sur la géographie du fonds ancien, la production de l'espace musical traditionnel breton résulte de ce dynamisme. La diffusion du phénomène fest-noz et le renouvellement des fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires sont deux des principaux effets spatiaux de cette nouvelle vague "interceltique". Les festoù-noz et les festivals ne sont pas les seuls espaces d'expression pour la musique bretonne mais ils jouent un rôle important dans l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne.

Au-delà de sa fonction de lieu de diffusion, le fest-noz est une forme spatiale vecteur d'identité, un géosymbole de la Bretagne. Cette fonction symbolique du fest-noz est perceptible en Bretagne, où il est devenu une pratique culturelle "communautaire" en ce sens qu'il rassemble chaque week-end la communauté idéale des amateurs de danse traditionnelle, mais aussi en dehors de la région où il est un moyen pour les bretons de l'extérieur d'entretenir un lien avec leur territoire d'origine. Loisir revivaliste et lieu de mixité sociale, entretenant généralement des rapports ténus avec sa commune d'accueil, le fest-noz est relativement peu ancré localement. La majorité des aires de pratique liées au fest-noz (aires de jeu des groupes locaux, aires de recrutement du public) s'inscrivent dans le cadre territorial des pays. A travers ce phénomène fest-noz la musique traditionnelle – et la danse – favorise la réinvention des pays.

Les fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires participent également à la réinvention des pays. Avec les festoù-noz, ils sont les principaux éléments de la territorialisation de la musique bretonne. En mettant en valeur le patrimoine vivant, les fêtes et festivals d'arts et tradition populaire sont des instruments d'animation et de développement pour les pays, plus particulièrement en Basse-Bretagne. En été, période durant laquelle, en lien avec l'activité touristique, le folklore est le mode de célébration du patrimoine le plus répandu mais aussi tout au long de l'année dans la mesure où les festivals permettent d'enrichir l'offre culturelle.

Cependant, les festoù-noz et les festivals ne sont pas les seuls vecteurs de l'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle. Les écoles de musique, les diverses associations de promotion de la musique et de danse et les différentes créations musicales ou chorégraphiques qui investissent les plus grandes scènes régionales ou nationales sont autant d'expressions de l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne.

Conclusion générale

En étudiant la musique à travers le filtre de la médiation spatiale notre objectif était de comprendre les mécanismes de la création culturelle mais surtout de mettre en lumière les interactions entre culture et territoire. L'exemple de la musique bretonne nous a permis de remplir ce double objectif. L'un et l'autre produits de la société, la musique et le territoire breton ont entretenu des rapports plus ou moins forts tout au long de leur processus de construction. Rapports non moins prégnants aujourd'hui, à l'heure de la mondialité, dans le sens où la mondialisation s'affirme de plus en plus comme un enjeu politique et culturel pour les territoires.

Une approche de la dimension socio-spatiale de la tradition

Avant l'invention de la Bretagne qui débute au XIX^e siècle la dimension spatiale des pratiques vocales et instrumentales dans la société paysanne était limitée dans son étendue dans le sens où les communautés spatiales auxquelles ces pratiques se référaient (frairies, trêves, paroisses, voire pays) étaient plus ou moins fermées. Mais la fonction sociale des pratiques musicales était extrêmement développée dans la mesure où elles entretenaient les liens de la communauté. Au fur et à mesure que la conscience territoriale de la Bretagne s'affirme, la dimension socio-spatiale de ces pratiques évolue. Progressivement, alors que les communautés traditionnelles se défont, les pratiques vocales et instrumentales, notamment sous l'action du mouvement régionaliste naissant, perdent de leur dimension locale au profit d'une revendication identitaire régionale en mutation. Elles deviennent alors des éléments d'une culture régionale longtemps dévalorisée, « frappée du sceau de l'infamie » après la Seconde Guerre Mondiale mais qui bénéficie aujourd'hui d'une image revalorisée. Devenues des formes d'expression d'un style musical à part entière, ces pratiques, tout en alimentant le discours régionaliste, ont conservé leur dimension locale. Un des éléments les plus vivaces de la culture bretonne, la musique traditionnelle en Bretagne est aussi un ensemble de pratiques individuelles ou collectives plus ou moins ancrées localement et qui s'inscrit dans les rapports sociaux.

En prenant en compte cette double dimension spatiale notre approche géographique de la musique bretonne dévoile la place que cette pratique culturelle occupe dans la société bretonne contemporaine.

D'abord abordées comme les derniers vestiges d'une antique civilisation perdue par les Celtomanes du XIX^e siècle, à partir de la fin XIX^e et du début XX^e les pratiques vocales et instrumentales de Bretagne sont analysées par les précurseurs d'une ethnologie française naissante comme des éléments d'une culture populaire en voie de disparition. Tout au long du XX^e siècle leurs descendants, accompagnés par des historiens, poursuivent ces recherches alors que le milieu, l'environnement sociodémographique dans lequel ces pratiques évoluent, connaît de profondes transformations. Cette évolution des pratiques à travers la notion de tradition est justement une des principales interrogations qui préoccupe ethnologues et ethnomusicologues. Sans entrer dans ce délicat débat sur la tradition, la particularité de notre recherche est de montrer l'emprise socio-spatiale actuelle d'une pratique, comme la musique bretonne, largement influencée par la tradition. Inversement cet objet d'étude, rarement confrontée à la médiation spatiale, enrichit l'analyse géographique. Il contribue notamment au renouvellement de l'approche culturelle en géographie. L'étude de l'inscription territoriale d'une pratique culturelle empreinte de tradition comme la musique bretonne nécessite de prendre en compte la double dimension patrimoniale et identitaire de la notion de culture. En appliquant des concepts aussi complexes que le territoire, la culture, l'identité ou le patrimoine au terrain breton nous avons contribué à leur compréhension. Et en les confrontant à travers le filtre de la musique traditionnelle nous avons pu mieux comprendre le processus de construction de la culture et du territoire bretons. Cette approche géographique des pratiques musicales revendiquant un caractère plus ou moins breton a notamment permis de montrer l'élaboration d'un type singulier de rapports collectifs au territoire, en l'occurrence la territorialité régionale.

Entre culture bretonne et culture en Bretagne

Consciemment ou inconsciemment à travers leurs pratiques et leurs représentations, les acteurs du système musical traditionnel participent à l'invention, à la construction symbolique de la Bretagne. L'exemple du bagad et du fest-noz est particulièrement probant.

Malgré leur relative ancienneté, le premier a été inventé à la fin des années 1940 et le second réinventé dans les années 1950, le bagad et le fest-noz sont devenus des éléments incontournables du patrimoine breton. Instruments de revitalisation des pratiques musicales en Bretagne, ils ont l'un et l'autre contribué à la construction d'une identité bretonne positive.

Par effet de rétroaction cette néo-bretonnité entretient l'image d'une musique bretonne renouée et créatrice qui n'a cessé tout au long du XX^e siècle de développer sa dimension socio-spatiale. Aujourd'hui le bagad et le fest-noz sont autant les vecteurs d'une identité régionale en constante mutation que des lieux de pratiques culturelles ou de loisirs plus ou moins ancrées localement.

Cette fonction symbolique de la musique bretonne n'intervient pas seulement à l'échelle de la région, elle est aussi perceptible à l'échelle locale et supra-régionale.

Au niveau local elle contribue notamment à la réinvention des pays. Si l'adaptation à la société moderne des pratiques vocales et instrumentales fortement localisées issues de la société paysanne s'est traduite par un phénomène d'homogénéisation régionale des pratiques, l'ancrage local de la musique traditionnelle subsiste. Cependant à l'échelle de la localité l'inscription territoriale des pratiques s'est transposée au niveau du pays. La permanence de ces particularismes locaux est particulièrement perceptible en Basse-Bretagne où le sentiment d'appartenance aux pays est plus fort, alors qu'en Haute-Bretagne la contribution de la musique traditionnelle à la réinvention des pays se traduit de manière plus globale par la revitalisation de la culture galloise, portion du patrimoine régional du pays gallo qui a bénéficié d'un renouvellement des pratiques plus tardif.

Outre l'affirmation de ces identités micro-locales, le dynamisme musical des années 1990 a surtout contribué à l'affirmation d'une identité supra-régionale, l'identité celtique. En effet, depuis le début des années 1970 le processus de valorisation de la musique bretonne se fonde essentiellement sur une stratégie identitaire consistant à favoriser l'émergence d'une identité celtique. Reposant d'abord sur des échanges culturels, dont le plus important reste le Festival Interceltique de Lorient, depuis le milieu des années 1990 ces échanges interceltiques ont pris une nouvelle dimension en suscitant également des intérêts économiques. Aujourd'hui sur le plan musical la notion d'interceltisme s'apparente autant à une stratégie marketing qu'à une stratégie identitaire ou culturelle ce qui développe la dimension socio-spatiale de la musique bretonne.

Mais l'approche géographique de la musique bretonne ne consiste pas seulement à appréhender la fonction symbolique des pratiques ou les représentations des acteurs. La pratique de la musique traditionnelle s'inscrit aussi dans la réalité quotidienne, dans la matérialité des rapports sociaux. En Bretagne, l'apprentissage, l'interprétation, la production et la diffusion des pratiques musicales qui revendiquent peu ou prou un caractère breton génèrent des échanges culturels mais aussi des retombées économiques, des conflits sociaux et des décisions politiques. En raison de nos objectifs scientifiques et des impératifs de

cadrage qui incombent à un travail de thèse nous avons privilégié la dimension symbolique de cette réalité sociale. Sa dimension fonctionnelle n'en est pas pour autant moins déterminante.

En tant que style musical à part entière partiellement diffusé sous l'étiquette « World-music » ou « Musiques du monde » la musique bretonne ou plus précisément les musiques bretonnes – tant les formes d'expression musicale qui revendiquent diversement un caractère breton sont nombreuses – jouissent d'une place représentative de leur popularité dans les rayonnages des grandes surfaces et des magasins spécialisés. Au-delà de cette percée dans le marché du disque, sur le plan économique la musique traditionnelle en Bretagne crée des emplois. Emplois liés justement à la production et la diffusion des musiques bretonnes mais également emplois en amont de la filière traditionnelle notamment dans le domaine de la fabrication d'instruments et dans le milieu associatif. Enfin les fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires, en plus d'enrichir l'offre touristique de la région, peuvent être des locomotives locales plus ou moins puissantes pour le développement économique d'une ville ou d'un pays.

Outre la fonction de lien social que la pratique du fest-noz a conservée dans certains espaces ruraux, la dimension sociale de la musique traditionnelle est perceptible par la fonction récréative des différentes formes d'expression musicale ou par la fonction éducative des diverses écoles de musiques traditionnelles. De façon plus conjoncturelle, la musique traditionnelle s'inscrit également dans les conflits sociaux contemporains notamment celui des intermittents du spectacle de l'été 2003 dans lequel un certain nombre de musiciens traditionnels se sont engagés.

La place grandissante de la musique traditionnelle dans les rapports sociaux amène également des décisions politiques. Essentiellement concrétisé par des aides financières accordées aux structures associatives, le soutien des collectivités territoriales se porte cependant prioritairement sur les grands événements estivaux.

La fonction symbolique et la réalité sociale de la musique bretonne sont deux des axes d'approche distincts mais indissociables de l'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne. Ce sont aussi deux réalités incarnant chacune une des deux conceptions de la région : la région historique et la région fonctionnelle, en l'occurrence s'agissant du terrain breton, la Bretagne historique et la Bretagne administrative. Deux conceptions qui à travers cette étude sur la musique traditionnelle tendent à se rapprocher. Entre culture bretonne et culture en Bretagne, la musique traditionnelle est un bon instrument pour comprendre les mécanismes de la territorialité régionale mais c'est aussi un moyen de rapprocher la région historique et la région fonctionnelle. La pratique actuelle de la musique traditionnelle en Bretagne pose en effet des passerelles entre ces deux instances qui peuvent

être autant de pistes de recherche pour compléter et mettre en perspective notre approche. Les processus d'instrumentalisation de l'identité bretonne qui tendent à se développer, notamment de la part des chefs d'entreprise ou le rôle de développement et d'animation des festivals s'inscrivent dans cette perspective de rapprochement entre l'acception symbolique et l'acception fonctionnelle de la Bretagne.

Perspectives de recherche

Plus globalement pour prolonger cette recherche sur les interactions entre culture et territoire nous pouvons privilégier deux axes de réflexion.

La première consisterait à confronter à la médiation spatiale des pratiques culturelles ne revendiquant aucun caractère breton afin de vérifier dans quelles mesures ce type de pratiques participe ou pas à la singularité culturelle de la Bretagne. Dans son étude sur les bals en France Dominique Crozat montre qu'il est difficile de mettre en valeur des comportements culturels régionaux. La Bretagne semble cependant se démarquer sur le plan des activités culturelles. Le dynamisme de l'activité festivalière, des festivals d'arts de la rue aux technivals (festivals de musique techno) en passant par les festivals de théâtre ou les festivals de cinéma, le développement de la plaisance, le renouvellement du patrimoine maritime ou encore la mise en valeur du patrimoine religieux ne sont-ils pas les signaux de l'existence ou de l'émergence "d'un modèle culturel breton" ?

Pour élargir notre recherche nous pouvons également appliquer notre approche géographique de la culture à d'autres contextes régionaux. Cette démarche comparative permettrait de relativiser la singularité des comportements culturels des Bretons mais surtout de préciser les principes de la création culturelle, notamment le concept de la dialectique culturelle. Présenté comme une incarnation territoriale de la globalisation, le concept de la dialectique culturelle est le résultat de la confrontation entre des processus locaux – sacralisation des lieux, idéologies territoriales, émergence du patrimoine – et des processus globaux – tourisme, industries culturelles – mais l'agencement de ces différents mouvements varie suivant les cadres régionaux. Une analyse comparative dans un contexte d'élargissement de l'espace européen serait l'occasion de préciser ces rapports entre culture et territoire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMIROU R., 2000, *Imaginaire du tourisme culturel*, Paris, Puf, 156 p.
- AMSELLE J.-L., 2001, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, 270 p.
- APPADURAI A., 1996, *Modernity at large, cultural dimensions of globalisation*, Mineapolis, University of Minesota, 229 p.
- ARENTH H., 1972, *La crise de la culture*, Gallimard, Folio, 380 p.
- ASCHER F., 2000, *Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 304 p.
- AUBERT L., 2001, *La musique de l'autre*, Genève, George ed., 160 p.
- AUGE M., 1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 195 p.
- AUGUSTIN J.-P., 1998, *Lieux culturels et contextes de villes*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 214 p.
- AUGUSTIN J.-P., 1995, *Sport, géographie et aménagement*, Paris, Nathan, 254 p.
- BADIE B., 1993, *Culture et politique*, Paris, Economica, 165 p.
- BADIE B., 1995, *La fin des territoires*, Paris, Fayard.
- BAILLY A. ARMAND F., FERRAS R., 1997, *Eléments d'épistémologie de Géographie*, Paris, Colin/Masson, 191 p.
- BAILLY A., 1998, *Les concepts de la géographie humaine*, 4^e ed., Paris, A. Colin, 333 p.
- BAILLY A., SCARIATI R., 1999, *Voyage en Géographie*, Paris, Economica, Anthropos, 105 p.
- BAILLY A., FERRAS R., PUMAIN D. (dir.), 1995, *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica.
- BARBER B. R., 1996, *Djihad versus McWorld*, Paris, Desclée de Brouwer, 304 p.
- BAYART J.C, 1996, *L'illusion identitaire*, Paris, Ed. Faillard, 306 p.
- BECKER R., LE GURUN L., 1996, *La Musique bretonne*, Coop Breizh, Spézet, 120 p.
- BEJI H., 1997, *L'imposture culturelle*, Paris, Edition Stock, 165 p.
- BENETON P., 1975, *Histoire de mots : culture et civilisation*, Paris, Presses Nationales des Sciences Pol, 164 p.

- BENHAMOU F., 1996, *L'économie de la culture*, Paris, Ed la Découverte, 119 p.
- BIGOT L., « Le couple biniou/bombarde. Aux origines d'une grande tradition », *ArMen*, n° 59, p. 27-39.
- BERTHO Catherine, 1980, « L'invention de la Bretagne », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°35, p. 45-62.
- BIGOT L., COLLEU M., « Le couple biniou-bombarde. II Apogée, décadence et renouveau », *ArMen*, n° 63, p. 11-29.
- BINDE J. (dir.), 2000, *Les clés du XXI^e siècle*, Paris, Unesco/Seuil, 520 p.
- BONNEMAISON J., CAMBRESI L., QUINTIN-BOURGEOIS L. (dir.), 1999, *Le territoire lien ou frontière*, tome 1, Paris, L'Harmattan, Actes du Colloque octobre 1995, Paris IV-ORSTOM.
- BONNEMAISON J. (Etabli par LASSEUR M. et THIBAUT C.), 2000, *La géographie culturelle*, Paris, Editions C.T.H.S., 252 p.
- BOUCHARD Gérard (dir.), 1993, *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foix (Canada), Presses Université Laval, 445 p.
- BOUDON, BOURRICAUD, *Dictionnaire critique de la sociologie : Art. Culturalisme et culture*, Paris, PUF, 1982.
- BORDIN A., 2000, *La question locale*, Paris, Puf, Coll. La politique éclatée, 256 p.
- Bretagne 2100. Identité et avenir*, 2001, Actes du cours public, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 94 p.
- BROMBERGER C., MOREL A. (dir.), 2001, *Limites floues frontières vives*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, Collection Ethnologie de la France : Cahier 17, 390 p.
- BRUNET R., DOLFUS O., 1990, *Géographie Universelle, vol. 1 : Mondes nouveaux*, Montpellier/Paris, Reclus/Hachette, 551 p.
- BRUNET R., FERRAS R., THERY H., 1992, *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, Montpellier/Paris, Reclus/la Documentation Française, 470 p.
- CAMILLERI C., COHEN-EMRIQUE M. (dir.), 1989, *Chocs de cultures : concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*, Paris, l'Harmattan, Collection Espaces Interculturels, 400 p.
- CAMILLERI Carmel et alii., 1999, *Stratégies identitaires*, Paris, Puf, 240 p.
- CHIVALLON C., RAGOUET P., SAMERS M. (dir.), 1999, *Discours scientifique et contextes culturels. Géographies françaises et britanniques à l'épreuve postmoderne*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 330 p.
- CLAVAL P., 2001, *Histoire de la géographie*, 3^e ed., Paris, PUF, 127 p.
- CLAVAL P., 1998, *Histoire de la géographie française de 1870 à nos jours*, Nathan, 543 p.

CLAVAL P., 1995, *La géographie culturelle*, Paris, Nathan, 384 p.

Conseil Régional de Bretagne, *La Bretagne en l'an 2000. Diagnostics et tendances perspectives*, 2000, Rennes, Presses Universitaires, 104 p.

Conseil Régional de Bretagne, *Schéma régional d'aménagement et de développement du territoire : Bretagne 2015*, Octobre 2002, 130 p.

CORDELIER S. (dir.), 1999, *Le nouvel état du monde. 80 idées-forces pour entrer dans le XXI^e siècle*, Paris, La découverte, 264 p.

COSTA-LASCOUX J., HILY M.-A., VERMES G. (dir.), 2000, *Pluralités des cultures et dynamiques identitaires*, Paris, l'Harmattan, Collection Espaces Interculturels, 300 p.

CROIX A., VEILLARD J.-Y. (dir.), 2000, *Dictionnaire du patrimoine breton*, Rennes, Editions Apogée, 1104 p.

CROZAT D., 2000, « Bals des villes et bals des champs. Villes, campagnes et périurbain en France : une approche par la géographie culturelle », *Annales de géographie*, n° 611, p. 43-64.

CROZAT D., 1998, *Géographie du bal en France. Diversité régionale. Production culturelle de l'espace local. Acteurs*, Université de Lyon II Lumière, Thèse de doctorat.

CUCHE D., 1996, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Ed la Découverte, 123 p.

D'ANGELO M., 1997, *Socio-économie de la musique en France*, Paris, La documentation Française, 120 p.

DARRE A. (dir.), 1996, *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 324 p.

DEAUSSARD E., 1999, *Les Musiques Celtiques*, Paris, Coll. Libro Musique, 93 p.

DEBARBIEUX B., VANIER M. (dir.), 2002, *Ces territorialités qui se dessinent*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube/Datar, 270 p.

DEFRANCE Y., 2000, *L'archipel des musiques bretonnes*, Cité de la musique/Actes Sud, Arles, 186 p.

DEFRANCE Y., 1998, *Musiques traditionnelles de Bretagne. Etude du répertoire à danser*, Vol. 2, Morlaix, Skol Vreizh, 84 p.

DEFRANCE Y., 1996, *Musiques traditionnelles de Bretagne. Sonnoux et sonerien*. Vol. 1, Morlaix, Skol Vreizh, 84 p.

DE CERTEAU M., 1996, *La culture au pluriel*, Paris, Le Seuil, (Nouv. Ed. établie et présentée par Luce Girard), 232 p.

DI MEO G., 2001, *La géographie en fêtes*, Gap, Géophrys, 270 p.

DI MEO G., 1998, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 320 p.

- DI MEO G., 1998, « De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie », *L'information géographique*, n° 3, p. 99-110.
- D'IRIBANE P., 1998, *Culture et mondialisation*, Paris, Edition du Seuil, p. 268.
- DOLFUS O., 2001, *La mondialisation*, 2^e ed. , Paris, Presse de Science-Po, 168 p.
- DOLLFUS O., GRATALOUP C., LEVY J., 1999, « Trois ou quatre choses que la mondialisation dit à la géographie » *L'Espace géographique*, n° 1, p. 1-11.
- DONNAT O., 1994, *Les français face à la culture*, Paris, Ed la Découverte, 368 p.
- DONNAT O., 1998, *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997*, La Documentation Française, 357 p.
- DUFLOT-PRIOU M.-T., 1995, *Un siècle de groupes folkloriques en France*, Paris, L'Harmattan, 350 p.
- DUGALES N., LE COADIC R., PATEZ F., (dir.), 2004, *Et le Bretagne ? Héritage, identité, projets*, Rennes, Presses Universitaires, 260 p.
- DUMONT G.-F., 2000, « Le dessein identitaire des régions françaises », *Géographie et cultures*, n° 33, p. 125-139.
- DUMONT G.-F., WACKERMAN G., 2002, *Géographie de la France*, Paris, Ellipses, 300 p.
- ELBAZ M., HELLY D. (dir.), *Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme*, Paris, L'Harmattan, 260 p.
- ELEGOËT F., 2001, *Bretagne, construire*, Spézet, Fanch Elegoët, Tud ha Bro, 200 p.
- Faire la géographie sociale aujourd'hui*, 2001, Caen, Presses Universitaires, Actes du Colloque de Géographie sociale des 18 et 19 novembre 1999, 257 p.
- FAMDT, *L'air du temps, du romantisme à la world-music*, 1993, F.A.M.D.T Editions, St-Jouin-le-Mily, 162 p.
- FAVEREAU F., 1993, *Bretagne contemporaine : langue, culture, identité*, Morlaix, Skol Vreiz, 224 p.
- FOUCHER M. (dir.), 1996, *Les ouvertures de l'Opéra. Une nouvelle géographie culturelle ?*, Presses Universitaires de Lyon, 99 p.
- FOURIER M., VERNES G. (dir.), 1994, *Ethnicisation des rapports sociaux. Racismes, nationalismes, ethnicismes et culturalismes*, Paris, Editions l'Harmattan, 240 p.
- FREMONT A., CHEVALIER J., HERIN R., RENARD J., 1984, *Géographie sociale*, Paris, Masson, 390 p.
- FREMONT A., 1999, *La région, espace vécu*, 2^e ed. Manchcourt, Champs-Flammarion, 289 p.

- FREMONT A., 2001, *Portrait de la France*, Paris, Flammarion, 782 p.
- GERAUD M.-O., LESERVOISIER O., POTTIER R., 1998, *Les notions clés de l'ethnologie*, Paris, Armand Colin, 320 p.
- GOAREGUER M. (Etude réalisée par), 2000, *La pratique des danses bretonnes en Côtes d'Armor*, St-Brieuc, Edition ADDM 22, 60 p.
- GUILCHER J.-M., 1976, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris, Mouton, 619 p.
- GUILCHER Y., 1998, *La danse traditionnelle en France. D'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, St-Jouin-de-Mily, FAMDT, 276 p.
- GRAVARI-BARBAS M., VIOLIER P. (dir.), 2003, *Lieux de culture, culture des lieux*, Rennes, Presses Universitaires, 306 p.
- GREEN A.-M. (dir.), 2000, *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, l'Harmattan, 346 p.
- GREVEN-BORDE H., TOURNON J. (dir.), 2000, *Les identités en débat : intégration ou multiculturalisme ?*, Paris, L'Harmattan, 370 p.
- GUELLEC A., GUELLEC J., 1993, *Le Département Espace et institution*, Paris, Dunod, 298 p.
- HAESBAERT R., 2001, « Le mythe de la déterritorialisation », *Géographie et Culture*, n° 40, p. 53-75.
- HAROUEL J.-L., 1998, *Culture et contre-cultures*, Paris, Puf, 328 p.
- HEFFER J., 2000, *La fin du XX^e siècle. De 1973 à nos jours*, Paris, Hachette Supérieur, 320 p.
- HENNION A., 2002, La musique, entre le geste et la chose, *Sciences Humaines*, Hors-série n° 37, p. 62-64.
- HOBSBAWN E., RANGER T., 1995, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 322 p.
- HOUEE P. (Rapp.), 1994, *Territoires de Bretagne : nouvelle approche*, Rennes, Région Bretagne : Conseil Economique et Social, 72 p.
- HUMBERT M. (dir.), 2002, *La Bretagne à l'heure de la mondialisation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 305 p.
- HUNTINGTON S., 1997, *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 402 p.
- INSEE Bretagne, 2003, *L'espace breton*, Les dossiers d'Octant, n° 45, 150 p.

- KEROUANTON M.-H., 1998, « Les communes touristiques bretonnes : la plupart en bord de mer, quelques sites à l'intérieur des terres », *Octant* n° 73, p. 9-12.
- KNAFOU R., 1998, *La planète nomade*, Paris, Belin, 247 p.
- KNAFOU R. (dir.), 1997, *L'état de la géographie*, Paris, Belin, 437 p.
- Kreiz Breizh. Mémoire et actualité du Centre Ouest Bretagne, *Pardons, festivals : fête et identité*, n° 10, 2^e trimestre 2004, p. 12-47.
- LAMIZET B., 1999, *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 450 p.
- LAHIRE B., 1998, *L'homme pluriel*, Paris, Nathan, 271 p.
- LAURENT L., 2002, *La fin des départements. Le Recours au Pays*, Rennes, Presses Universitaires, 152 p.
- LECHAUME A., 1997, « Chanter le pays : sur les chemins de la chanson québécoise contemporaine », *Géographie et Culture*, n° 21, p. 45-58.
- LECLERC G., 2000, *La mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve*, Paris, Puf, 490 p.
- LELOUP D., MASSON M.-N. (textes réunis par), 2003, *Musique en Bretagne. Images et pratiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 288 p.
- LEVY J., LUSSAULT M., 2003, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 1034 p.
- LEVY J., 1999, *Le tournant géographique*, Paris, Belin, 400 p.
- LEVY J., 1994, « Espace, contrepoints. Des géographies musicales », *Les Cahiers de l'IRCAM*, p. 145-166.
- LE BOULANGER J.-M., « Quel identité pour la Bretagne ? », *ArMen*, n° 138, p20-27.
- LE BOURDONNEC Y., 2002, *Le printemps des régions. La fin du désert français ?*, Paris, Calman-Lévy, 250 p.
- LE FAOU P., LATOUR J.-L., *La dynamique culturelle bretonne*, Mai 2000, Conseil Economique et Social, 179 P. + Annexes.
- LE COADIC Ronan (dir.), 2003, *Identités et démocratie. Diversité culturelle et mondialisation : repenser la démocratie*, Rennes, Presses Universitaires, 2003, 416 p.
- LE COADIC R., 1998, *L'identité bretonne*, Rennes, Terres de Brumes Edition, Presses Universitaires de Rennes, 480 p.
- LE COADIC R., 2002, *Bretagne, le fruit défendu ?*, Rennes, Presses Universitaires, 2002, 190 p.

LE COUEDIC D., 2003, *La maison ou l'identité galvaudée*, Rennes, Presses Universitaires, 210 p.

L'identité régionale. L'idée de région dans l'Europe du Sud-Ouest, 1991, Paris, Editions CNRS, Actes des Deuxièmes Journées d'Etudes Nord du Portugal – Aquitaine, 21/25 mars 1988, 400 p.

MAFFESOLI M., 2000, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde, 330 p.

MALRIEUX P., 1992, « Un tradition peut en cacher une autre... », *Musique bretonne*, n° 115, p. 3-10.

MARTINIELLO M., 1995, *L'ethnicité dans les sciences sociales contemporaines*, Paris, Puf, Que-sais-je ?, 128 p.

MARTRAY J., OLLIVRO J., 2002, *La Bretagne réunifiée*, Rennes, Les Portes du Large, 160 p.

MARTRAY J., OLLIVRO J., 2001, *La Bretagne au cœur du monde nouveau*, Rennes, Les Portes du Large, 150 p.

MATTELART A., 1999, *La communication-monde. Histoire des idées et des stratégies*, Paris, La découverte, 360 p.

MENGER P.-M., 1997, *Le spectacle vivant*, Paris, La documentation française, 442 p.

MEYRAN R., 2003, L'ethnomusicologie : du tam-tam à la techno, *Sciences Humaines*, n° 143, p. 14-18.

MICHAUD Y. (dir.), 2001, *Qu'est-ce que la culture ?*, Université de tous les savoirs, Vol. 6, Paris, Editions Odile Jacob, 848 p.

MORRISSET L.-K., DIEUDONNE P., SIMON J.-F., 2003, *Réinventer pays et paysages*, Actes du colloque « Québec-Bretagne : réinvention des pays et des paysages dans la seconde moitié du 20^e siècle », Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 320 p.

MORVAN F., 2002, *Le monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Arles, Actes Sud, 360 p.

Musique Bretonne, Quels espaces d'expression pour la musique traditionnelle ?(2), n° 185, juillet/août 2004, pp 15-29.

Musique Bretonne, Quels espaces d'expression pour la musique traditionnelle ?, n° 184, mai/juin 2004, pp 15-29.

Musiques Bretonnes, histoire des sonneurs de tradition, Douarnenez, Le Chasse-Marée, Ar Men, 512 p.

NICOLAS G. (dir.), 2001, *La construction de l'identité régionale*, Rennes, Presses Universitaires, 214 p.

- NICOLAS M., 2001, *Bretagne. Un destin européen*, Rennes, Presses Universitaires, 310 p.
- ORIGET DU CLUZEAU C., 1998, *Le tourisme culturel*, Paris, Puf, Coll. Que sais-je ?, 128 p.
- OTAYEK R., 2000, *Identité et démocratie dans un monde global*, Paris, Presses de Science Po, 230 p.
- PIERRE A., CARIO D., 1999, *La danse bretonne*, Spézet, Coop Breizh, 1999, 144 p.
- PIHAN J., Territoires des universités et modes de vie des étudiants, Université de Rennes 2 – Haute-Bretagne, Thèse de Doctorat d'Etat, 1016 p.
- PLANHOL DE X., 1988, *Géographie historique de la France*, Paris, Fayard, 635 p.
- POSTIC F., « Aux origines du fest-noz », *ArMen*, n° 93, p.13-22.
- RAVENEL L., 1998, *La géographie du football en France*, Paris, Puf, 144 p.
- RETAILLE D., 1997, *Le monde du géographe*, Paris, Presses de Science Po, 283 p.
- RICCIARDELLI M., URBAN S., NANOPOULOS K. (dir.), 2000, *Mondialisation et sociétés multiculturelles. L'incertain du futur*, Paris, Puf, 424 p.
- RIEZOU Georges, 2001, « Aires urbaines bretonnes en 1999 », *Octant* n° 86, p 15-18.
- RIOUX J.-P., SIRINELLI J.-F., 2002, *La culture de masse en France de la Belle époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 462 p.
- ROMAGNAN J.-M., 2000, « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », *Géographie et Culture*, n° 36, p. 107-126.
- ROUXEL M., 2004, « Le zonage en bassins de vie », *Octant*, n° 98, p. 21-26.
- SICARD P., 1997, *La musique celtique*, Rennes, Editions Ouest-France, 32 p.
- STASZAK Jean-François et Alii., 2001, *Géographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*, Paris, Belin, 320 p.
- SAEZ J.-P., 1995, *Identités, cultures et territoires*, Paris, Desclée de Brouwer, 270 p.
- SIMON P.-J., 1999, *La Bretonnité. Une ethnicité problématique*, Rennes, Editions Terre de Brume, 210 p.
- SORMAN G., 1997, *Le monde est ma tribu*, Paris, Fayard, 480 p.
- ST POLGENT M., 1999, *Le gouvernement de la culture*, Paris, Gallimard, 378 p.
- TANGUY B., LAGREE M. (dir.), 2002, *Atlas d'histoire de la Bretagne*, Morlaix, Skol Vreizh, 172 p.

- TARDIEU M., 2003, *Les Bretons de Paris. De 1900 à nos jours*, Editions du Rocher, 218 p.
- THURIOT F., 1997, *Culture et territoire. Les voies de la coopération*, Paris, L'Harmattan, 335 p.
- TROCHET J.-R., 2000, « Quelques remarques sur les cultures populaires, cultures officielles, cultures savantes », *Géographie et cultures*, n° 33, p. 55-70.
- TOURAINÉ A., 1997, *Pourrons nous vivre ensemble ? Egaux et différents*, Fayard, 395 p.
- VEITL A., DUCHEMIN N., 2000, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la Culture, La Documentation Française, 472 p.
- VAN CROMPHAUT M., 2001, *Les mondialisations. Gouffre ou tremplin ?*, Paris, L'Harmattan, 280 p.
- WACKERMANN G., 2002, *Géographie régionale*, Paris, Ellipses, 240 p.
- WACKERMANN G., 2000, *La géographie humaine*, Paris, Ellipses, 352 p.
- WACKERMANN G., 1995, *De l'espace national à la mondialisation*, Paris, Ellipses, 192 p.
- WARNIER J.-P., 1999, *La mondialisation de la culture*, Paris, Edition La Découverte, 120 p.
- WIEVIORKA M. (dir.), 1996, *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, Paris, Editions la Découverte, 317 p.
- YACOUB J., 2000, *Au-delà des minorités. Une alternative à la prolifération des Etats*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 240 p.
- ZELLNER A., 2002, *La France enfin forte de ses régions. Glossaire engagé de la décentralisation*, Paris, Gualino Editeur, 296 p.

ANNEXES

Annexe 1 – Base de données “Lieux musicaux”

Afin de ne pas surcharger le document manuscrit, nous avons choisi de présenter notre base de données “Lieux musicaux” sous forme de fichier Excel sur cédérom en accompagnement de la thèse.

Annexe 2 – Questionnaire d’enquête sur la fréquentation des festoù-noz



Enquête sur la fréquentation des festoù noz



Cette enquête vise à analyser la fréquentation des festoù noz en Bretagne. Sa réussite dépendra de la précision de vos réponses. D'avance merci.
Consigne générale : Entourer les chiffres correspondant à vos réponses.

1) Vous fréquentez les festoù noz :

Toutes les semaines	1	Parfois (5 à 6 fois par an)	4
Très souvent (2 fois par mois)	2	De temps en temps (2 à 3 fois par an)	5
Souvent (1 fois par mois)	3	Exceptionnellement (1 fois par an)	6

2) A quel âge avez-vous découvert les festoù noz ?

Moins de 15 ans	1	Entre 30 et 40 ans	4
Entre 15 et 20 ans	2	Entre 40 et 60 ans	5
Entre 20 et 30 ans	3	Plus de 60 ans	6

3) Comment avez-vous découvert les festoù noz ?

Par curiosité	1	Par une association	4
Grâce à des amis	2	Par la culture locale	5
Par la famille	3	Lors de vacances ou d'un séjour touristique	6
Autre (précisez) :			7

4) De quand date votre dernier fest noz ?

.....
 Jour Mois Année

5) C'était où ?

.....
 Commune Département

6) Vous considérez le fest noz plutôt comme une sortie :

Entre amis	1	Et	Rustique	A
Familiale	2		Traditionnelle	B
Culturelle	3		Authentique	C
Festive	4		Moderne	D
Récréative	5		En vogue	E
Autre (Précisez) :				6

7) Habituellement vous vous rendez dans un fest noz pour (classez par ordre de préférence de 1 à 6) :

Faire des rencontres		Promouvoir la culture bretonne	
Affirmer votre identité		Danser	
Ecouter de la musique bretonne		Soutenir l'association organisatrice	

8) Ce soir, qu'est ce qui vous a amené à choisir ce fest noz ?

La proximité	1	Sa réputation	4
Lien avec l'organisation	2	Le renom d'un des groupes	5
L'habitude	3	L'affiche	6
Autre (précisez) :			7

9) Avez-vous d'autres affinités avec la musique bretonne ?

Je suis membre d'un bagad	1	
J'écoute fréquemment cette musique sur CD ou à la radio	2	
Le fest noz est le seul endroit où j'écoute de la musique bretonne	3	
Je suis membre d'une association musicale	4	
Je suis danseur dans un cercle	5	
Je pratique un instrument seul ou en groupe	6	
Autre (Précisez) :		7

10) Quel rapport entretenez-vous avec la culture bretonne ?

Je suis membre d'une association pour la promotion de la culture bretonne	1	
Je parle breton couramment	2.1	
Je parle gallo couramment	2.2	
Je suis des cours de breton	3.1	
Je suis des cours de gallo	3.2	
Je suis amateur de fest noz	4	
Je m'intéresse de près à la culture bretonne	5	
Autre (précisez) :		6

11) Et vous ?

Homme 1 Femme 2

Année de naissance :

Quelle est votre profession ?

Quelle est votre commune de résidence ?

Commune

Département

.....

.....

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1 - Table des cartes

Carte 1 : Les disparités spatiales vernaculaires	164
Carte 2 : La Bretagne maritime	168
Carte 3 : Les communautés de communes recouvrant le périmètre cantonal	177
Carte 4 : Unités urbaines et communautés d'agglomération.....	180
Carte 5 : Les pays LOADDT au 1 ^{er} janvier 2003.....	183
Carte 6 : Sonneurs de biniou ou de bombarde en activité entre 1870 et 1940	195
Carte 7 : Localisation des festoù-noz enquêtés	246
Carte 8 : Les festoù-noz en 2002 par département.....	255
Carte 9 : Répartition des festoù-noz par commune en 2002	257
Carte 10 : Répartition des festoù-deiz par commune en 2002	257
Carte 11 – Répartition des festoù-noz de 2002 par canton et zonage en aire urbaine	259
Carte 12 – La fréquence des festoù-noz et des fest-deiz par canton en 2002	259
Carte 13 – Origine géographique de la forme traditionnelle du fest-noz.....	262
Carte 14 – Répartition des festoù-noz par canton en 1990	262
Carte 15 – Répartition des événements consacrés à la musique bretonne	271
Carte 16 – Répartition des fêtes et festivals d'arts et traditions populaires de Bretagne	271
Carte 17 – Répartition des bagadoù en 2002.....	276
Carte 18 – Répartition des écoles de musique traditionnelle en 2002	276
Carte 19 – L'espace musical traditionnel	280
Carte 21 – Croquis de synthèse de l'espace musical traditionnel	284
Carte 22 – Les traditions populaires instrumentales au début du XX ^e siècle.....	297
Carte 23 – Aires des pas de danses fondamentaux et principaux terroirs de danse	297
Carte 24 – Répartition spatiale des cercles celtiques en 2003.....	305
Carte 25 – Géographie de l'offre d'enseignement bilingue 2001/2002	308
Carte 26 – Géographie de l'offre d'enseignement du breton aux adultes.....	308
Carte 27 – Classification des associations organisatrices de manifestations musicales par département en 2002	314
Carte 28 – Constitution et rayonnement spatial des principales ententes culturelles de pays	324
Carte 29 – Répartition des lieux de diffusion en juillet-août	328
Carte 30 – La diffusion spatiale des festoù-noz dans les années 1990	345
Carte 31 - Evolution du nombre de fest-noz par canton entre 1999 et 2002.....	347

Carte 32 – L’inscription spatiale des festoù-noz par pays en 2002.....	347
Carte 33- Trois exemples d’aires de jeu de groupes à danser en 2002	363
Carte 34 – Exemples d’aires de recrutement de festoù-noz en Basse-Bretagne	367
Carte 35 – Exemples d’aires de recrutement de festoù-noz en Haute-Bretagne	367
Carte 36 – Répartition des festoù-noz en France (hors Bretagne) en 2002.....	377
Carte 37 – Pays et aires de jeux des groupes locaux	381
Carte 38 – Pays et aires de déplacement du public des festoù-noz	381
Carte 39 – L’emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays du Centre-ouest Bretagne	388
Carte 40 - L’emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays de Cornouaille	388
Carte 41 - L’emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays de Brest	392
Carte 42 - L’emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle dans le pays de gallo.....	392

2 - Table des figures

Figure 1 : Schéma simplifié de la dialectique culturelle	83
Figure 2: De l’espace aux territoires	111
Figure 3 : Les dépenses des administrations publiques dans le domaine de la musique, de l’art lyrique et de la danse en 1993	120
Figure 4 : La carte des musiques	126
Figure 5 : La dialectique “musicale”	129
Figure 6 : L’armature urbaine bretonne	173
Figure 7 : Répartition annuelle des festoù-noz en 2002.....	228
Figure 8 - Schéma du système musical traditionnel.....	236
Figure 9 – Evolution de l’origine spatiale des festoù-noz.....	265
Figure 10 – Calendrier des évènements dédiés à la musique bretonne	268
Figure 11 - Classification des associations organisatrices de fest-noz en 2002.....	312
Figure 12 - Classification des associations organisatrices de fest-deiz en 2002.....	312
Figure 13 – Schéma de l’organisation territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne	319
Figure 14 – Domaine d’activité des associations membres	324
Figure 15 – Années de création des bagadoù et des fêtes et festivals d’arts et de traditions populaires recensés en 2002	341
Figure 16 – Les publics du fest-noz	368
Figure 17 – Structure socioprofessionnelle du public du fest-noz	370

Figure 18 – Classification des indicateurs de l’emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle par pays	385
--	-----

3 - Table des tableaux

Tableau 1 : Les concours de musique bretonne en 1999.....	225
Tableau 2 : Extrait de la base de données	239
Tableau 3 : Festoù-noz recensés à partir de l’inventaire	240
Tableau 4 : Nombre de fest-noz enquêtés par département	243
Tableau 5 : Structure de l’échantillon en fonction du découpage départemental et du zonage en aire urbaine	244
Tableau 6 : Structure de l’échantillon après ajustement	245
Tableau 7 : Maquette de passation des questionnaires.....	246
Tableau 8 - Typologie des événements dédiés à la musique bretonne.....	267
Tableau 9 – Part du mouvement culturel breton dans l’organisation de manifestations musicales consacrées à la musique traditionnelle	310
Tableau 10 – Les motivations du public des festoù-noz	336
Tableau 11 – Les affinités du public des festoù-noz avec la musique bretonne	337
Tableau 12 – Les rapports du public des festoù-noz avec la culture bretonne.....	337
Tableau 13 – Principaux groupes de musique à danser en 2002.....	362
Tableau 14 – Les raisons amenant le public à choisir un fest-noz en particulier.....	363
Tableau 15 – La structure spatiale de l’aire de recrutement du fest-noz.....	366
Tableau 16 – Le degré de fréquentation des amateurs de fest-noz	371
Tableau 17 – Les voies de la découverte du fest-noz.....	374
Tableau 18 – Les différents aspects du fest-noz selon l’âge	375

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE.....	2
Remerciements.....	3
Introduction.....	4
Partie 1 : Une approche géographique de la culture à l'heure de la mondialité.....	10
Chapitre 1 : Mise au point sur la notion de culture dans les sciences sociales.....	13
I - DU « MODELE » CONSTRUIT A LA CONSTRUCTION SOCIALE	13
1 - Première définition du concept scientifique de culture par E.B Tylor en 1871	14
2 - Entre universalisme et particularisme, l'opposition entre la vision française et la vision allemande de la culture avant 1871	16
3 - Le culturalisme ou l'approche classique de la culture.....	17
L'hégémonie de l'anthropologie américaine	17
Les limites du culturalisme.....	19
Des sous-cultures.....	19
... aux "cultures-sans".....	20
4 - L'affirmation d'un nouveau paradigme	21
L'influence des grandes théories	21
La culture : une construction sociale	23
II- LE CONCEPT ACTUEL : LA CULTURE A L'EPOQUE DE LA MONDIALISATION.....	25
1 - Un concept pluraliste	25
Un usage abusif ?	25
Une kyrielle de signifiés.....	27
Une nécessaire approche interdisciplinaire.....	28
2 - Le paradoxe culturel	29
Le rôle décisif du courant dynamique : l'analyse des contacts entre cultures.....	29
L'uniformisation culturelle.....	30
L'exacerbation des différences : la nation en crise ?	32
3 - Etudier la culture : les paradigmes contemporains	33
Un « contexte culturel » : le postmodernisme.....	34
Le multiculturalisme : le culturalisme moderne ?.....	35
La déconstruction de la culture.....	36
L'approche interculturelle et le concept de stratégies identitaires	37
III - LA DIALECTIQUE CULTURELLE	42
1 - Les fondements	42
Du local au global.....	42
Pour une acception médiane de la culture.....	44
2 - Une incarnation territoriale de la globalisation	45
Le paysage mondial des industries culturelles.....	46
La revanche locale des cultures	48
Le concept d'ethnicité	50

Un lourd héritage.....	50
La conscience ethnique	52
Chapitre 2 : Les étendards de la dialectique culturelle 57	
I - DE LA MONDIALISATION A LA MONDIALITE	57
1 - <i>Un ersatz de mondialisation ?</i>	58
De la modernisation	58
... à l'occidentalisation.....	59
L'universalisme européocentrique.....	60
2 - <i>La mondialisation culturelle : la mondialité</i>	61
L'universalisme "transcivilisationnel"	61
La pensée globalisante dénaturée ?.....	62
3 - <i>La « glocalisation » : une nouvelle approche de la globalisation</i>	64
Les interprétations théoriques.....	65
Les approches classiques.....	65
La thématique du « branchement »	66
Du localisme globalisé aux enjeux globaux.....	68
II - L'ETHNICISATION OU LE TRIBALISME CONTEMPORAIN	72
1 - <i>Le fait identitaire</i>	72
Une impasse sociopolitique.....	72
L'ouverture de la socialité	74
2 - <i>Le culte du local</i>	76
L'effet de lieu	76
Le culte du lieu : une religiosité contemporaine ?	78
Le champ religieux.....	78
L'idéologie territoriale	80
L'émergence du patrimoine.....	81
CONCLUSION : LE CONCEPT DE DIALECTIQUE CULTURELLE.....	83
Chapitre 3 : La musique : un "instrument" pour l'approche culturelle en géographie	
.....	85
I - LA LOGIQUE SPATIALE DE LA MONDIALISATION	86
1 - <i>Les caractéristiques des espaces "classiques"</i>	86
2 - <i>L'émergence d'un nouvel espace, l'espace-monde</i>	88
II - LE RENOUVEAU DE L'APPROCHE CULTURELLE	90
1 - <i>La dimension culturelle des concepts classiques</i>	90
Espace vécu, espace perçu.....	90
Le paysage : une empreinte culturelle	92
La région : une représentation collective.....	93
2 - <i>Les nouvelles orientations culturelles</i>	94
La "traversée du désert" de l'approche culturelle.....	94
La culture : une réalité géographique	95
L'identité : le ciment de la culture.....	97
Le patrimoine, élément de la construction des territoires	99
3 - <i>Le territoire, un espace d'identification</i>	100
Une double dimension.....	100

La territorialité régionale.....	102
III- VERS UNE GEOGRAPHIE DE LA MUSIQUE.....	104
1 - <i>La musique : entre espace et territoire</i>	104
L'espace et la musique savante.....	104
L'emprise territoriale de la musique.....	106
2 - <i>Le fait musical</i>	108
Musicologie et sciences sociales.....	109
Le fait musical comme objet géographique.....	110
3 - <i>Les représentations territoriales des faits musicaux</i>	113
Le territoire comme source d'inspiration.....	113
La diffusion spatiale d'un bien culturel.....	114
De l'œuvre au bien culturel.....	115
Le territoire comme indicateur de l'organisation spatiale du fait musical.....	116
L'aménagement musical du territoire.....	117
Des politiques patrimoniales aux « musiques actuelles ».....	117
L'organisation territoriale.....	119
La dimension sociale et éducative.....	121
La symbolique des lieux musicaux.....	122
4 - <i>La musique traditionnelle : l'identité d'un territoire</i>	124
CONCLUSION : LE CONCEPT DE DIALECTIQUE MUSICALE.....	129

PARTIE 2 : Interactions spatio-culturelles et musique bretonne.....133

Chapitre 4 : La culture bretonne au temps de la mondialité.....136

I - LA DIVERSITE DU PATRIMOINE BRETON.....	137
1 - <i>La conciliation du matériel et de l'immatériel</i>	137
Objet de mémoire et fonction sociale.....	137
Marque du passé et modernité.....	138
Emprunts et filiation.....	140
2 - <i>Le patrimoine paysager</i>	140
II - L'IDENTITE BRETONNE : ENTRE « BRETONNERIE » ET « BRETONNITE ».....	142
1 - <i>Une affaire d' « élites » et de « gens ordinaires »</i>	142
L'image dévalorisante.....	142
La représentation sociale positive.....	144
2 - <i>Une manipulation du patrimoine</i>	145
Le folklore.....	145
Le nationalisme.....	146
3 - <i>Une ethnicité « réinventée »</i>	147
De la « bretonnité négative ».....	147
... à la néo-bretonnité.....	149
III - LE TERRITOIRE BRETON.....	152
1 - <i>La dimension politique</i>	152
De l'espace de souveraineté.....	152
... à la territorialité régionale.....	153
2 - <i>Le rôle des géosymboles</i>	154

La dimension identitaire des paysages ruraux et littoraux	155
Les paysages urbains : entre géosymboles et stéréotypes spatiaux	157
Les géosymboles d'origine industrielle	159
3 - Les disparités spatio-culturelles.....	162
Les disparités spatiales vernaculaires	162
Deux entités culturelles reconnues : la Basse-Bretagne et la Haute-Bretagne.....	162
Les pays : entités culturelles et/ou terroirs	163
Les disparités spatiales patrimoniales.....	166
La Bretagne maritime.....	166
La Bretagne urbaine	172
La Bretagne champêtre.....	175
Les disparités spatiales administratives	178
La géographie communale	178
Le découpage territorial : département et/ou pays ?.....	181
Chapitre 5 : La musique bretonne, de la pratique populaire à l'objet d'étude.....	187
I - CULTURE POPULAIRE ET SCIENCES SOCIALES.....	188
1 - Une réaction à la culture savante	188
2 - L'intérêt scientifique	189
II - LE MOUVEMENT FOLKLORIQUE	192
1 - Du Romantisme aux actions folkloriques	192
2 - La naissance du mouvement folklorique breton	194
Les fêtes folkloriques	194
Les concours.....	196
Les premiers "cercles celtiques".....	197
3 - Le renouveau du folklore breton	197
La création du bagad	198
L'institutionnalisation des groupes folkloriques.....	199
III - LE MOUVEMENT TRADITIONALISTE	201
1 - Les précurseurs	201
2 - Les prolongements du Barzaz Breizh	202
La légitimation du fonds traditionnel.....	202
La querelle du Barzaz Breizh	203
3 - La création de l'ethnomusicologie bretonne	204
L'effet pervers du mouvement folklorique.....	204
Une nouvelle méthode de recherche.....	205
Le Centre de Recherche Bretonne et Celtique.....	207
IV - MUSIQUE TRADITIONNELLE ET/OU MUSIQUE DU MONDE ?	209
1 - Un nouveau style musical.....	209
L'indifférence folklorique	209
La vague folk.....	210
La reconnaissance institutionnelle.....	211
2 - Des musiques bretonnes.....	213
Le produit d'un long processus	213
La musique de concours	214

La musique de “fest-noz”	215
La musique “à écouter”	217
3 - Un produit de consommation mondiale	218
Le label “musiques du monde”	218
Une musique celtique ?	219
Chapitre 6 : Une approche systémique d’inscription territoriale.....	223
I - LE SYSTEME MUSICAL TRADITIONNEL	224
1 - Les lieux de diffusion.....	224
Le concours	224
Le fest-noz.....	227
Le festival.....	228
Les autres formes d’expression	229
2 - Les acteurs	230
Sonneurs et musiciens	231
Les organisateurs.....	232
Les financeurs	233
II - LES SOURCES D’INFORMATION	237
1 - La base de données	237
Le travail d’archives.....	238
La fiabilité de la méthode de recensement.....	239
2 - L’enquête sur la fréquentation des festoù-noz.....	241
Les thématiques de l’enquête	241
La stratification de l’échantillon.....	243
PARTIE 3: L’inscription territoriale des faits musicaux.....	249
Chapitre 7 : Répartition et dynamiques spatiales des lieux de diffusion.....	251
I - LE FEST-NOZ, UNE FORME D’EXPRESSION CULTURELLE REGIONALE	251
1 - Un phénomène, des pratiques	251
Un genre de bal spécifique à la Bretagne.....	251
Les variantes.....	253
2 - Une répartition inégale.....	254
Les disparités départementales	254
Les déséquilibres spatiaux.....	256
3 - Une pratique paysanne en voie d’urbanisation.....	261
La forme traditionnelle du fest-noz, une pratique de Haute-Cornouaille.....	261
La diversification de l’origine spatiale de la forme moderne.....	263
II - L’INSCRIPTION SPATIALE DES FETES ET FESTIVALS D’ARTS ET DE TRADITIONS POPULAIRES.....	266
1 - Un panel de festivités	266
2 - Reproduction et contrastes spatiaux	270
III - L’ESPACE MUSICAL TRADITIONNEL.....	274
1 - Les lieux de formation	274
2 - Les pôles musicaux.....	278

3 - Les zones de diffusion.....	281
4 - Les dynamiques locales.....	283
Chapitre 8 : La dialectique musicale bretonne.....	287
I - LA GEOGRAPHIE DU FONDS ANCIEN	287
1 - Une construction récente	288
2 - La culture paysanne	289
L'esprit collectif	290
Un espace de vie restreint.....	291
La musique : un lien social.....	292
La suprématie de la tradition orale	293
3 - L'organisation spatiale	294
Implantations et aires d'expansion	295
Des terroirs musicaux ?	298
Le clivage nord/sud	300
II - L'INSTITUTIONNALISATION ASSOCIATIVE.....	303
1 - Le mouvement culturel breton.....	304
Les associations d'arts et de traditions populaires	304
Les associations de promotion et de diffusion de langue régionale	307
2 - Les associations organisatrices.....	310
Le dynamisme des structures relevant du mouvement culturel breton	310
Un rayonnement socioculturel inégal	313
3 - L'organisation territoriale de la filière traditionnelle.....	317
Un partenariat musical multiscalaire	317
Les ententes culturelles de pays.....	322
III - LE TOURISME CULTUREL	326
1 - Un soutien à la diffusion	327
2 - La célébration du patrimoine.....	330
La musique bretonne, fil conducteur des fêtes et festivals d'arts et de traditions populaires.....	330
La permanence du folklore	331
IV - LE PLAISIR DE LA DANSE	334
1 - Un loisir « revivaliste ».....	334
2 - La principale motivation du public des festoù-noz.....	336
V - LA RESURGENCE IDENTITAIRE.....	340
1 - L'évolution cyclique de la fonction identitaire.....	340
2 - Les effets spatiaux du renouveau musical des années 1990.....	343
Les grandes tendances régionales	344
Les dynamiques locales.....	348
3 - Le dédoublement identitaire et la dimension économique de la musique bretonne	351
L'Interceltisme	352
La médiation entre culture et économie.....	354
Chapitre 9 : La musique traditionnelle, vecteur de la territorialité bretonne.....	358
I - LA CONSTRUCTION SYMBOLIQUE DU TERRITOIRE BRETON.....	359
1 - La logique socio-spatiale du fest-noz.....	359

Des formes d'expressions musicales diverses	360
Un ancrage local élargi.....	365
<i>2 - Le fest-noz, géosymbole de la Bretagne</i>	<i>372</i>
Un loisir communautaire ?	372
Un support identitaire	376
II - LA PERMANENCE DES PARTICULARITES LOCALES.....	379
<i>1 - La réinvention des pays.....</i>	<i>379</i>
<i>2 - Une emprise socio-spatiale inégale selon les pays</i>	<i>384</i>
Les indicateurs locaux	384
Les pays du Centre-Ouest Bretagne et de Cornouaille, une emprise socio-spatiale territorialisée	387
Les pays de Brest et St-Malo, une emprise socio-spatiale vitalisée.....	391
Le pays gallo, une emprise socio-spatiale événementielle.....	393
Conclusion.....	396
Références bibliographiques.....	401
Annexes.....	410
Tables.....	412