



HAL
open science

Les stratégies d'authenticité et les politiques de patrimoine culturel immatériel : une étude à partir de deux cas

Luciana de Araujo Aguiar

► To cite this version:

Luciana de Araujo Aguiar. Les stratégies d'authenticité et les politiques de patrimoine culturel immatériel : une étude à partir de deux cas. Anthropologie sociale et ethnologie. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017. Français. NNT : 2017MON30058 . tel-01794191

HAL Id: tel-01794191

<https://theses.hal.science/tel-01794191>

Submitted on 17 May 2018

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY-MONTPELLIER 3**

Préparée au sein de l'école doctorale Territoire, Temps, Société
et Développement (ED 60)

Et de l'unité de recherche LERSEM, Laboratoire d'Études et de
Recherches en Sociologie et en Ethnologie de Montpellier –
CERCE (EA 4584)

Spécialité : **ETHNOLOGIE**

Présentée par **Luciana DE ARAUJO AGUIAR**

**LES STRATÉGIES D'AUTHENTICITÉ
ET LES POLITIQUES DE PATRIMOINE CULTUREL
IMMATÉRIEL :
UNE ÉTUDE À PARTIR DE DEUX CAS**

Soutenue le 11 décembre 2017 devant le jury composé de

Alain BABADZAN, Pr d'ethnologie, Université Paul Valéry -
Montpellier III, membre de l'Institut universitaire de France

Directeur de thèse

Tiphaine BATHELEMY de SAIZIEU, Pr de sociologie et
d'anthropologie sociale, Université de Picardie Jules-Verne

Présidente du Jury

Stefania CAPONE, Directrice de recherches CNRS, Centre
d'études en sciences sociales du religieux

Rapporteur

Carlos SANDRONI, Pr d'ethnomusicologie et
d'anthropologie, Université Fédérale de Pernambouc,
Recife, Brésil

Examineur

Jean-François SIMON, Pr émérite d'ethnologie,
Université de Brest

Rapporteur



Les stratégies d'authenticité et les politiques de patrimoine culturel immatériel : une étude à partir de deux cas

Résumé

Cette thèse a pour but de comprendre les stratégies de construction d'authenticité et les politiques de patrimoine culturel immatériel à partir de l'étude de deux pratiques culturelles reconnues actuellement comme patrimoine culturel immatériel : le fest-noz, présente dans les villes et campagnes de la région Bretagne, en France ; et le jongo, présente au sein des villes installées dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul, dans la région Sudeste du Brésil. La démarche comparative présentée dans cette thèse résulte d'une double étude de cas, d'une part les rapports entre le fest-noz et l'authenticité en Bretagne, et d'autre part le jongo et l'authenticité afro-brésilienne. La thèse est structurée en trois parties. La première partie s'attache à comprendre le fest-noz et les questions de l'authenticité en Bretagne ; la deuxième partie met en lumière le jongo et la quête de l'authenticité afro-brésilienne ; la troisième partie est une analyse comparative des deux pratiques mais elle est également conclusive. Dans l'écriture ethnographique, les données de terrain ont été traitées dans une perspective bourdieusienne. Par ailleurs, l'analyse des documents institutionnels - tels que les dossiers de patrimonialisation du fest-noz et du jongo, et les documents relatifs à la législation de l'UNESCO et du PCI en France et au Brésil – fût d'une importance cruciale. En outre, les entretiens avec les responsables des politiques de sauvegarde du fest-noz et du jongo et des politiques culturelles dans le domaine du PCI au Brésil et en France, m'ont permis d'affiner et de complexifier l'analyse des documents institutionnels. Cette thèse repose encore sur des données historiques contextuelles qui ont contribué à une meilleure compréhension des pratiques culturelles en question.

Mots-clés : fest-noz ; jongo ; patrimoine culturel immatériel ; authenticité

Authenticity strategies and intangible cultural heritage policies: a study based on two cases

Summary

This thesis aims to understand the strategies (used in the representation of authenticity and the policies of intangible cultural heritage, based on the study of two cultural practices currently recognized as instances of intangible cultural heritage: fest-noz, present in the cities and countryside of Brittany, France; and jongo, present in the cities of the Paraíba do Sul river valley, located in the southeast region of Brazil. The comparative approach results from a double case study; on the one hand, the relations between fest-noz and authenticity in Brittany, and on the other hand, jongo and Afro-Brazilian authenticity. The thesis addresses three principle questions. First of all, an effort to understand fest-noz and how it shapes authenticity in Brittany; secondly, how jongo impacts the quest for Afro-Brazilian authenticity; and finally, a comparative analysis into both practices and the conclusions drawn from this approach. The field data collected from ethnographic writing archives were treated from a Bourdieu perspective. In addition, the analysis of institutional documents, including the heritage files of both fest-noz and jongo, and the documents relating to UNESCO and ICP legislation in France and Brazil, was of crucial importance. Furthermore, interviews with policy makers for the safeguarding of fest-noz and jongo and for cultural policies in the field of ICH in Brazil and France enabled a more nuanced elaboration of institutional documents. This thesis relies on contextual historical data that has contributed to a better understanding of the cultural practices in question.

Keywords : fest-noz ; jongo ; intangible cultural heritage ; authenticity.

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER 3

ÉCOLE DOCTORALE :

Territoire, Temps, Société et Développement (ED 60)

Université Paul Valéry – Montpellier III – Site Saint-Charles, Service des Études et Écoles Doctorales/ DRED,
34199, MONTPELLIER CEDEX 5

DISCIPLINE : Ethnologie

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Alain Babadzan, pour m'avoir appris à être plus autonome tout au long de ce travail de recherche. Sans son soutien, l'itinéraire de recherche que demande cette thèse n'aurait peut-être pas abouti.

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien de la CAPES (Coordination de Perfectionnement du Personnel de Niveau Supérieur/Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) et du Ministère de l'Éducation brésilien qui m'ont permis, grâce à une bourse de recherche, de me consacrer sereinement à l'élaboration de ma thèse.

J'aimerais évoquer l'appui institutionnel du LERSEM - Laboratoire d'Études et de Recherches en Sociologie et en Ethnologie de Montpellier (EA 4584) dont cette recherche a pu bénéficier. J'adresse aussi mes remerciements aux membres du LERSEM, spécialement Arnaud Chandivert, Claire Mitatre, Véronique Roussely, Jennifer Yeghicheyan, Marion Lièvre, Caroline Wallis et Fanette Picchio dont les rencontres ont stimulé ma réflexion.

Je remercie également les membres du Laboratoire d'Analyse Symbolique de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro qui m'ont fourni des indications précieuses pour avancer dans cette recherche. Je tiens tout particulièrement à remercier à Maria Laura Cavalcanti pour le soutien institutionnel avec la CAPES et pour les conseils toujours très pertinents.

Je suis tout particulièrement gré à Stefania Capone, Carlos Sandroni, Jean-François Simon et Tiphaine Barthelemy de Saizieu pour leurs lectures et leurs très précieuses remarques.

J'adresse aussi mes remerciements à Maïa Guillot pour sa relecture et ses conseils toujours avisés.

Il est ensuite nécessaire de remercier les innombrables personnes que j'ai pu rencontrer sur le terrain durant cette recherche et qui m'ont permis de mieux comprendre l'univers du jongo et du fest-noz, et dont certaines sont devenues des amis. Sans elles, je n'aurais jamais pu réaliser ce travail. Je tiens à remercier aussi les responsables des politiques culturelles dans le domaine du PCI au Brésil et en France qui m'ont aidé à faire avancer ma réflexion.

Je souhaiterais exprimer ma gratitude à Annette Bordage Bessa et à l'Alliance Française de Nova Friburgo pour m'avoir donné envie d'étudier en France.

Mes remerciements vont aussi à ma famille et mes amis qui m'ont permis de ne jamais dévier de mon objectif final. Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans le soutien de mes parents Roberto et Cleia et de ma sœur Mariana et leurs encouragements. Ces remerciements vont aussi en direction de Vander, Andrea, Yoann, Nidhi, Miriam, Sandrine, Mélanie, Doli, Bárbara, Michele, Maíra, Paula et Fernanda pour le soutien dans les moments de doutes. Enfin, je remercie mon cher compagnon Stéphane Lejeune pour son soutien quotidien indéfectible et ses encouragements. Notre couple a grandi en même temps que mon projet scientifique, le premier servant de socle solide à l'épanouissement du second.

Liste d'Acronymes

BCD - Bretagne Culture Diversité.

BCR- Biens Culturels Enregistrés (*Bens Culturais Registrados*)

CDFB- Campagne de la Défense du Folklore brésilien (*Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*)

CF- Constitution Fédérale (*Constituição Federal*)

CFF- Commission *Fluminense* du Folklore (*Comissão Fluminense de Folclore*)

CFPCI- Centre Français du Patrimoine Culturel Immatériel

CNF- Commission Nationale de Folklore (*Comissão Nacional de Folclore*)

CNFCP- Centre National de Folklore et Culture Populaire (*Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*)

CNRC- Centre National de Référence Culturelle (*Centro Nacional de Referência Cultural*)

CRC - Commission des Recherches Collectives

CRESPIAL - Centre Régional pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Amérique latine

DAC- Département des Affaires Culturelles (*Departamento de Assuntos Culturais*)

DPI- Département du Patrimoine Immatériel (*Departamento do Patrimônio Imaterial*)

DPRPS - Département du Pilotage de la Recherche et de la Politique Scientifique

DRAC- Régionales des Affaires Culturelles

EPCI- Établissements Publics de Coopération Intercommunale

GTPI- Groupe de Travail Patrimoine Immatériel (*Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*)

IBGE- Institut Brésilien de Géographie et Statistique (*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*)

IDH- Indice de Développement Humain

IEB - Institut d'Ethnologie Bretonne

INAO - Institut National de l'Origine et de la Qualité

INCRA - Institut National de Colonisation et Reforme Agraire (*Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária*)

INF- Institut National du Folklore (*Instituto Nacional de Folclore*)

INRA - Institut National de la Recherche Agronomique

INRC- Inventaire National de Référence Culturelle (*Inventário Nacional de Referências Culturais*)

INSEE - Institut National de la Statistique et des Études Économiques

IPHAN- Institut du Patrimoine Historique et Artistique National (*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*)

IRPa - Institut Régional du Patrimoine

ITP/IFIP - Institut Technique du Porc

LAHIC- Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture

LOADDT - Loi d'Orientation pour l'Aménagement et le Développement Durable du Territoire

MNATP- Musée National des Arts et Traditions populaires

MNU- Mouvement Noir Unifié (*Movimento Negro Unificado*)

OMC- Organisation Mondiale du Commerce

OMPI - Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle

ONG- Organisation non gouvernementale

PCI- Patrimoine Culturel Immatériel

PIB - Produit Intérieur Brut

PNPI – Programme National du Patrimoine Immatériel (*Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*)

S-INRC- Système de l'Inventaire National des Références Culturelles (*Sistema do Inventário Nacional de Referências Culturais*)

UFF- Université Fédérale Fluminense (*Universidade Federal Fluminense*)

UFRJ- Université Fédérale du Rio de Janeiro (*Universidade Federal do Rio de Janeiro*)

UFRRJ - Université Fédérale Rurale de Rio de Janeiro (*Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*)

UNESCO - Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

UNIRIO- Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*).

Table des Matières

Introduction	7
Une étude à partir de deux cas	8
Terrain de recherche	11
Une ethnographie élaborée par des données de terrain, institutionnelles et historiques	13
La démarche comparative	14
État des travaux et cadre analytique	16
Plan de la thèse	30
Première partie : Le fest-noz et les questions de l'authenticité	33
I- L'ancrage géographique et historique des pratiques de l'authenticité en Bretagne	35
1.1- La Bretagne actuelle	35
1.2- Le territoire comme moteur identitaire en Bretagne	41
1.3- Un regard en arrière : la Bretagne à partir de son histoire officielle	52
1.4- Études historiques et folkloriques des traditions bretonnes	56
1.4.1- Contextualisation des études folkloriques en Bretagne : étude des traditions populaires en France	58
1.4.2- La Bretagne : terrain privilégié des premières enquêtes folkloriques de France	63
1.4.3- Période de Vichy et réveil des enquêtes folklorique en Bretagne	65
1.4.4- Étude des pratiques culturelles traditionnelles bretonnes pendant les années d'après-guerre	71
II- Les questions de l'authenticité en Bretagne	75
2.1- Par les chemins du terrain	75
2.2- Positionnements et disputes par rapport à l'authentique	99
2.3- Les stratégies d'exhibition de l'authenticité de la culture bretonne	115
III- La patrimonialisation du fest-noz et les stratégies d'authentification	123
3.1- Qu'est-ce qu'un fest-noz ?	123
3.2- « L'invention » du fest-noz	132
3.3- Le processus de patrimonialisation	141
3.3.1- La « découverte » de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI	142
3.3.2 – L'inscription du fest-noz dans l'inventaire du patrimoine culturel immatériel de France	147
3.3.2.1 – La politique française pour le patrimoine culturel immatériel	148
3.3.2.2 – Le dossier d'inscription du fest-noz dans l'inventaire du PCI de la France	156
3.3.3 – L'inscription du fest-noz sur la liste représentative du PCI de l'humanité/ UNESCO	159
3.3.4 - La politique actuelle de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en Bretagne	165
3.3.5- Les effets de la patrimonialisation du fest-noz	168
3.3.6- La patrimonialisation comme stratégie d'authentification	169
Deuxième partie : Le jongo et la quête de l'authenticité afro-brésilienne	173
IV- L'ancrage historique et géographique des discours de l'authenticité du jongo	175
4.1- Qu'est-ce que le jongo ?	176

4.2 - La région Sudeste	192
4.3- L'esclavage dans la Vallée du Paraíba	195
4.3.1- L'esclave de la Vallée du Paraíba	203
4.4 – Le jongo : de l'origine bantoue aux études folkloriques.....	211
4.4.1 - La vision du monde des folkloristes : considérations sur leurs théories et méthodologies	218
4.4.2- Les études folkloriques au Brésil et le jongo comme objet du folklore.....	220
4.5- La genèse de la construction de l'identité noire au Brésil	226
V- Champ des positions et authenticité dans le jongo	237
5.1- Les acteurs dans cet espace	237
5.2 - Authenticité, positionnements et disputes	266
VI- La patrimonialisation du jongo et son processus de légitimation comme pratique culturelle afro-brésilienne authentique	279
6.1 – Les groupes de jongo et la naissance d'une réflexion sur la tradition	279
6.2 – Rencontres de Jongueiros et héritage noir	295
6.3- La patrimonialisation comme validation culturelle	301
6.3.1- La politique brésilienne pour le PCI	302
6.3.2- La patrimonialisation du jongo	313
6.3.2.1- Après la patrimonialisation, la sauvegarde	324
6.3.3- Les effets de la patrimonialisation	331
6.3.4- La patrimonialisation comme stratégie de légitimation d'une identité.....	333
Troisième partie : Mise en relation des différentes pratiques d'authenticité.....	337
VII- Comparaison des pratiques, politiques et discours du jongo et du fest-noz	339
7.1- Performances et appropriation de l'expression culturelle	346
7.2 - Espaces, territoires, places	355
7.3 – Folklore, exotisme, tourisme.....	364
7.4 - Les appropriations de l'identité	389
7.5 - Les enjeux de la catégorie de PCI et des politiques publiques	404
7.6- L'analyse bourdieusienne des données de terrain	420
Conclusion Générale	427
Annexe : Le processus de constitution de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel	433
Bibliographie	441
Ouvrages, articles	441
Documents disponibles en ligne	461
Internet : <i>sites Web</i>	464

Introduction

Cette thèse a pour but de comprendre les stratégies de construction d'authenticité et les politiques de patrimoine culturel immatériel à partir de l'étude de deux cas : le fest-noz et le jongo. Le fest-noz est une expression culturelle présente dans les villes et campagnes de la région Bretagne, en France. C'est un bal animé par des musiques et chansons inspirées de la sonorité de la musique celtique. Le fest-noz a été inscrit en 2011 sur l'inventaire du patrimoine culturel immatériel de France par le ministère de la Culture et de la Communication. Cette pratique a également été présentée par l'État français auprès de l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture), dans le but d'être enregistrée comme un bien culturel immatériel de l'humanité. Le jongo est une pratique culturelle présente au sein des villes installées dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul, dans la région Sudeste du Brésil. Le jongo est une forme d'expression qui a des racines dans les savoirs, rites et croyances des populations africaines de langue bantoue, et qui intègre percussion de tambours, danse collective et des éléments magico-religieux et poétiques. Il s'agit d'une expression culturelle pratiquée au sein de rassemblements ancrés dans des localités spécifiques et appelés « groupes de jongo » (*grupos de jongo*). En 2005, le jongo a été inscrit sur la liste des biens culturels immatériels du Brésil par le ministère de la Culture. Il a été l'une des premières expressions culturelles patrimonialisées par l'État brésilien, après la création du Programme National du Patrimoine Immatériel (PNPI - *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*) en 2000.

La patrimonialisation du jongo et du fest-noz met en lumière l'universalité des phénomènes de patrimonialisation, et plus généralement de « culturalisation du monde » compris comme une figure de la globalisation. J'aborde les phénomènes de patrimonialisation actuels en les rattachant à un contexte local, régional, national et global et en analysant les usages sociaux de la singularité culturelle par leurs praticiens. Dans le fest-noz comme dans le jongo, les pratiquants ont un discours politique qui insiste sur la défense de leur identité, ce qui a contribué à la patrimonialisation de ces pratiques. Dans cette thèse, j'analyse la façon dont les acteurs mettent en marche des identités et comment les représentations autour de cette notion circulent au sein de ces deux contextes socio-culturels. Les acteurs légitiment leur pratique et leur identité par leur ancrage territorial dans une région. Les rapports entre identité, territoire et histoire, qui se jouent dans la patrimonialisation, sont analysés dans une perspective qui s'attache à restituer les conditions d'émergence de tels phénomènes. Dans un contexte où « penser patrimoine » est devenu un *leitmotiv* pour la production d'identités collectives, l'appartenance territoriale et la

légitimation historique d'une pratique tendent à être des justificatifs pour son inscription patrimoniale. Afin de s'imposer comme des individus dont la quête de patrimonialisation est légitime, ou bien dignes de patrimonialisation, les acteurs locaux élaborent des récits sur le passé et la tradition, récits se voulant spatialement ancrés et incontestablement singuliers.

Nous verrons que c'est non seulement la notion d'identité qui est instrumentalisée par les acteurs du jongo et du fest-noz, mais aussi celles d'authenticité et de traditionnalité. Partant d'une analyse à la fois historique et ethnographique, je montre les principes qui sous-tendent les discours utilisés par les acteurs, et la façon dont ils se classifient et sont classifiés. Les données institutionnelles sur l'enregistrement de ces pratiques comme patrimoine culturel immatériel sont fondamentales dans la recherche. Le processus de négociation politique et d'interlocution avec divers acteurs externes, institutionnels ou non, contribue à la production identitaire et patrimoniale. Les études folkloriques sur ces expressions culturelles menées au cours du XX^e siècle sont également importantes pour la compréhension de ces deux phénomènes sociaux comme lieux d'élaboration identitaire. C'est donc à partir d'une perspective conjoignant démarche historique et attention ethnographique que j'analyse ces deux pratiques culturelles.

Une étude à partir de deux cas

Le fest-noz et le jongo sont des pratiques culturelles réalisées dans des contextes socio-géographiques distincts et reposant sur des processus socio-historiques également différents. Pourquoi alors réaliser une thèse basée sur l'étude de ces deux pratiques culturelles ? Tout d'abord, le choix de mener une étude sur des phénomènes culturels présents en France et au Brésil était un impératif du financement brésilien auquel j'ai candidaté pour la réalisation de la thèse. Ensuite, étant donné mon intérêt pour le thème du patrimoine culturel immatériel (PCI), j'ai décidé de réaliser une thèse dont le but était d'observer comment des processus transnationaux tels que la politique pour le PCI, sont à l'œuvre dans différents contextes nationaux, spécialement au Brésil et en France. Je voulais mettre en place une réflexion autour de la catégorie de patrimoine culturel telle qu'elle a été utilisée par des instances politiques, administratives et culturelles nationales et locales, dans leurs démarches visant la reconnaissance de la valeur des patrimoines dont elles se veulent responsables ou promotrices. Le travail de maturation du sujet de thèse m'a amenée à observer empiriquement deux cas de pratiques culturelles ayant été mises en patrimoine et les enjeux de cette patrimonialisation.

En effet, l'étude de cas concrets permet de démontrer empiriquement, et pas seulement à travers les instruments légaux et des documents officiels, la mise en œuvre des politiques de patrimoine immatériel dans deux contextes nationaux différents. Le choix des pratiques culturelles enquêtées au cours de cette thèse s'est opéré selon des critères d'intérêt personnel et d'opportunité. La danse, comme pratique pourvue de sens, est un domaine auquel je me suis particulièrement intéressée, et ce depuis la première année de ma Licence en sciences sociales à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro en 2005. Pour ma recherche doctorale, je voulais associer mon intérêt pour les danses traditionnelles comme outils de transmission de valeurs identitaires et de quête d'authenticité, à la réflexion sur le patrimoine culturel immatériel comme ressource identitaire pour différentes collectivités. En 2013, quand j'ai commencé à penser à deux cas concrets de pratiques culturelles (française et brésilienne) ayant été mises en patrimoine, le fest-noz était la seule pratique culturelle française basée sur des danses collectives et traditionnelles reconnue comme PCI. Ce fut le facteur principal du choix du fest-noz. Quant au jongo, le choix s'est fait principalement sur des critères d'opportunité. Le peu de ressources pour le travail de terrain m'a amenée à choisir une pratique culturelle présente dans l'État de Rio de Janeiro¹. En 2013 dans cet État, il y avait une seule danse traditionnelle inscrite comme PCI du Brésil : le « Jongo du Sudeste ». En outre, le choix du jongo a été influencé par une amie qui depuis longtemps est intégrée au milieu du jongo dans la ville de Rio de Janeiro. Ce lien a facilité mon insertion dans cet univers et ma rencontre avec d'autres pratiquants. A fur et à mesure, d'autres éléments me sont apparus comme des critères de comparaison du jongo et du fest-noz. Ces critères concernent principalement l'implication des acteurs dans la défense d'une identité et d'une authenticité de leurs pratiques et le rôle privilégié de ces deux pratiques dans la célébration de la diversité culturelle revendiquée par leurs États d'origine.

Les acteurs insérés dans le milieu du fest-noz comme ceux impliqués dans celui du jongo possèdent un discours politique de défense d'une identité manifestée dans les performances corporelles susmentionnées. Le fest-noz et le jongo émergent comme des potentiels symboliques et économiques porteurs d'une tradition singulière. La prise de conscience d'un héritage culturel est le déclencheur d'actions visant la reconnaissance érudite et institutionnelle et la mise en patrimoine de ces pratiques culturelles. Dans les deux cas, l'agentivité des acteurs transforme les traditions en ressources identitaire, économique et touristique et joue un rôle fondamental dans la production du jongo et du fest-noz comme patrimoine culturel immatériel. L'économie discursive

¹ Ayant un toit dans la ville de Rio et dans la ville de Nova Friburgo (localisée à l'intérieur de l'État de Rio de Janeiro), il m'était plus facile d'enquêter sur une pratique culturelle présente dans cet État.

de l'exotisme, comme le mentionne G. Ciarcia (2006 : 66), « traduit la transformation des sociétés mises en condition de “folklore” en sociétés puisant à leur propre “ authenticité”, à la fois révolue et contemporaine, dans laquelle semble parfois se concrétiser le devenir patrimonial de l'ethnologie ». La patrimonialisation joue un rôle dans la transformation de l'exotique en ressource culturel matérialisant, ainsi, une dimension symbolique qui est caractéristique de l'ethnologie.

Le jongo et le fest-noz sont également deux pratiques culturelles basées sur des discours visant à légitimer leur authenticité. Tant les acteurs insérés dans le milieu du fest-noz que ceux engagés dans le milieu du jongo se positionnent par la référence à l'authenticité des origines et l'inauthenticité d'une exploitation commerciale ou médiatique de leurs pratiques. Les disputes autour de l'authenticité des pratiques culturelles bretonnes d'un côté et du jongo de l'autre, font sens pour tous les acteurs, qui ont tous à se définir par rapport à elle pour légitimer leurs rapports entre eux. Dans les deux cas, les acteurs mettent en place des stratégies, conscientes ou la plupart du temps inconscientes, pour confirmer la plus grande authenticité de leurs pratiques culturelles. La quête de l'authenticité est généralement revendiquée en prenant appui sur des principes d'originalité et de singularité collectivement reconnus. Les acteurs, dans ces deux contextes, mettent en œuvre le discours de légitimation expérientielle, généralement associé à des arguments historiques et géographiques, comme pratique d'authentification. Ils justifient l'authenticité par le fait que leurs ancêtres, établis soit en Bretagne (dans le cas du fest-noz) soit dans la région Sudeste (dans le cas du jongo), ont éprouvé ces pratiques culturelles par le passé et les leur ont transmis (directement ou indirectement). Ils seraient, ainsi, les héritiers d'une filiation culturelle authentique. Ce sont donc les différents usages sociaux de l'authenticité et de la singularité patrimoniale qui rendent ces pratiques culturelles intéressantes du point de vue sociologique et ethnologique.

La patrimonialisation du jongo et du fest-noz a été achevée grâce à des institutions gouvernementales qui ont mis en place des mécanismes politiques pour la reconnaissance de ces pratiques comme des biens culturels immatériels permettant la diversité culturelle de leurs États. L'inscription du fest-noz sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, ainsi que l'inscription du jongo dans le livre du registre de formes d'expression du patrimoine culturel brésilien, ont été le fruit d'un processus de choix qui a révélé la place prépondérante de ces expressions dans les États où elles s'inscrivent. Car parmi les nombreuses pratiques culturelles et immatérielles existantes, toutes ne font pas l'objet d'une patrimonialisation. Le fest-noz et le jongo occupent donc un rôle privilégié dans la célébration de

la diversité culturelle revendiquée par leurs États d'origine. Le fest-noz met en avant le rôle des racines culturelles celtiques dans la composition de la diversité culturelle de l'État français. Par ailleurs, le jongo met en lumière le rôle des racines culturelles africaines dans la composition de la diversité culturelle de l'État brésilien.

Terrain de recherche

Ce travail se base principalement sur une étude de deux performances corporelles reconnues comme patrimoine culturel immatériel : le jongo et le fest-noz. D'un côté, le jongo est pratiqué dans les villes et campagnes de la région Sudeste, l'une des cinq régions administratives du Brésil, et qui comprend les États de Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo et Rio de Janeiro. De l'autre, le fest-noz est réalisé dans les localités de la région Bretagne, l'une des douze régions de France métropolitaine et composée de quatre départements : les Côtes-d'Armor, le Finistère, l'Ille-et-Vilaine et le Morbihan. Le travail de terrain a été réalisé en 2014 dans quelques villes de ces deux régions, de part et d'autre de l'Atlantique. Les performances de ces deux pratiques culturelles - les bals de fest-noz et les *rodas*² de jongo- ont orienté le choix des lieux les plus propices à la collecte de données.

Tout d'abord, je me suis rendue en Bretagne pour une immersion d'environ deux mois. Mon but était d'observer différents bals de fest-noz dans plusieurs départements et de m'entretenir avec des personnes issues de différentes zones de la région et ayant des opinions distinctes sur cette expression culturelle. De ce fait, j'ai rencontré des personnes très fières des fest-noz et qui s'identifiaient à la région Bretagne par ses pratiques culturelles, ainsi que d'autres individus qui ne reconnaissaient pas le fest-noz comme marqueur de l'identité bretonne. J'ai été amenée à côtoyer les pratiquants de fest-noz en grande partie grâce au groupe *Fest-noz and traditional musics in Brittany* du réseau social *couchsurfing*³, et par les cercles celtiques⁴ présents dans la majorité des villes de Bretagne.

J'ai effectué mes recherches dans trois des quatre départements de la Bretagne. En Ille-et-Vilaine, j'ai rencontré des gens lors de bals à Rennes et Saint-Malo ; dans les Côtes-d'Armor, j'ai participé à des fest-noz à Perros Guirrec, en faisant connaissance avec les gens de la ville ; et

² Les cercles à l'intérieur desquels les acteurs exécutent leurs performances.

³ Un réseau social dont le principal objectif est d'assurer un service d'hébergement temporaire et gratuit, de personne à personne. Les adhérents du réseau social peuvent promouvoir des événements « *meetings* » pour encourager leurs rencontres.

⁴ Les cercles celtiques sont des associations qui essaient de promouvoir ce qu'elles appellent la « culture bretonne » par des spectacles artistiques qui mettent en avant les danses et musiques d'un terroir spécifique.

dans le Finistère, j'ai pu m'entretenir avec des gens lors des bals de Quimper, Brest, Landerneau, Plouzané ou encore Collorec. Certains bals étaient insérés dans les festivals culturels présents dans plusieurs villes en Bretagne, notamment en été. Ils contribuent à la diffusion d'une idée de la culture bretonne, basée sur les pratiques artistiques, culinaires, musicales et à la circulation de personnes intéressées par ces expressions.

En outre, j'avais également pour objectif d'apprendre à connaître les différentes agences gouvernementales et associations culturelles mettant en œuvre des actions de soutien au fest-noz et au patrimoine culturel immatériel de Bretagne. Pour cette raison, je suis restée plus longtemps dans la ville de Rennes, le chef-lieu de la région Bretagne. Je me suis également rendue à Lorient, située dans le département du Morbihan et à Vitré, située dans le département d'Ille-et-Vilaine, pour interroger des techniciens d'institutions culturelles bretonnes et françaises responsables de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Après l'immersion en Bretagne, je suis allée au Brésil pour commencer le travail de terrain sur le jongo. Si la région Bretagne et le fest-noz étaient nouveaux pour moi, la région Sudeste et le jongo m'étaient déjà familiers. Originaire de Rio de Janeiro et intéressée depuis mon adolescence par les pratiques culturelles considérées comme traditionnelles, j'aimais danser et chanter le jongo. Toutefois, ma connaissance du jongo était alors réduite à sa dimension de danse traditionnelle brésilienne et je ne côtoyais pas le milieu du jongo, formé d'acteurs et de groupes spécifiques. La danse du jongo a été vulgarisée dans le milieu de la culture populaire brésilienne, mais ses éléments magico-religieux et poétiques (hérités des populations africaines de langue bantoue) se retrouvent au sein de groupes de certaines communautés afro-brésiliennes de la région Sudeste.

L'enquête de terrain au Brésil a duré environ cinq mois. À la différence du travail d'immersion en Bretagne, où le séjour a été entièrement dédié à la recherche, la période au Brésil a été partagée entre ma vie personnelle et le travail de terrain. J'ai pu observer différentes *rodas* de jongo dans deux des quatre États de la région Sudeste. L'un des principaux objectifs était de m'entretenir avec des *jongueiros*⁵ de différentes zones de la région, ainsi qu'avec des personnes aux opinions distinctes quant à cette expression culturelle. Le *Pontão* du jongo, une institution présente dans l'État de Rio de Janeiro, créée après la patrimonialisation pour soutenir les actions de sauvegarde du jongo, a été ma principale source de contacts parmi les *jongueiros*.

Pendant le travail de terrain, je me suis entretenue avec une variété de *jongueiros* de différents groupes. Néanmoins, j'ai établi un rapport plus fort avec certains, en raison de la

⁵ Personnes qui détiennent les savoirs du jongo ou/et qui pratiquent le jongo au sein des groupes.

proximité géographique et des situations facilitant le contact. De ce fait, je me suis entretenue plus longuement avec les *jongueiros* des groupes suivants : dans l'État de Rio de Janeiro - « Jongo da Serrinha⁶ » dans la ville de Rio de Janeiro, « Jongo do quilombo São José da Serra⁷ » à Valença, « Jongo de Pinheiral⁸ » à Pinheiral, « Sementes d'África⁹ » à Barra do Piraí et « Caxambu Dona Sebastiana¹⁰ » à Pádua ; dans l'État de São Paulo le « Mistura da Raça¹¹ » à São José dos Campos. Même si la recherche se concentrait sur les États de Rio de Janeiro et São Paulo, j'ai pu m'entretenir avec des *jongueiros* des quatre États de la région, lors de certains événements comme la « Rencontre de Jongueiros¹² ».

En outre, j'avais également pour objectif de prendre connaissance des différentes agences gouvernementales et institutions culturelles responsables de la mise en œuvre d'actions de sauvegarde du jongo. Pour cette raison, je suis restée plus longtemps dans l'État de Rio de Janeiro, où j'ai pu accompagner les actions du *Pontão* du Jongo, de l'IPHAN (*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*), institution gouvernementale responsable de la mise en œuvre des activités pour les biens culturels immatériels, et du Centre National de Folklore et Culture Populaire (*Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*), institution qui a réalisé l'inventaire des groupes de jongo.

Une ethnographie élaborée par des données de terrain, institutionnelles et historiques

L'ethnographie que je présente dans cette thèse est issue de données collectées grâce à différentes méthodes. Tout d'abord, j'ai utilisé sur mon terrain deux outils principaux : les entretiens individuels ainsi que l'observation participante des praticiens du fest-noz et du jongo au moment de leurs performances et dans certaines situations de leurs vies. Par ailleurs, la collecte des données relatives à la patrimonialisation du fest-noz et du jongo a été primordiale. De ce fait, l'analyse des documents institutionnels - tels que les dossiers de patrimonialisation du fest-noz et du jongo, et les documents relatifs à la législation de l'UNESCO et du PCI en France et au Brésil - - fût d'une importance cruciale. En outre, les entretiens avec les responsables des politiques de sauvegarde du fest-noz et du jongo et des politiques culturelles dans le domaine du

⁶ En français « Jongo de la Serrinha ».

⁷ En français « Jongo du quilombo de São José de la Serra ».

⁸ En français « Jongo de Pinheiral ».

⁹ En français « Graines de l'Afrique ».

¹⁰ En français « Caxambu de Dona Sebastiana ».

¹¹ En français « Mélange de la race ».

¹² Événement qui rassemble tous les groupes de jongo de la région Sudeste.

PCI au Brésil et en France, m'ont permis d'affiner et de complexifier l'analyse des documents institutionnels.

Cette ethnographie repose sur des données historiques contextuelles qui ont contribué à une meilleure compréhension des pratiques culturelles en question. Face aux situations rencontrées lors du travail de terrain, mon intérêt pour l'histoire s'est avivé. Dans les deux cas étudiés, les acteurs faisaient référence au passé ainsi qu'à l'espace géographique pour légitimer l'identité de leur pratique culturelle. L'analyse de données historiques s'est avérée particulièrement intéressante pour la compréhension des stratégies de construction d'identité dans le jongo et le fest-noz. Au cours de cette thèse, j'utilise trois approches historiques : la première permet de revenir sur l'histoire de la naissance de la région Bretagne ainsi que sur celle de l'esclavage dans la région Sudeste du Brésil, tout en mettant en lumière les origines des discours identitaires actuels. La seconde traite plus spécifiquement de l'histoire du fest-noz et du jongo en tant que phénomènes sociaux inscrits dans le temps. La troisième comprend les études folkloriques menées dans la première moitié du XX^e siècle sur les pratiques culturelles bretonnes (incorporées au fest noz actuel) et sur le jongo, ainsi que leur rôle dans « l'invention » de ces pratiques comme identitaires. Les données historiques nous permettent de dénaturer les évidences identitaires d'aujourd'hui, en les renvoyant au processus de leur formation.

Dans l'écriture ethnographique, les données de terrain ont été traitées dans une perspective bourdieusienne. En effet, j'analyse ces deux univers comme des espaces sociaux dans lesquels l'authenticité du jongo et du fest-noz est en jeu et en dispute. Au sein de ces deux espaces sociaux, il existe une variété d'acteurs possédant des dispositions distinctes, ce qui résulte en des prises de position différentes vis-à-vis de l'authenticité de ces deux pratiques. Je porte ainsi une attention particulière à la nature des capitaux qui circulent -symboliques en particulier- et aux prises de position des acteurs. Cette approche méthodologique mobilise des notions chères à P. Bourdieu telles que capital (symbolique, culturel etc.), habitus, position, prise de position, disputes symboliques et stratégies.

La démarche comparative

La méthode comparative se présente comme l'une des plus adaptées à la mise en perspective de la recherche en sciences sociales, parallèlement à la mondialisation des politiques publiques et à l'émergence d'un nouveau regard sur les problèmes et enjeux sociétaux. Comme le mentionne C. Ghowa-Gobin (1999 : 16), elle exige un effort de « standardisation et

d'harmonisation, mais aussi de clarification du vocabulaire scientifique, dépassant les différences sémantiques : il s'agit d'identifier les variables communes et distinctives tout en se mettant d'accord sur la manière d'attribuer à chacune de ces variables une valeur empirique identique ». Dans cette étude, la comparaison n'a pas pour seule utilité de démontrer les différences et similitudes des processus de patrimonialisation du fest-noz et du jongo, mais elle permet aussi de mettre en relief les phénomènes, pratiques et discours présents dans ces deux univers.

L'essentiel de ce travail est de réfléchir aux processus d'authentification de pratiques culturelles immatérielles et aux usages publics du concept de patrimoine immatériel. La recherche comparative me semble également intéressante dans la mesure où elle réussit à analyser et comprendre des processus qui désormais se déroulent à une échelle transnationale. Comprendre les usages publics du concept de patrimoine immatériel dans les contextes latino-américains et européens nous aide à mieux sonder l'histoire actuelle de cette notion. Par ailleurs, l'analyse du contexte de mise en pratique des politiques de patrimoine immatériel au Brésil et en France m'a permis de me décentrer de mon propre univers de références. Cette approche décentre le regard sur les politiques pour le PCI à un niveau national, en questionnant des éléments qui peuvent paraître évidents d'un point de vue strictement interne, et oblige à questionner en permanence les instruments mis en œuvre au niveau international et la correspondance de ces instruments avec l'élaboration de politiques patrimoniales nationales. En effet, la comparaison elle-même alimente l'élaboration de politiques publiques pour le PCI dans les différents États-nations. Regarder « comment font les autres », selon les mots de P. Hassenteufel (2005), est devenu un réflexe non seulement pour les décideurs publics, mais aussi pour d'autres groupes sociaux impliqués dans les politiques patrimoniales.

La démarche comparative présentée dans cette thèse résulte d'une double étude de cas, d'une part les rapports entre le fest-noz et l'authenticité en Bretagne, et d'autre part le jongo et l'authenticité afro-brésilienne. Pour privilégier l'étude approfondie des deux cas, je choisis de mener la comparaison en une seule partie/chapitre, et non pas tout au long de la thèse. Cette approche me permet de réaliser une étude comparative tout en évitant les écueils de cette dernière, qui sombre parfois dans la négligence du caractère historiquement situé des objets et dans la construction d'entités considérées comme équivalentes. Sur le comparatisme, je l'emploie d'une façon à mettre en relation les représentations, pratiques et enjeux, contenus aussi bien dans la quête de l'authenticité en Bretagne que dans la recherche de l'authentique au sein du jongo. Il s'agit d'un travail visant à affiner, à assimiler et à contraster ces deux univers, et à systématiser le processus de légitimation de ce qui est considéré comme authentique dans ces deux contextes.

Dans ce travail de comparaison, j'ai sélectionné certains aspects de ces pratiques pour les mettre en relation tels que la performance du jongo et du fest-noz, les différentes appropriations identitaires, la qualification du folklorique et des pratiques des folkloristes, les enjeux de la catégorie de PCI dans un cas et dans l'autre et l'appropriation et qualification des catégories spatiales et territoriales. Je mets ainsi en évidence des critères de convergence et de divergence présents dans ces deux pratiques culturelles.

État des travaux et cadre analytique

Le cadre analytique dans lequel s'insère ce travail a pour orientation centrale le processus de construction d'authenticité à travers le patrimoine culturel immatériel. L'authenticité est une notion très débattue parmi des chercheurs de diverses disciplines comme les théoriciens culturels mais aussi parmi les marchands d'art, les critiques de musique et les voyageurs. Le désir de trouver et de capturer ou protéger l'« authentique », l'objet d'art ou la danse cérémonielle, est né avec la modernité. Comme le mentionne A. Babadzan (2001 : 2), l'idéal d'authenticité, c'est-à-dire la sacralisation de tout ce qui peut renvoyer à la pureté des origines, est une valeur éminemment moderne. La quête de l'authenticité est orientée vers la récupération d'une essence dont la perte n'a été réalisée que par la modernité et dont la récupération n'est possible que par des méthodes et des sentiments créés dans la modernité. Cette quête a constamment accompagné ainsi les sentiments de perte inhérents à la modernisation des sociétés.

Dans son analyse des études du folklore allemand et américain du XVIII^e siècle à nos jours, R. Bendix (1997) démontre que le désir d'authenticité demeure profondément impliqué dans les approches savantes de l'analyse culturelle. Elle se déplace sans effort entre ces deux traditions des études du populaire, démontrant comment la notion d'authenticité a été utilisée non seulement pour favoriser les causes nationales, mais aussi pour soutenir les bases des catégories de documentation et d'analyse dans le domaine naissant de l'étude du folklore. R. Bendix suggère que la question cruciale n'est pas de savoir ce qui est « vraiment » authentique, mais ce qui a besoin d'authenticité et pourquoi, ainsi que la façon dont l'authenticité a été utilisée par des différents groupes (*ibid.*: 21). Selon elle, déclarer quelque chose comme authentique légitime le sujet qui a été déclaré authentique et la déclaration, à son tour, peut légitimer l'authentificateur. Néanmoins, des questions telles que la position sociale, l'éducation et la capacité de promouvoir les opinions jouent également ici un rôle. Les processus d'authentification apportent des représentations matérielles en élevant l'authentifié dans la catégorie de remarquable.

Toujours selon l'auteur, la quête de l'authenticité est fondamentalement une quête émotionnelle et morale. Mais cette dimension expérientielle ne fournit pas une satisfaction durable, et l'authenticité doit être augmentée avec des dimensions pragmatiques et évaluatives (*ibid.*: 7). La notion d'authenticité, d'après elle, implique l'existence de son opposé, le faux, et cette construction dichotomique est au cœur de ce qui rend l'authenticité problématique. L'identification de certaines expressions culturelles ou artefacts comme authentiques, ou légitimes, implique simultanément que d'autres manifestations soient fausses et même illégitimes (*ibid.*: 9). Arguant contre les dichotomies impliquées dans l'idée même de l'authenticité, elle souligne les efforts en vain pour distinguer, par exemple, folklore et « fakelore ». Enfin, R. Bendix montre que, dans un monde de plus en plus transculturel, où les artistes autochtones recherchent le droit d'auteur pour leurs métiers traditionnels, la politique de l'authenticité se mêle aux forces du marché et de la marchandise authentique.

Certains auteurs, comme A. Chandivert (2010), remarquent l'utilisation d'images d'authenticité pour le développement économique. Dans sa thèse, il souligne que dans les années 1960/1970 en France, la promotion des singularités locales et l'utilisation d'images de l'authenticité rurale se trouvent renvoyées à des objectifs socio-économiques de développement des zones « en retard » (2010 : 491). Ainsi à partir de la fin des années 1960, les politiques de l'authenticité vont s'opérer sur un mode structural fonctionnel et dans le cadre des politiques d'aménagement rural (*ibid.*: 559). L'évocation des racines, de l'ancrage dans un lieu et d'une histoire comme support de promotion territoriale fonctionne selon l'auteur comme des critères d'authenticité des gestionnaires de programmes de développement (*ibid.*: 552). V. Simoni (2004 : 37) remarque que la production d'authenticité dans un contexte donné est bel et bien un enjeu de pouvoir, d'autorité et de lutte émergeant lorsque des doutes, des remises en question d'un ordre et d'une réalité établie prennent le devant de la scène dans l'interaction sociale.

Comme le mentionne Babadzan (2001 : 2) la question de l'authenticité, ou de la quête de l'authenticité, fut et demeure à la base de la représentation actuelle du patrimoine. Montrer une singularité est l'un des critères exigés par l'UNESCO pour qu'une pratique culturelle soit inscrite comme patrimoine culturel immatériel (Bendix, 2009 : 259). Le patrimoine culturel immatériel – PCI - est défini par l'UNESCO comme « les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel » (2003 : 2). Ces pratiques doivent être vivantes et recréés en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur

histoire (*ibid.*). En outre, elles doivent leur procurer un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine (*ibid.*). D'après C. Bortolotto (2011 : 22), le « culturel » du syntagme PCI a en effet perdu le caractère élitiste qui était le propre des acceptions les plus classiques de la notion de patrimoine comme de la culture, pour devenir plus collectif et social.

On trouve à l'origine de la notion de patrimoine culturel immatériel celles de culture populaire et de folklore, notions discutées au sein de l'UNESCO et de l'OMPI (Organisation Mondiale de la Propriété intellectuelle) depuis 1973 (Wang Li, 2013). En effet la notion de départ, celle de folklore, est devenue progressivement celle de patrimoine culturel immatériel en passant d'abord par celle de « patrimoine culturel non physique » (*ibid.* : 57). Progressivement, la question du folklore se dote d'un statut de patrimoine culturel, ce qui répond aux réclamations de l'identité culturelle par le pays du sud (Amérique latine, Afrique et Asie) à l'origine de la problématique de la protection du folklore (*ibid.* : 64). La notion de folklore, en tant que champ de connotation sémantique de promotion des campagnes comme origine d'une nation dans son état pur, est remplacée par celle de patrimoine culturel immatériel, ou « néo-folklore ». En outre, pour la préparation des inventaires d'inscription aux listes et registres du PCI, les États reprennent des œuvres de folkloristes et d'historiens pour légitimer la traditionnalité d'une pratique culturelle, et pour souligner la place de ces expressions dans la formation des identités culturelles nationales.

La fabrication de la notion de patrimoine culturel immatériel remet en jeu les usages des traditions comme identitaires et nationales et des pratiques traditionnelles comme protectrices des frontières symboliques des États-nations. Le concept de tradition fait allusion aux expressions, modes de pensée et actions vus comme une façon d'établir et de maintenir la continuité culturelle, comme le mentionne A.L Siikala (2000). D'après l'auteur, la compréhension de la notion de tradition est basée sur des idées déjà formulées par le romantisme au XVIII^e siècle (*ibid.* : 64). Sa conception de la tradition est ancrée dans le concept de communauté locale qui est, au sens classique, marquée par l'espace commun, les valeurs, l'identité et la culture partagées (*ibid.* : 66). La constitution de traditions des groupes minoritaires révèle des stratégies pour survivre dans un monde où l'économie, la technologie et les flux d'information changent les interconnexions du local avec le global (*ibid.* : 72). Labelliser une expression symbolique comme tradition est un acte conscient motivé par la nécessité d'un groupe pour une autodéfinition (*ibid.* : 74).

E. Hobsbawm est l'un des auteurs les plus connus dans les études sur les traditions, notamment pour sa théorie sur les traditions comme inventions (1995). Selon cet auteur, les «

traditions inventées » désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et qui cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé (*ibid.* : 3). Néanmoins, même lorsqu'il existe une telle référence à un passé historique, la particularité des traditions « inventées » tient au fait que leur continuité avec ce passé est largement fictive. En bref, selon l'auteur, ce sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations, ou qui construisent leur propre passé par une répétition quasi obligatoire. C'est le contraste entre le changement permanent, l'innovation du monde moderne et la tentative de structurer au moins certaines parties de la vie sociale comme immuables et invariantes, qui rend « l'invention de la tradition » si intéressante pour les historiens des deux derniers siècles (*ibid.*). E. Hobsbawm a accordé une attention particulière à la légitimation du pouvoir d'État dans ces processus.

Comme le mentionne M.K. Tabani (2002 : 34), dès lors qu'elles sont inventées, les traditions deviennent imaginées, construites, adaptées et interprétées. Dans ce travail, Tabani signale les enjeux du traditionalisme. Selon lui l'action du traditionalisme est due aux usages non-traditionnels qui se donnent comme traditions (*ibid.*: 27). L'instrumentalisation de la tradition par le traditionalisme consiste d'après l'auteur en une impérative sélectivité (*ibid.*: 24). Par ailleurs, S. Eisenstadt (1983 : 163) remarque les enjeux de la traditionnalité. Selon lui, la tradition comme critère de base de l'activité sociale, comme référent de base de l'identité collective et comme cadre d'une définition de l'ordre social et culturel des symboles, de l'identité collective et personnelle ainsi que de leur degré de variabilité, est ce qui constitue l'essence de la traditionnalité. Les effectuations pratiques de la traditionnalité, comme le mentionne Tabani (2002 : 30), peuvent traverser de nombreux changements historiques, non seulement du point de vue des coutumes ou du folklore mais également du point de vue de l'organisation sociale ou de la légitimation du pouvoir.

La postmodernité¹³ invente, construit et négocie les traditions comme symboles de la culture ou de l'identité nationale. La légitimation de certaines traditions comme marqueur de la particularité des nations caractérise les discours présents dans les différents États-nations. D'après A. Babadzan (2009 : 15), la célébration des traditions comme essence éternelle de l'identité nationale est officialisée en idéologie d'État. L'auteur, qui s'est consacré dans cet œuvre à la thématique de l'invention des traditions et du nationalisme en Océanie, remarque que

¹³ Le concept « postmodernité » est utilisé par certains sociologues (comme J.F. Lyotard (1979)) pour caractériser l'état actuel de la civilisation occidentale, dans la mesure où elle aurait perdu confiance dans les valeurs de la modernité (progrès technique, science, politique, institutions) qui ont prévalu depuis le XVIII^e.

les traditions sont censées susciter l'identification collective à une entité sociale et politique inédite - la nation- représentée comme communauté de culture (*ibid.* : 9). En outre, les valeurs de la tradition sont censées servir de fondement à la politique d'un État-nation moderne (*ibid.* : 16). La célébration des traditions et des identités locales s'expriment, selon l'auteur, par des mises en spectacle destinées à susciter l'identification collective à la nation (*ibid.* : 9).

B. Anderson propose de définir le concept de nation comme une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine (2002 [1983]) : 19). Selon l'auteur, elle est imaginaire (*imaginated*) parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion (*ibid.*). L'auteur mentionne encore l'installation de l'idéologie nationaliste dans la politique de construction nationale menée par les États, principalement à travers les médias, le système éducatif et les règlements administratifs (*ibid.* : 167). E. Gellner (1965 : 169), affirme en effet que le nationalisme n'est pas l'éveil à la conscience des nations : il invente des nations là où il n'en existe pas. Gellner et Anderson s'attachent à démontrer l'historicité de la nation. Gellner (1989 : 11) donne par ailleurs une définition politique du nationalisme comme principe qui exige que l'unité politique et l'unité nationale se recouvrent. Le nationalisme, d'après A. Babadzan (2009 : 125), est une des idéologies politiques majeures de la modernité occidentale. Babadzan remarque encore que l'invention des traditions, et au-delà, celle des identités ethniques ou nationales, occupe une place centrale dans les débats actuels sur le nationalisme (*ibid.* : 140). L'un des principaux discours du nationalisme est l'idéologie selon laquelle les unités culturelles (les nations) et les unités politiques (les États) doivent être congruentes avec les frontières politiques correspondant aux frontières culturelles (Gellner, 1989 : 145 in Babadzan, 2009 : 131).

Produit d'un processus social, politique et culturel d'appropriation et de reformulation d'éléments qui définiraient une identité, les pratiques culturelles qualifiées de PCI prennent sens en actualisant le sens de la tradition d'une communauté ou société. Le patrimoine culturel immatériel est fondé sur la volonté de considérer ces traditions comme des processus complexes. Dans le processus de production du PCI, ce sont les individus, leur habilité et leur créativité qui sont mis en place, bien plus que les objets qu'ils produisent. Néanmoins, dans le processus de production du PCI, comme l'explique G. Ciarcia (2006 : 6), les pratiques culturelles sont considérées comme les miroirs ou les écrans d'une « perte durable ». Elles doivent être conservées et valorisées en vue d'un développement durable des lieux qui les expriment ». En effet, l'auteur remarque que l'exotisme présent dans ce contexte participe à la transformation des

sociétés dites traditionnelles en sociétés puisant à leur propre supposée authenticité, devenue un bien culturel moderne (*ibid.*: 14). Les approches institutionnelles du patrimoine sont influencées par les mémoires sociales des groupes qui les produisent, structurées autour de l'idée d'une authenticité en perdition relative à l'expérience ou à la propriété d'un bien physique et symbolique du passé (*ibid.*: 66).

Après la Seconde Guerre mondiale, certains États comme le Japon ont soutenu les pratiques culturelles nationales comme réaction à la peur d'une modernisation qui effacerait leur identité nationale. La Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel a été établie en 2003 comme un réflexe face au processus de mondialisation. Un point fondamental de la convention est l'idée que les pratiques, représentations et expressions doivent procurer un sentiment d'identité et de continuité aux communautés et groupes qui les pratiquent. À partir de ce moment, comme le mentionnent L.Smith et E. Waterton (2009), le patrimoine devient un outil culturel que nations, sociétés et collectivités utilisent pour faciliter leurs identités et appartenances. L'UNESCO, comme le souligne Smith (2006 : 111), est un projet de légitimation culturelle qui reconnaît, autorise et valide certaines expressions culturelles comme patrimoine.

Dans les prochains paragraphes, je vais décrire des extraits du texte de la Convention¹⁴, afin de mettre en lumière son contenu. Tout d'abord, la Convention se réfère aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, en particulier à la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948 ; elle considère l'importance du patrimoine culturel immatériel comme moteur de la diversité culturelle et garant du développement durable, ainsi que l'interdépendance entre le patrimoine culturel immatériel et le patrimoine matériel culturel et naturel, et elle reconnaît que de graves menaces de destruction pèsent sur le patrimoine culturel immatériel suite aux processus de mondialisation (UNESCO, 2003 :1). Dans l'introduction du texte, nous pouvons donc voir la place de la Convention par rapport aux autres instruments internationaux existants et la place du « patrimoine culturel immatériel » comme catégorie développée en réponse à la mondialisation (*ibid.* : 3)

Ensuite, la Convention institue des mesures de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel sur deux échelles : internationale et nationale. À l'échelle internationale, elle propose l'établissement de deux listes: la « liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité », pour assurer une meilleure visibilité du patrimoine culturel immatériel, et la « liste

¹⁴ La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/convention> [consulté le 04 mars 2014].

du patrimoine culturel immatériel nécessitant une sauvegarde », en vue de prendre les mesures de sauvegarde appropriées pour les pratiques immatérielles en voie de disparition. La Convention établit encore une troisième liste nommée « Registre des meilleures pratiques de sauvegarde » composée par des programmes, projets et activités reflétant le mieux les principes et les objectifs de la Convention (*ibid.* : 7)

À l'échelle nationale, la Convention s'adresse aux États parties¹⁵ pour suggérer les mesures de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel à l'intérieur d'un État (*ibid.* : 5-7) Selon la Convention, « chaque État partie dresse, de façon adaptée à sa situation, un ou plusieurs inventaires du patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire » (*ibid.* : 5). L'État partie s'engage ainsi à identifier les différents éléments du patrimoine culturel immatériel présents sur son territoire et à les classer dans un inventaire. Cette identification, selon la Convention, sera réalisée avec la participation des communautés, des groupes et des organisations non gouvernementales pertinentes. La Convention recommande encore, à chaque État partie, d'adopter une politique générale visant à mettre en valeur la fonction du patrimoine culturel immatériel dans la société et d'intégrer la sauvegarde de ce patrimoine dans des programmes de planification (*ibid.* : 6).

Les demandes d'inscriptions sur les listes internationales sont présentées par les États parties puis elles sont examinées par un comité composé de représentants de 24 États parties, élus par tous les États parties réunis en Assemblée générale (*ibid.* : 3) Les États membres du Comité sont élus pour un mandat de quatre ans et, tous les deux ans, l'Assemblée générale procède au renouvellement de la moitié des États membres du Comité, soit 12. Le comité analyse non seulement les demandes présentées par les États parties, mais examine également les requêtes d'assistance internationale faites par les États parties, et promeut les objectifs de la Convention tout en encourageant et en assurant le suivi de sa mise en œuvre (*ibid.* : 4). La Convention propose aussi la coopération et l'assistance internationales, pour encourager les États parties dans leurs efforts de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, ainsi qu'un fond monétaire dédié au patrimoine culturel immatériel, avec la contribution des États parties (*ibid.* 8-10).

Le développement et la ratification de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (2003) ont été vus comme une avancée significative, dans le débat

¹⁵ États Membres est la nomenclature utilisée par l'UNESCO pour se référer aux États membres de l'Organisation des Nations Unies. Par ailleurs, le terme États Parties indique les pays qui ont ratifié la Convention du patrimoine mondial. Ils acceptent ainsi d'identifier et de proposer des biens se trouvant sur leur territoire national et susceptibles d'être inscrits sur la Liste du patrimoine mondial. Des 195 États membres de l'UNESCO, 193 ont ratifié la Convention du patrimoine mondial. Données disponibles en ligne sur : <http://fr.UNESCO.org/countries/États-membres> et <http://whc.UNESCO.org/fr/Étatsparties/> [consulté le 08 mai 2017].

international, non seulement sur la nature et la valeur du patrimoine immatériel, mais aussi sur le sens et le caractère du patrimoine en général. La Convention a été le fruit d'un long processus politique qui a impliqué des experts du patrimoine ainsi que des anthropologues de plusieurs États (voir Annexe). Le développement et la ratification d'une Convention consacrée au patrimoine immatériel peuvent être vus comme la reconnaissance et la mise en valeur des manifestations, pratiques et connaissances des peuples non occidentaux (Akagawa and Smith, 2009) et hors de l'hémisphère nord. La définition de l'UNESCO de patrimoine immatériel rompt avec les perceptions occidentales dominantes.

La Convention représente ainsi la revendication d'une conception du patrimoine différente de celle mise en place sur le Vieux Continent, qui jouit de beaux monuments et d'une architecture remarquable. En revendiquant le même statut de « patrimoine » – terme auparavant réservé aux paysages construits (de l'architecture et de l'urbanisme) ayant une importance artistique et/ou historique et fruit des classes dominantes - pour les expressions et pratiques culturelles issues de pays non occidentaux, ce dispositif permet une meilleure valorisation des richesses culturelles des pays du Sud (Hottin, 2011 : 273) et une alternative à la culture dominante. Il faut souligner que la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel s'est vue renforcer principalement grâce au soutien financier et l'influence exercé par les pays non occidentaux, et du Japon particulièrement, envers les autres pays. Comme l'indique C. Bortolotto (2013 : 62) : « L'investissement important de ce pays a été souvent salué comme déterminant, car il a permis l'avancée rapide des négociations, et a ensuite accompagné et soutenu l'institution du PCI dans plusieurs États ». De plus selon l'auteur (*ibid.* : 63) :

Si c'est bien la République de Corée qui a proposé l'institution d'un tel système [de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel] au sein de l'UNESCO, la législation coréenne qui a inspiré cette initiative avait néanmoins été à son tour influencée par la législation japonaise qui inclut cette désignation [celle de PCI] depuis les années 1950. Les efforts économiques faits par le Japon pour soutenir le programme prouvent son engagement à la fin des travaux ayant abouti à la Convention.

L'institution internationale du patrimoine culturel immatériel doit donc beaucoup au soutien que le Japon a apporté à la Convention, qui universalise une catégorie patrimoniale inhérente à sa propre histoire culturelle et institutionnelle. Tandis que les pays asiatiques ainsi que les pays d'Afrique subsaharienne et d'Amérique latine ont massivement apporté leur soutien à la création d'une Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, un certain nombre de pays, spécialement en Amérique du Nord et en Europe, ne voyaient pas la pertinence ou la nécessité d'une telle Convention (Aikawa-Faure, 2009, Kurin, 2004). La Convention pour

la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel a été adoptée lors de la Conférence Générale de l'UNESCO, le 17 octobre 2003. La trentième ratification exigée par l'Article 34 pour que la Convention entre en vigueur a été signée par la Roumanie le 20 janvier 2006. Trois mois après cette ratification, le 20 avril 2006, la Convention entre ainsi définitivement en vigueur (Blake, 2006). La Convention définit le patrimoine culturel immatériel comme :

les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine (UNESCO, 2003 :2).

Cette définition du « patrimoine culturel immatériel » se rapproche de celle de « culture traditionnelle et populaire » élaborée par la Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire (1989), et qui est la même que celle de « patrimoine oral et immatériel » inscrite dans le règlement relatif à la Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité (1998). Par rapport à la définition établie par les deux premiers instruments, il y a donc une transformation de la nomenclature des formes d'expressions incluses dans le terme de « patrimoine culturel immatériel ». S'il y avait auparavant « la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rites, les coutumes et le savoir-faire de l'artisanat, l'architecture et d'autres arts », il y a aujourd'hui dans la Convention « les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés ». En outre, la Convention met en évidence « le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine », ce qui n'était pas souligné dans les deux autres instruments.

Le processus de patrimonialisation mis en place par l'UNESCO, comme le mentionne C. Bortolotto, est l'aboutissement d'une anthropologisation progressive de la notion de patrimoine au sein de l'UNESCO. Il mobilise des notions (identité, tradition, transmission) qui sont depuis toujours au cœur de la discipline (2011 : 22). De ce fait comme le mentionne G. Ciarcia, on est passé, d'une rhétorique ethnomuséographique de la conservation aux usages politiques de la littérature ethnologique visant l'affirmation identitaire d'une tradition « moderne » et le métissage patrimonial de la culture (2006 : 24). La fabrication de la catégorie de patrimoine culturel immatériel par l'UNESCO et le changement de terminologie, allant de « culture traditionnelle et folklore » à « patrimoine culturel immatériel », reflètent un changement

d'attitude en relation à la nature des phénomènes inclus dans cette notion. C. Quimbert (2011 : 95) souligne que la nouvelle définition proposée met l'accent sur la *personne* porteuse de ce savoir, dit autrefois traditionnel, et non sur l'objet lui-même. L'usage du terme « immatériel » au lieu de termes comme « traditionnel », « populaire », « folklorique », « oral », « vivant » résulte d'un lent et complexe processus de réunions de négociation et renégociation dans lesquelles intellectuels, juristes et techniciens du patrimoine ont pris part, et révèle un choix politique.

Selon J.L. Tornatore (2011 : 221), la Convention est un acte politique et sa terminologie est un langage politique qui reflète des compromis. Il faut ainsi en faire une lecture pragmatique, plurielle et centrée sur le but, qui est politique. Selon lui : « Si d'une part la Convention insiste sur le caractère “vivant” des “éléments” à célébrer, d'autre part elle reconduit, toujours très logiquement, le lieu commun, constitutif de la raison patrimoniale, du risque de disparition et de l'urgence à protéger » (*ibid.* : 224). De plus comme le souligne L. Smith (2006), la Convention est un projet de légitimation culturelle : elle fournit des outils pour la reconnaissance et la validation de certaines expressions culturelles comme patrimoine.

Les listes, créées pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel à l'échelle internationale, seraient conçues comme un instrument d'identification et de validation de certaines expressions culturelles comme patrimoine. Elles suivent le modèle adopté lors de la Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel de 1972 (Blake, 2009). Le processus de classification d'une pratique culturelle dans une liste n'est pas seulement un acte d'exclusion, mais il est aussi un processus de ressignification. Ce processus recrée inévitablement de nouvelles significations et de nouvelles valeurs au sein de la pratique culturelle en question. Comme le mentionnent N. Akagawa et L. Smith (2009), les valeurs et les significations primaires sont encadrées et comprises par rapport à la nouvelle position de la pratique culturelle dans la liste. En outre comme l'affirme C. Bortolotto (2011 : 30), les listes présentent, dans cette « mise en vitrine » des cultures que sont les politiques du patrimoine, une forme de domptage taxonomiste et de normalisation culturelle.

Selon quelques chercheurs comme C. Khaznadar (2014 : 35), la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité a progressivement pris parmi les États parties un sens qui a parfois été interprété comme une « trahison complète de l'esprit de la Convention ». C'est-à-dire qu'un certain nombre d'États considère qu'être sur la liste représentative est la preuve que l'élément inscrit est « exceptionnel ». D'après l'auteur, le seul fait qu'il ne puisse pas être proposé plus de soixante éléments par an sur cette liste représentative corrobore déjà la croyance selon laquelle cette liste est celle d'éléments « exceptionnels » (*ibid.*) :

Le fait de limiter le nombre de dossiers déposés a pour conséquence de rendre « exceptionnels » les éléments retenus, parce qu'ils ont passé des sélections, ont été choisis par différents comités, puis le pays en question qui ne peut désormais déposer qu'un seul dossier par an. Alors, une des questions que l'on pourrait se poser est celle des minorités. Lorsqu'un pays, citons le plus grand comme la Chine avec un milliard d'habitants, ne peut déposer qu'un seul dossier par an, va-t-il pouvoir choisir un élément pour chacune de ses minorités ? [...] Dans l'esprit de la Convention, nous n'avions pas voulu cela au départ. Il faut que la liste représentative de cette convention soit ouverte et que tout le monde puisse y inscrire ce qu'il considère comme étant représentatif du patrimoine de son pays.

Ainsi selon l'auteur, dans la mesure où l'on considère qu'il n'y a pas une culture ou une expression culturelle supérieure à une autre, il n'y a pas de raisons que les pratiques culturelles inscrites sur la liste de l'UNESCO soient vues comme « exceptionnelles » par rapport aux autres. D'après Susanne Schnuttgen, spécialiste du programme « Secteur de la culture » à la Section du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO, il y a :

une chose importante à comprendre : les listes sont un mécanisme international qui a pour objectif de donner plus de visibilité au patrimoine immatériel, mais les gens confondent souvent les listes avec une autorité, pour dire ce qui est patrimoine immatériel de ce qui ne l'est pas... mais ce n'est pas du tout l'intérêt de la liste. Le système de liste crée aussi la confusion parce que les gens pensent que c'est l'UNESCO qui affirme si une pratique est ou pas, patrimoine immatériel. Mais non, les listes sont un peu limitées, le nombre de patrimoine immatériel est immense, et il ne peut pas être dans une liste fixe, car le patrimoine immatériel se développe, se régénère, tout le temps, et c'est aussi ça l'idée de la Convention, le dynamisme. Souvent les gens associent au PCI une « valeur extraordinaire », un peu comme l'idée que l'on se fait du patrimoine matériel. Et donc pour l'inscription des éléments dans les listes, c'est cette « valeur » qui est jugée importante par les gens pour la recevabilité du dossier. Alors que, si le dossier n'est pas bien constitué, cela ne veut pas dire que l'élément du patrimoine immatériel n'est pas important. La fonction de la liste représentative n'est pas d'affirmer ce qui est patrimoine immatériel de ce qui ne l'est pas, mais c'est au contraire de renforcer la connaissance de cette notion (Entretien du 07/02/2014).

Le système de listes du patrimoine culturel immatériel – et principalement la liste représentative du PCI – favorise la production¹⁶ d'images de « pratiques culturelles exceptionnelles » comme l'ont souligné C. Khaznadar et S. Schnuttgen. Même si ces deux spécialistes défendent un retour à « l'esprit de la convention » (mettre en avant des patrimoines sans les hiérarchiser), Schnuttgen, à la différence de Khaznadar, pense que c'est normal qu'il y ait un nombre limité sur la liste. Il y a, ainsi, des nuances dans la vision des auteurs.

Le système de listes du patrimoine culturel immatériel fait également l'objet de pressions et de tensions politiques entre États comme le remarque C. Hottin (2014). En effet, on le verra ultérieurement, l'enregistrement d'une pratique comme patrimoine culturel immatériel, dans une liste de l'UNESCO ou dans un registre national, donne de la visibilité à cette pratique et change

¹⁶ Par les États qui proposent des pratiques pour être insérées dans la liste représentative du PCI de l'humanité et par les gens d'une communauté concernée par ces mêmes pratiques.

le regard interne et externe qu'on porte sur celle-ci. Selon C. Bortolotto (2011 : 29), l'« abstraction prescriptive du réel » présente dans les listes du PCI de l'UNESCO, « pourrait non seulement avoir des conséquences sur les représentations cognitives mais, une fois légitimée par un pouvoir (politique ou religieux par exemple), susciter des formes de manipulation ».

L'un des principes les plus importants et caractéristiques de la Convention est le rôle des praticiens des communautés dans le processus de mise en patrimoine des pratiques culturelles. D'après A. Arantes (2007), la patrimonialisation a pour effet de donner aux communautés culturelles une position beaucoup plus forte à l'égard de ce processus. C. Bortolotto (2011) mentionne que la conscience patrimoniale que les acteurs ont de leurs pratiques culturelles joue un rôle fondamental dans la production du PCI. De plus, l'importance donnée au rôle des acteurs sociaux dès la phase initiale de définition de cet instrument, vise à résoudre les tensions qui remettent en question la légitimité des États et des organisations intergouvernementales, à représenter la société civile (*ibid.*). S. Grenet (2011 : 58) souligne qu'il ne s'agit plus, pour les États ou les autorités compétentes, de décider seuls si telle ou telle pratique peut être ou non patrimoniale. La Convention met les porteurs de la pratique au cœur du processus. D'après S. Schnuttgen, « cette Convention est peut-être la plus radicale parmi les instruments de la loi internationale sur le patrimoine et la plus radicale en termes de reconnaissance de la communauté » (Entretien du 07/02/2014).

Même si la participation des praticiens est évoquée dans plusieurs parties de la Convention, certains auteurs comme N. Aikawa-Faure (2009) pensent qu'une des difficultés de la Convention est de développer des méthodes pratiques pour l'implémentation de ce principe. La question clé des chercheurs qui ont analysé la Convention était de savoir comment identifier les mécanismes permettant d'assurer la participation des détenteurs des biens immatériels. En outre, comme le mentionne A. Broccolini (2012 : 298), le langage bureaucratique requis pour présenter une candidature à l'UNESCO oblige les communautés à créer des mécanismes d'adaptation. C'est pourquoi des acteurs externes à la communauté tels que les experts et fonctionnaires du gouvernement, jouent un rôle important en appuyant la participation des communautés, en fournissant des informations pratiques, en s'engageant à la lutte contre les schémas locaux de domination et en soutenant la prise de décision par les populations locales. Comme le remarque J. Blake (2009), les médiateurs culturels sont à la fois internes et externes aux communautés culturelles.

La plupart des auteurs remarquent le rôle majeur du thème de la sauvegarde dans cette Convention de 2003. D'après C. Bortolotto (2008 : 27), la sauvegarde est le premier objectif de la

Convention et la seule à être définie en tant que mesure visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel. C. Hottin et S. Grenet (2011) remarquent que c'est la sauvegarde qui définit véritablement la politique du PCI, et c'est sur elle que peut reposer l'accord entre experts et praticiens. Sauvegarder le patrimoine immatériel c'est, en fin de compte, assurer les conditions de maintien de la pratique et de la transmission selon l'UNESCO. Selon L. Vianna et J.G. Teixeira (2008 : 12), les bénéficiaires de ces politiques doivent être les producteurs directs des biens culturels, les *performeurs*, et non leurs productions culturelles. En effet comme le mentionne R. Kurin (2007), le patrimoine immatériel n'est pas sauvegardé dans des archives ou des musées nationaux. Il est sauvegardé dans les communautés dont les membres manifestent ses formes. De ce fait, la protection du patrimoine ne dépend pas seulement des interventions gouvernementales ou des actions d'experts et de professionnels de l'industrie du patrimoine, mais elle doit impliquer les communautés locales (Akagawa et Smith, 2009). Ainsi, ce qui est crucial pour J. Blake (2009) est que les gens ont la possibilité de participer au débat public sur les questions concernant la sauvegarde du PCI.

La protection du patrimoine immatériel soulève des questions complexes de droit, telles que celle de la propriété intellectuelle qui, du point de vue juridique, se trouve dès le début au centre de la discussion. Comme souligne Wang Li (2013), la problématique du patrimoine culturel immatériel est née de la poursuite de deux objectifs : d'une part, la revendication de la reconnaissance des identités culturelles (notamment par les pays dits du Sud) et d'autre part, la revendication de la propriété culturelle. Plus précisément il s'agit, selon le modèle juridique disponible, de la propriété intellectuelle des éléments culturels tels que les expressions culturelles traditionnelles et les savoir-faire traditionnels, qui faisaient l'objet d'exploitation industrielle dès les années 1950. Une exploitation qui était souvent illégitime, parfois irrespectueuse, voire offensante au regard des communautés (*ibid.* : 37). Ainsi, de nombreuses expériences et études ont été réalisées afin d'examiner comment conférer aux communautés la possibilité de protéger leur patrimoine culturel immatériel via la propriété intellectuelle (*ibid.* : 38).

Certains auteurs ont étudié les effets de l'inscription des pratiques culturelles dans les listes de l'UNESCO. L. Fournier (2009) a analysé l'impact de l'appellation « chefs-d'œuvre » sur les dragons et géants processionnels de Tarascon¹⁷. D'après lui, la création de géants a été accentuée après le classement à l'UNESCO. En outre, le regard sur les géants change : aux géants anonymes du passé succèdent des géants signés par des créateurs et exposés dans des foires d'art

¹⁷ Lors du programme « Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité (2001-2005) », mené par l'UNESCO. Disponible en ligne sur <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?pg=00103&lg=FR> [consulté le 05 mai 2014].

contemporain (*ibid.*). Dans une enquête post-proclamation menée entre 2007 et 2009 à propos du cas des fêtes de la Tarasque à Tarascon, Fournier montre que le sens social et symbolique des rites consacrés par le label de l'UNESCO a considérablement changé par rapport aux analyses classiques qu'en avaient données les ethnologues (2011 : 150). « D'invisible, la fête de la Tarasque est devenue visible, de niée, valorisée, d'effrayante, ludique, de sauvage, apprivoisée, d'éphémère, permanente, de locale, mondiale » (*ibid.* : 159). Selon C. Bortolotto (2011 : 30) la transformation des porteurs de la Tarasque, qui avaient la réputation de « souldards », en « ambassadeurs », correspond à la normalisation des aspects subversifs de la communauté. « Si la reconnaissance par l'UNESCO a marqué le “passage défini du rite au spectacle”, la métamorphose métaculturelle de la Tarasque n'est pas une conséquence de la labellisation UNESCO, mais sont présumé » (*ibid.*).

L'objectivation qui accompagne les pratiques culturelles patrimonialisées implique un effet de normalisation qui change les relations auparavant établies. Comme L. Fournier, D. Noyes (2011) décrit l'évolution de la Patum de Berga (Espagne) suite à sa reconnaissance par l'UNESCO. Elle souligne qu'avant, la fête était le résultat d'un compromis difficilement et longuement négocié entre différentes forces sociales (*ibid.*: 136). Puis la prise en main de la fête par la municipalité, consécutive à la reconnaissance, a conduit à sa mise en spectacle et au désengagement du peuple. La mise en patrimoine a transformé la fête, qui était locale et ancrée à Berga, en symbole nationaliste pour affirmer la « catalanité ». L'extension de la fête a mené à une professionnalisation des fonctions nécessaires à son organisation et à une banalisation de ses fonctions rituelles (*ibid.*). L'auteur montre enfin qu'il y a une « marchandisation culturelle » de la fête, qui est accompagnée par une exploitation de ses symboles pour des chaussures, des T-shirts, des bonbons, des jeux et des disques : la Patum devient ainsi une marque à être consommée (*ibid.*).

Aussi importante que soit cette institution internationale, l'UNESCO n'est qu'un élément d'une longue chaîne de médiations. La patrimonialisation est achevée par les politiques au sein des États-nations. L'inscription sur un inventaire national est la première – et même la seule – mesure de sauvegarde imposée aux États signataires. K. Kuutma (2012 : 25) remarque que les inventaires révèlent des idéologies et des intérêts qui sont souvent entraînés par des programmes externes, étant donné que l'inventaire est rarement l'initiative des communautés culturelles elles-mêmes. Selon F. Bideau (2012), les inventaires nationaux fonctionnent comme des technologies de pouvoir. À travers le reclassement de certaines expressions comme patrimoine culturel, les inventaires promeuvent un changement symbolique. D'après A. Falcão (2008 : 1), les pratiques

culturelles sont exposées à un certain nombre d'influences et de pressions qui se traduisent par leur reclassement comme patrimoine national. Néanmoins, les inventaires restent avant tout un outil scientifique de sauvegarde. Comme le remarque Wang Li (2013 : 344), ces mécanismes, qui fonctionnent comme des effets juridiques, consistent exclusivement en la sauvegarde des éléments du patrimoine culturel immatériel et ne confèrent aucunement des prérogatives particulières aux communautés.

Pour conclure ce cadre analytique, on pourrait souligner qu'à partir de la production du patrimoine culturel immatériel, les pratiques culturelles sont pensées comme des créations modernes basées sur la tradition. Le métissage culturel n'est plus un « problème » comme il l'était au XIX^e siècle. En revanche, il est devenu un aspect fondamental du processus de patrimonialisation des pratiques culturelles. Le métissage devient une valeur envisagée dans ce processus dû à sa place privilégiée dans la contemporanéité. Le multiculturalisme, la mise au point de la diversité culturelle et la valorisation du fragment et de l'emprunt dans l'art post-moderne, par exemple, expriment l'appropriation de cette valeur (Babadzan, 2016). Dans le processus de patrimonialisation, les objets sont produits en tant qu'objets identitaires, représentants authentiques d'un groupe social, d'une communauté ou d'un État-nation, et consommés en tant que symbole de modernisation, c'est-à-dire comme image de quelque chose de moderne, institutionnel et en conformité avec les valeurs contemporaines de valorisation de la diversité culturelle. Qualifier une pratique culturelle de PCI renvoie à une image de quelque chose de positif et officiel, alors que la qualifier de folklorique, par exemple, évoque quelque chose de désuet et issu du passé. Le processus de production du PCI fonctionne comme une légitimation d'un certain rapport à la culture : il accélère un processus de bureaucratisation et spectacularisation des pratiques culturelles.

Plan de la thèse

La thèse est structurée en trois parties. La première partie s'attache à comprendre le fest-noz et les questions de l'authenticité en Bretagne ; la deuxième partie met en lumière le jongo et la quête de l'authenticité afro-brésilienne ; la troisième partie est une analyse comparative des deux pratiques mais elle est également conclusive. Les deux premières parties sont structurées en trois chapitres chacune et sont guidées par une même problématique, qui s'accorde à la réalité de chacun des univers explorés. De ce fait, les chapitres I et IV (qui sont respectivement les premiers chapitres de la première et de la deuxième partie), mettent au jour l'ancrage géographique et

historique des pratiques de l'authenticité mises en place dans chacun des contextes. Les chapitres II et V (les deuxièmes chapitres de la première et de la deuxième partie), cherchent à comprendre la dynamique des espaces sociaux parcourus lors du travail de terrain, les positionnements des acteurs et leur prise de position par rapport à l'authenticité des pratiques culturelles en jeu. Enfin, les chapitres III et VI (les troisièmes chapitres de la première et de la deuxième partie), analysent le processus de patrimonialisation et de légitimation de l'authentique du fest-noz et du jongo. La troisième partie est structurée par le chapitre VII, qui présente un travail d'affinement et de systématisation des phénomènes rencontrés dans le fest-noz et le jongo. C'est un chapitre comparatif et conclusif, centré sur l'analyse des similitudes et des divergences existant entre les institutions, les structures sociales et les comportements rencontrés dans l'un et l'autre cas. La thèse compte encore une Annexe qui explicite le processus de constitution de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Un mot enfin sur certaines terminologies utilisées au cours de la thèse et sur les matériaux recueillis pendant le travail de terrain. Tout d'abord, dans la partie sur le jongo j'emploie les catégories « afro-brésilien » et « afro-descendant » comme synonymes. J'utilise les termes « afro-brésilien » et « afro-descendant » pour qualifier les faits sociaux et culturels ayant un lien avec l'Afrique et les termes « Afro-brésilien » et « Afro-descendant » pour désigner les descendants des victimes de la traite transatlantique des esclaves, notamment la population noire (et métis) brésilienne. Selon les militants des mouvements noirs que j'ai consultés, les deux termes peuvent être utilisés comme synonymes car tous deux font référence aux pratiques et aux individus ayant un lien historique, culturel et phénotypique avec le continent africain. Cependant, la notion d'« afro-descendant » est plus étendue culturellement tandis que l'expression « afro-brésilien » marque le lien avec l'Afrique sans gommer celui avec le Brésil. Ces termes ont été conçus lors des discussions approfondies au sein des mouvements sociaux noirs au cours du XX^e siècle.

En ce qui concerne les matériaux recueillis pendant le travail de terrain, toutes les photographies utilisées dans cette thèse ont été prises par moi-même, c'est pourquoi elles ne sont jamais créditées. Enfin, les entretiens réalisés au Brésil l'ont été en portugais et leur traduction est personnelle. Pour faciliter le bon déroulement de la lecture, j'utilise cette version française.

Première partie : Le fest-noz et les questions de l'authenticité

L'objectif de cette première partie est d'analyser les enjeux, représentations et discours autour des pratiques de l'authenticité en Bretagne. Il s'agit d'une réflexion sur la légitimation de l'authentique et le processus d'aboutissement de cette représentation. L'espace social étudié est constitué par des acteurs et des groupes qui, même s'ils occupent des positions opposées, s'accordent sur la lutte pour l'affirmation de l'authenticité de la culture bretonne. Les discours d'authentification de la culture bretonne sont à la fois la condition et le produit du fonctionnement de cet espace. Le fait que leur identité soit constituée par la culture bretonne apparaît comme une évidence aux acteurs et groupes qui sont engagés dans cet espace. Cependant, tous ne considèrent pas comme authentiques les mêmes aspects de cette culture bretonne. De ce fait, s'ils s'unissent autour de discours généraux affirmant l'existence et la valeur d'une identité bretonne, ils n'attribuent pas tous une authenticité aux mêmes pratiques culturelles.

Si d'un côté l'objet central de l'analyse est un espace social contemporain qui s'engendre par des disputes autour de l'authenticité des pratiques culturelles bretonnes, de l'autre, le recours à l'histoire et à la géographie apparaît comme un bon moyen de comprendre la genèse de ces enjeux. Ainsi, le premier chapitre est centré sur le processus socio-historique et géographique de formation des représentations de l'authenticité de la culture bretonne et sa contribution au développement d'images sur le « traditionnel véritable ». Dans le deuxième chapitre, je cherche à comprendre la dynamique de cet espace de disputes autour de l'authenticité bretonne, en analysant les différentes positions occupées par les agents. Même si les acteurs vont se différencier les uns des autres par l'authenticité qu'ils confèrent à telle ou telle pratique culturelle bretonne, ils vont affirmer qu'il y a une pratique qui exprime mieux que les autres leur identité bretonne : le fest-noz. La mise en valeur de l'authenticité du fest-noz a donné lieu à sa reconnaissance comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO. Dans le troisième chapitre, j'analyse donc la patrimonialisation du fest-noz comme un processus de validation culturelle.

I- L'ancrage géographique et historique des pratiques de l'authenticité en Bretagne

Afin de mieux comprendre les enjeux de cet espace social, le recours à la géographie et la recherche de critères « objectifs » de « l'identité régionale » permettent de saisir la construction de la Région Bretagne en entités territoriales délimitées, dites « pays », qui illustrent la permanence de nombreuses traditions. Par ailleurs, le recours à l'histoire permet de considérer les configurations sociales inspirées du passé comme une façon de donner un sens aux phénomènes contemporains, qu'il s'agisse de la représentation celtique dans des musiques, danses et chants ou l'image d'un espace social porteur d'une identité forte et d'une singularité locale.

Cette démarche m'a amenée à centrer mon attention également sur le rôle des études folkloriques en Bretagne dans le processus de formation des représentations sur l'authenticité des pratiques culturelles. En raison de la « persistance de la tradition celtique », la Bretagne a représenté le terrain par excellence pour les études folkloriques dès la fin du XVIII^e siècle. Les intellectuels intéressés par la culture traditionnelle ont mené des recherches établissant des liens de continuité entre la culture paysanne, via des signes comme la langue, l'artisanat, le mobilier, les danses et les musiques. Les us et coutumes locaux ont servi à instituer certaines pratiques culturelles bretonnes comme de « véritables » expressions traditionnelles. En cette période de première institutionnalisation du folklore, les représentations celtiques sont apparues comme un moyen de retrouver la « pureté originelle » de la région. Aujourd'hui, elles sont devenues critères d'affirmation identitaire et par conséquent, de nouvelles mises en scène des signes celtiques opèrent comme stratégies de l'authenticité.

1.1- La Bretagne actuelle

Administrativement, la Bretagne est l'une des douze régions de France métropolitaine et elle est composée de quatre départements : Côtes-d'Armor, Finistère, Ille-et-Vilaine et Morbihan. Située au cœur de l'Arc Atlantique européen, la Bretagne compte 2.700 km de côtes et sa plus

grande ville et préfecture est Rennes¹⁸. Selon l'Institut national de la statistique et des études économiques (Insee), la population bretonne comptait 3. 259. 700 habitants au 1^{er} janvier 2013¹⁹.

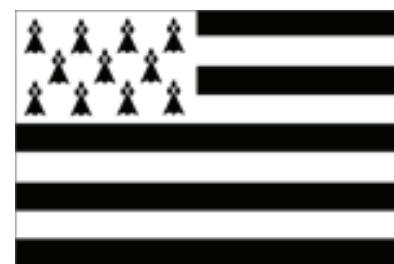


Localisation de la Bretagne à la Carte de la France²⁰

¹⁸ Données disponibles en ligne sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9gion_Bretagne et sur <http://www.insee.fr/fr/regions/bretagne/default.asp?page=faitsetchiffres/presentation/presentation.htm> [consulté le 08 novembre 2014].

¹⁹ Données disponibles en ligne sur : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=14188&page=dossiers/dossier_web/dw12/dw12_deppop.htm [consulté le 08 novembre 2014].

²⁰ Localisation de la Bretagne, Carte issu du site « Cartes France ». Disponible en ligne sur : <http://www.cartesfrance.fr/carte-france-region/carte-region-Bretagne.html> [consulté le 08 novembre 2014].



Drapeau de la Bretagne²²

Localisation des quatre départements de la Bretagne²¹

Selon l'Insee²³ la Bretagne est, avec les Pays de la Loire, la région la moins inégalitaire de France d'un point de vue social, et fait toujours partie des régions françaises ayant le plus faible taux de chômage : 8,6 % au 4^e trimestre 2013 contre 9,8 % au niveau national. En outre, la croissance démographique bretonne est l'une des plus dynamiques des régions métropolitaines, ce qui s'explique par de nombreux retours vers la région natale. En revanche, le solde naturel est faible en raison d'une population plus âgée que la moyenne nationale. Un autre ensemble de données se réfère à l'économie bretonne. D'après l'Insee, l'économie bretonne est plutôt tournée vers des activités à faible valeur ajoutée (agriculture et industrie agroalimentaire notamment). Ainsi le PIB par emploi (64 220 €) est en Bretagne un des plus bas de France, étant inférieur de près de 6 % à celui de la France hors Île-de-France (*ibid.*).

D'après l'article « Les métiers en Bretagne : des spécificités régionales et locales qui évoluent au fil du temps » écrit par H. Bovi (2014) de l'Insee, en 2011 la Bretagne comptait près d'1,3 million de personnes actifs. Les métiers exercés reflètent certaines particularités régionales ayant des origines historiques, économiques, géographiques et sociales (*ibid.*). Le tableau ci-dessous, extrait du document « Des spécificités socio-professionnelles régionales » écrit par M.

²¹ Carte issue du site de l'Institut national de la statistique et des études économiques (Insee) Disponible en ligne sur : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=14188&page=dossiers/dossier_web/dw12/dw12_deppop.htm [consulté le 08 novembre 2014].

²² Image issue du Portail géographique, cartographique et statistique de Bretagne – GeoBreizh Disponible en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/drapeaux-gwennhadu.asp> [consulté le 08 novembre 2014].

²³ Données disponibles en ligne sur : <http://www.insee.fr/fr/regions/bretagne/default.asp?page=faitsetchiffres/presentation/presentation.htm> [consulté le 08 novembre 2014].

Bodier, C. Buzonnière et J. Vidalenc (2010) de l’Insee, indique en pourcentage la répartition des différents groupes sociaux en Bretagne.

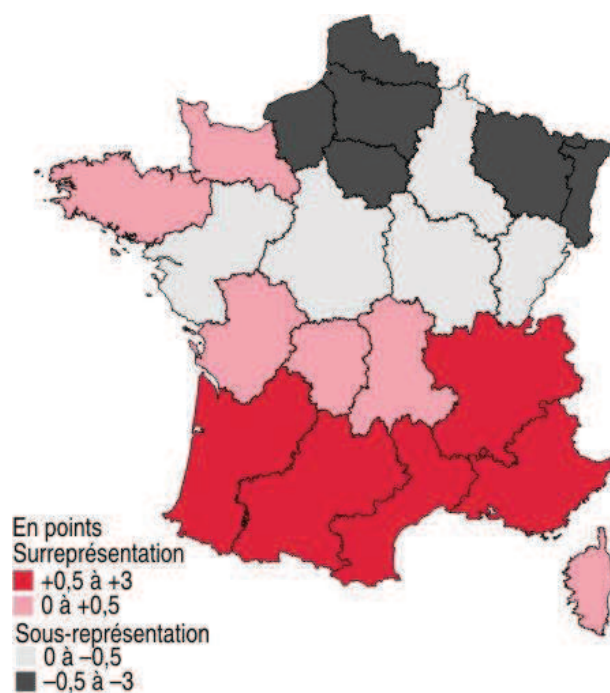
Tableau - Répartition des différents groupes sociaux en %

Actifs	Agriculteurs exploitants	Artisans, commerçants et chefs d’entreprise	Cadres et professions intellectuelles supérieures	Professions intermédiaires	Employés	Ouvriers	Chômeurs n’ayant jamais travaillé
4,9	9,3	5,2	3,9	4,8	4,8	5,4	2,3

Champ : population active de 15 ans et plus. *Source : Insee, Recensement de la Population 2007*²⁴

On note donc que 4,9% des actifs et 9,3% des agriculteurs exploitants de France métropolitaine sont en Bretagne. Ces derniers constituent la catégorie socio-professionnelle la moins nombreuse de métropole et c’est en région Bretagne qu’ils sont le plus présents. Les non-salariés autres que les agriculteurs exploitants sont concentrés dans quelques catégories socio-professionnelles : les artisans, les commerçants, les professions libérales et les chefs d’entreprise de plus de dix salariés. Ces derniers sont répartis de façon assez homogène sur le territoire métropolitain. La carte ci-dessous montre la répartition des artisans, commerçants et professions libérales comparés à la population active de la région :

²⁴ Données disponible en ligne sur : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=ip1317 [consulté le 23 juillet 2016].



Les artisans, commerçants et professions libérales comparés à la population active de la région²⁵

Le panorama des métiers en Bretagne permet à la fois de distinguer les professions les plus fréquemment exercées dans la région mais aussi celles dont le poids relatif est plus important qu'au niveau national, tels les métiers de la mer, de l'agriculture et de l'agroalimentaire²⁶. Le tableau ci-dessous présente quelques informations sur les spécificités socio-professionnelles en Bretagne :

Famille professionnelle	Effectif (en nombre d'emplois)	Part dans l'emploi breton (en %)
Agents d'entretien	56 649	4,4
Enseignants	53 365	4,1
Agriculteurs, éleveurs, sylviculteurs, bûcherons	45 753	3,5
Conducteurs de véhicules	44 876	3,5
Employés administratifs de la fonction publique (catégorie C et assimilés)	42 559	3,3
Vendeurs	41 892	3,2

²⁵ Carte issue du document « Des spécificités socioprofessionnelles régionales » réalisé par l'Institut national de la statistique et des études économiques (Insee). Disponible en ligne sur : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=2&ref_id=21926 [consulté le 23 juillet 2016].

²⁶ Données disponibles en ligne sur : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=2&ref_id=21926 [consulté le 23 juillet 2016].

Famille professionnelle	Effectif (en nombre d'emplois)	Part dans l'emploi breton (en %)
Aides-soignants	34 504	2,7
Infirmiers, sages-femmes	31 772	2,4
Attachés commerciaux et représentants	31 077	2,4
Ouvriers qualifiés du second œuvre du bâtiment	30 124	2,3
Ouvriers non qualifiés des industries de process	30 065	2,3
Ouvriers qualifiés du gros œuvre du bâtiment	20 868	1,6
Bouchers, charcutiers, boulangers	19 812	1,5
Patrons et cadres d'hôtels, cafés, restaurants	12 940	1,0
Marins, pêcheurs, aquaculteurs	7 529	0,6
Ouvriers qualifiés des travaux publics, du béton et de l'extraction	5 639	0,4
Techniciens et cadres de l'agriculture	5 336	0,4
Ouvriers qualifiés du travail du bois et de l'ameublement	5 119	0,4

Les spécificités socioprofessionnelles en Bretagne²⁷

D'après H. Bovi (2014), la part des ouvriers non qualifiés des industries de type process (essentiellement agro-alimentaires) comme celle des agriculteurs, éleveurs et sylviculteurs est 1,9 fois plus élevée en Bretagne que sur l'ensemble de la France. De même, cet indice de spécificité s'élève à 1,6 chez les bouchers, charcutiers et boulangers. La profession la plus surreprésentée en Bretagne est toutefois celle des marins, pêcheurs et aquaculteurs qui y sont 4,5 fois plus concentrés que sur l'ensemble du territoire national. Néanmoins, ce métier, en termes d'emplois, ne représente que 0,6 % de l'ensemble de l'emploi régional. Enfin, les techniciens et cadres de l'agriculture, les ouvriers qualifiés du travail du bois et de l'ameublement, les ouvriers qualifiés du gros œuvre du bâtiment, et les patrons et cadres d'hôtels, cafés et restaurants viennent compléter la liste des métiers les plus concentrés dans la région par rapport au niveau national (*ibid.*).

À l'instar des marins-pêcheurs, ces métiers ne représentent pas nécessairement une part importante dans l'ensemble des emplois bretons. À l'inverse, d'autres professions sont très présentes en Bretagne sans que cela constitue véritablement une spécificité régionale. C'est le cas

²⁷ Tableau disponible en ligne sur : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=2&ref_id=21926 [consulté le 23 juillet 2016].

des agents d'entretien et des enseignants qui représentent respectivement 4,4 % et 4,1 % de l'ensemble des emplois dans la région. Les agriculteurs sont également fortement implantés en Bretagne, tout comme les conducteurs de véhicules et les employés administratifs de la fonction publique (*ibid.*).

Après ce panorama démographique et social officiel et actuel de la Région Bretagne, quelques points de géographie du territoire méritent d'être présentés. Le territoire exprime la projection de structures spécifiques d'un groupe humain sur un espace donné (découpage, occupation, gestion, aménagement...). Il contribue ainsi à fonder l'identité du groupe et à conforter le sentiment d'appartenance et d'appropriation, au sens matériel et symbolique. Il permet aussi la cristallisation des représentations (individuelles et collectives) et des symboles fondateurs, d'identification et de référence, ainsi que la pérennisation et la reproduction des rapports sociaux. La Bretagne est l'une des régions françaises dont les habitants déclarent le plus fréquemment une appartenance identitaire à l'échelle régionale (Guérin-Pace, 2006). Prendre en compte les liens entre l'appartenance géographique, le sentiment d'attachement et « l'origine » des pratiques culturelles est un préalable nécessaire à la compréhension de la formation des pratiques bretonnes comme authentiques.

1.2- Le territoire comme moteur identitaire en Bretagne

Un des éléments les plus présents dans le discours autour de l'identité bretonne réside dans le territoire. Évoquer « la Bretagne » renvoie en effet à l'évocation de ce territoire tel qu'il a été historiquement établi et représenté. La construction du territoire breton apparaît au terme d'un processus social complexe d'attribution de sens à un espace construit. L'identification des acteurs à leur territoire joue un rôle non seulement dans leur fidélité à leur terre mais également dans la défense de cette terre et de son héritage.

Historiquement, la Bretagne est composée de deux grandes parties distinguées par une frontière linguistique qui va de Plouha à Vannes. À l'est de cette frontière, la Haute-Bretagne est de langue et de culture romanes. À l'ouest, la Basse-Bretagne ou « Bretagne bretonnante » — en breton *Breizh izel* — est la région où la langue bretonne est employée (Le Coadic, 2008).



Basse Bretagne/Haute Bretagne²⁸

La défense de la terre et du territoire bretons apparaît fortement dans la discussion concernant la Loire-Atlantique, département dont la capitale est Nantes. Cette ville est l'ancienne capitale du duché de Bretagne et fut l'une des plus importantes de cette région pendant des siècles. En 1941, lors d'un décret émis par Vichy, la Loire-Inférieure (actuelle Loire-Atlantique) a été détachée de la région de Rennes et rattachée à celle d'Angers. La Loire-Atlantique est désormais rattachée administrativement à la région Pays de la Loire. Le détachement de la Loire-Atlantique de la Bretagne :

a toujours été contesté par ce qu'il est convenu d'appeler les « militants acteurs du champ du néo-folklore breton », qui lui reprochent d'avoir été décidé par un gouvernement non démocratique et maintenu sans consultation des populations ; ils soulignent que la Loire-Atlantique est unie culturellement, historiquement et géographiquement à la Bretagne et insistent sur le dynamisme économique que permettrait la réunification (Le Coadic, 2010 : 2)

Selon M. Nicolas (2001 : 191), l'exclusion de la Loire-Atlantique soulève un double problème. D'abord, son exclusion a pour effet de remettre en cause l'identité bretonne à travers son histoire. En second lieu, écarter la Loire-Atlantique revient à priver la Bretagne d'un espace historiquement construit, peuplé d'un million d'habitants et fort d'activités économiques importantes - notamment portuaires - autour de Nantes et de Saint-Nazaire. Même si pour l'État français, la Loire-Atlantique ne fait pas partie administrativement de la Bretagne, elle est représentée comme faisant partie de cette région dans la majeure partie des cartes de la Bretagne disponibles, comme nous pouvons le voir au-dessous :

²⁸ Carte issue de l'article de Le Bris, 2013.



Les départements de Bretagne avec le département historique de la Loire-Atlantique²⁹

Les « pays de Bretagne » font à la fois référence à des subdivisions de cette région et à une typologie largement utilisée par les acteurs de l’espace social enquêté. Selon Bodlore-Penlaez et Kervella (2011) deux niveaux de pays sont communément distingués : les pays historiques et les pays traditionnels. Depuis 1999 et la loi d'orientation pour l'aménagement et le développement durable du territoire (LOADDT), nous pouvons ajouter les pays « Loi Voynet », seuls désormais à avoir un rôle administratif. Cette typologie et les usages que les acteurs en font sont fondamentaux pour comprendre les enjeux autour des pratiques culturelles bretonnes.

Ainsi, pour la compréhension ultérieure de certaines relations nouées sur le terrain d’enquête, une présentation de ces pays bretons est nécessaire. Les données présentées ici sont issues du site internet Geobreizh, un portail géographique, cartographique et statistique de la Bretagne. Les données disponibles sur le site ont été éditées par Mikael Bodlore-Penlaez et Divi Kervella. M. Bodlore-Penlaez est spécialiste en cartographie tandis que D. Kervella est spécialiste de la langue bretonne et traducteur breton/français. Leur ouvrage *Atlas de Bretagne - Atlas Breizh : géographie, culture, histoire, démographie, économie, territoires de vie des Bretons* (2011), présente de façon bilingue des cartes inédites de la Bretagne et c’est une référence dans le domaine.

Les « pays » ont été établis entre 1995 et 1999³⁰ afin de créer une solidarité entre espaces ruraux et urbains et de constituer un territoire de projet. L’article 25 de la Loi Voynet définit un

²⁹ Carte issue du Portail géographique, cartographique et statistique de Bretagne - GeoBreizh. Disponible en ligne sur <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/carte-departements.asp> [consulté le 12 novembre 2014].

« pays » comme un territoire qui présente une cohésion géographique, culturelle, économique ou sociale, pouvant être reconnu à l'initiative de communes ou de leurs groupements comme ayant vocation à former un pays :

Le périmètre d'étude du pays est arrêté par le représentant de l'État dans la région lorsque les communes appartiennent à la même région ou est arrêté conjointement par les représentants de l'État dans les régions concernées dans le cas contraire. Ces arrêtés interviennent après avis conforme de la ou des conférences régionales de l'aménagement et du développement du territoire intéressées et après avis de la ou des commissions départementales de la coopération intercommunale compétentes, ainsi que du ou des représentants de l'État dans le ou les départements concernés et des départements et régions concernées (Loi Voynet – article 25).

Les communautés de communes ont été établies lors de la Loi n° 99-586 du 12 juillet 1999 relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale. Les communautés de communes - ou Établissements publics de Coopération Intercommunale (EPCI) telles qu'elles sont dénommées par la loi - sont des regroupements de communes. Les EPCI ont pour mission la mise en place de « projets communs de développement au sein de périmètres de solidarité ». Il peut s'agir de projets économiques, de gestion des déchets. Les pays ont ainsi pour objet de créer une solidarité entre espaces ruraux et urbains. M. Bodlore-Penlaez et D. Kervella (2011), qui considèrent que la Bretagne est composée par cinq départements (avec la Loire-Atlantique), écrivent qu'elle compte 26 pays issus de la « Loi Voynet » :

Pays d'Ancenis	Pays de Pontivy
Pays d'Auray	Pays de Redon
Pays de Brest	Pays de Rennes
Pays de Brocéliande	Pays de Retz Atlantique
Pays de Châteaubriant	Pays de Saint-Brieuc
Pays de Cornouaille	Pays de Saint-Malo
Pays de Dinan	Pays de Saint-Nazaire (non constitué)
Pays de Fougères	Pays de Vannes
Pays de Grand-Lieu, Machecoul et Logne	Pays de Vitré - Porte de Bretagne
Pays de Guingamp	Pays des Vallons de Vilaine
Pays de Lorient	Pays du Centre Bretagne
Pays de Morlaix	Pays du Centre Ouest Bretagne
Pays de Nantes (non constitué)	Pays du Trégor-Goëlo
Pays de Ploërmel - Cœur de Bretagne	Pays du Vignoble nantais

³⁰ Lors de la Loi n° 95-115 du 4 février 1995 d'Orientation pour l'Aménagement et le Développement du Territoire complétée par la Loi no 99-533 du 25 juin 1999 d'Orientation de l'Aménagement durable du Territoire (LOADDT) ou « Loi Voynet ». Disponible en ligne sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000760911&categorieLien=id> [Consulté le 07 juin 2017].



Pays Loi Voynet ³¹

La Bretagne est aussi composée par des territoires correspondant généralement aux limites des anciens évêchés³², nommés « pays historiques » ou « bro » (au pluriel broioù en breton). Les pays historiques sont une des formes de classification des espaces en Bretagne. Les conversations entre les acteurs évoquent ces territoires, qui sont pour la plupart d’entre eux des points de repère et de localisation. La Bretagne compte 9 pays historiques : Pays de Cornouaille, de Dol, du Léon, de Nantes, de Rennes, de Saint-Brieuc, de Saint-Malo, du Trégor et du Vannetais. Si nous les classons selon la typologie linguistique, on peut dire que la Basse-Bretagne est composée par les pays de Cornouaille, du Léon, du Trégor et du Vannetais, tandis que la Haute-Bretagne est constituée par les pays de Saint-Brieuc, de Saint-Malo, de Dol, de Rennes et de Nantes.

³¹ Carte issue du Portail géographique, cartographique et statistique de Bretagne - GeoBreizh. Disponible en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/carte-pays-voynet.asp> [consulté le 13 novembre 2014].

³² La Bretagne compte neuf évêchés créés progressivement depuis la fin du III^e siècle jusqu’au IX^e siècle. Ces évêchés sont pour certains de fondation gallo-romaine, et pour d’autres, créés à la suite de l’immigration des Bretons insulaires. Les neuf évêchés deviennent progressivement des circonscriptions fiscales et une forme d’organisation administrative du territoire. L’organisation de la Bretagne en neuf évêchés perdura pendant près de 9 siècles jusqu’à la révolution française qui fit coïncider les limites des diocèses avec celle des départements nouvellement créés (Côtes-d’Armor, Finistère, Ille-et-Vilaine, Morbihan et Nantes). Les limites de ces neuf évêchés coïncident avec les limites des « pays historiques ». Données disponibles en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/villes-pays-bro.asp> [consulté le 14 novembre 2014].



Les pays historiques³³

Les pays historiques contiennent un vocabulaire géographique efficace dans l'orientation des acteurs sur le territoire. Ainsi par exemple, une personne qui habite à Brest se présente et est reconnue par les individus des autres régions comme quelqu'un du Léon, plutôt que comme quelqu'un du pays de Brest (pays « Loi Voynet », reconnu par l'État français). De la même façon, quelqu'un de Lorient se présente et est reconnu comme quelqu'un du pays Vannetais ou du côté de Vannes, plutôt que comme quelqu'un du pays de Lorient. Même si officiellement il existe 26 pays en Bretagne, le discours tenu par les acteurs reconnaît l'existence de 9 pays. Les usages actuels de ces territoires démontrent la place de choix qu'ils occupent dans l'imaginaire des acteurs.

Les « pays traditionnels », également appelés « terroirs », sont des subdivisions des pays historiques. Dans la majeure partie des cas il s'agit de terroirs culturels liés à la danse, à la musique, aux costumes et s'étant forgé une identité locale forte³⁴. Ils n'ont aujourd'hui aucune existence légale mais sont vivants dans l'esprit des populations locales. Je me trouvais un jour à Collorec, une commune de Haute Cornouaille avec Séverine, une habitante de Landeleau, une autre commune de Haute Cornouaille. Selon elle :

³³ Carte issue du Portail géographique, cartographique et statistique de Bretagne – GeoBreizh. Disponible en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/carte-pays-bro.asp> [consulté le 14 novembre 2014].

³⁴ Données disponibles en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/villes-pays-paou.asp> [consulté le 14 novembre 2014].

Ici on est dans le pays Dardoup. Landeleau, c'est à côté mais elle fait partie du Poher. Vous allez à 15 kilomètres, c'est encore un autre terroir. Un terroir correspond à une, deux ou trois communes. Les habitants de ces communes se sont regroupés à l'époque où il n'y avait pas de voitures. Donc le terroir correspond à peu près à la distance qu'ils étaient capables de faire à pied. C'est pour ça qu'il y a énormément de terroirs, et que chaque terroir a son costume, sa coiffe, sa danse (Entretien avec Séverine, 20/07/2014).

La plupart des terroirs ou pays traditionnels de Bretagne font appel à une histoire forte, liée notamment à l'immigration bretonne et parfois à des faits historiques plus anciens. Ces pays ont parfois eu un rôle ecclésiastique ou féodal. Il s'agit de regroupements de communes ou de paroisses qui peuvent être variables selon la définition qu'on donne du pays³⁵. Certains, comme le pays Dardoup, ne couvrent qu'un nombre restreint de communes. D'autres s'étendent plus largement (pays Fanch, pays Fsel). Selon M. Bodlore-Penlaez et D. Kervella (2011), la Bretagne compte plus de cinquante terroirs. Leur nombre ne peut être fixé avec exactitude, étant donné la définition large qui en est. La liste présentée sur le portail³⁶ nomme les pays suivants.

Aven	Fisel	Pays de Dol	Penthièvre
Bas-Léon	Goëlo	Pays de Lorient	Petit-Trégor
Bas-Trégor	Grand Trégor	Pays de Loudéac	Plougastel
Belle-Île	Guérandais	Pays de Nantes	Poher
Bidart	Guerchais	Pays de Pontivy	Porhoët
Brière	Haut-Léon	Pays de Redon	Poudouvre
Cap Sizun	Kernevodez	Pays de Rennes	Rhuys
Chtou	Kost ar C'hoad	Pays de Retz	Vannetais oriental
Clos Poulet	La Mée	Pays de Vannes	Vendelais
Clos Ratel	Mené Mitaud	Pays Glazik	Vignoble
Coglais	Pays Bigouden	Pays Pagan	
Crozon	Pays d'Ancenis	Pays Pourlet	
Dardoup	Pays de Baud	Pays Rouzig	
Fanch	Pays de Calanhel	Penn Sardin	

Ci-dessous, on peut voir la carte de la Bretagne avec les terroirs bretons ou pays traditionnels représentés :

³⁵ Données disponibles en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/villes-pays-paou.asp> [consulté le 14 novembre 2014].

³⁶ Données disponibles en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/villes-pays-paou.asp> [consulté le 14 novembre 2014].



Les pays traditionnels³⁷

D'après certains acteurs, le pays traditionnel le plus célèbre est le Pays Bigouden. À Montpellier, je me suis entretenue avec des Bretons vivant dans le sud et tous mentionnèrent le Pays Bigouden comme celui qui représente le mieux la Bretagne. Deux facteurs ont contribué à la création de cette image : tout d'abord, le registre historique de la très haute coiffe de ses femmes, qui est devenue l'un des clichés les plus répandus pour symboliser la Bretagne ; et ensuite *Le Cheval d'orgueil*, un ouvrage largement autobiographique écrit en 1975 par Pierre Jakez Hélias — surnommé « le Bigouden universel » —, qui a connu un grand succès d'édition : tiré à 500 000 exemplaires, il a été traduit en dix-huit langues (Le Coadic, 2008).

Les terroirs de Bretagne s'appuient principalement sur des types de danses ou des costumes spécifiques. Il y a par exemple la gavotte³⁸ du pays Dardou, dansée d'une façon différente de celle des autres gavottes que l'on trouve en Bretagne. Selon mes interlocuteurs, auparavant chaque terroir pratiquait la gavotte avec un costume spécifique. Les danses et les costumes d'un terroir, d'après l'histoire racontée par les habitants, sont la matière culturelle des « cercles celtiques » actuels : « Chaque cercle a son propre costume qui correspond à un terroir » (Entretien avec Séverine, 20/07/2014).

³⁷ Carte issue du Portail géographique, cartographique et statistique de Bretagne - GeoBreizh. Disponible en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fr/carte-pays-paou.asp> [consulté le 17 novembre 2014].

³⁸ En Bretagne, le terme de *gavotte* est devenu l'appellation vernaculaire de danses collectives, en mesure binaire avec petits sauts, réalisées en chaîne ou en ronde. Les gavottes bretonnes forment une grande famille de danses avec de nombreuses variantes correspondant aux anciens terroirs (*bro* en breton).

Les cercles celtiques sont des associations qui essaient de promouvoir ce qu'elles appellent la culture bretonne par des spectacles artistiques qui mettent en avant les danses et musiques d'un terroir spécifique. Ils sont constitués par la mise en scène d'une danse d'un terroir, avec le costume et la coiffe supposés originaux :

La promotion de la danse, on va dire que c'est l'activité principale avec la promotion des spectacles. Tous les ans, on crée un nouveau spectacle. On choisit une thématique, normalement une thématique historique, qui fait référence à une époque. Dans le cercle celtique, il y a un travail de recherche autour de la danse, au plus près de ce qu'elle était dans la tradition. Donc il y a eu tout un travail de collectage, et qui est encore fait aujourd'hui : les gens vont à la rencontre de personnes âgées qui ont vraiment dansé dans leur vie quotidienne, dans les champs, aux mariages, des baptêmes, etc. Ils ont eu une pratique de danse dite traditionnelle : ils dansaient sans que ce soit un événement festif, dans la vie de tous les jours. Donc on fait un travail de cercle dont la démarche est de chercher la spécificité de telle ou telle danse, comment elle se pratiquait dans la technique (Entretien avec Karl, 12/07/2014).

Ces associations mettent en valeur de la danse à partir de sa dite « originalité », ce qui inclut le port d'un costume pensé comme traditionnel d'un terroir et d'une période historique déterminée. Cette représentation est basée sur les études de chercheurs, les collectages, ainsi que sur les archives photographiques des centres de recherche et documentation bretons. J. L. Kokel (2011) développe une analyse qui relativise l'originalité attribuée aux costumes utilisés lors des spectacles d'un cercle celtique :

Ils semblent bien trop raffinés et ouvragés pour avoir été portés tous les jours par des paysans, certes fiers, mais pauvres. À la rigueur le dimanche et les jours de marché, mais ces paysans dansaient tous les jours, alors que ces costumes, à l'exception des coiffes, étaient plus probablement être les attributs de bourgeois, d'urbains ou de propriétaires disposant d'un minimum de fortune, et avaient pour rôle l'affichage de leur niveau de richesse (Kokel, 2011 : 9).

Les cercles celtiques sont constitués également d'ateliers de danse et de musique pour des personnes qui souhaitent s'initier aux pratiques culturelles bretonnes mais sans l'objectif de faire de la scène. En outre, ces associations mettent en place du bagad : une formation musicale bretonne inspirée du pipe band écossais. Le bagad, ou bagadoù au pluriel, est un ensemble musical de type orchestre composée de biniou bras (cornemuse écossaise), bombarde et percussion qui généralement contient des caisses claires et une batterie. Les personnes qui veulent faire partie des bagadoù doivent s'inscrire à des cours de musique offerts dans le cadre des cercles.



Bagad Bleidi Kamorh³⁹

Sur les 9 territoires historiques, un se distingue en étant considéré comme le plus traditionnel : la Cornouaille, et plus spécifiquement la Haute Cornouaille. Zone accidentée du Centre-Bretagne, traversée au nord par la chaîne des Monts d'Arrée et au sud par celle des Montagnes noires, à la limite des trois départements du Finistère, des Côtes d'Armor et du Morbihan, la Haute Cornouaille est notamment le lieu de rencontre des pratiques chorégraphiques et musicales considérées comme les plus traditionnelles de Bretagne (Defrance, 1991). Selon l'auteur, de par la qualité des prestations chantées qui y sont données, la Haute Cornouaille devient involontairement le rendez-vous des passionnés d'une certaine idée de l'authenticité.

Malgré cette pluralité de microcosmes chorégraphiques et stylistiques, une constante musicale établit un liant solide entre toutes ces communautés de Haute Cornouaille : la pratique du kan ha diskana :

chanter en kan ha diskana consiste donc à chanter une mélodie à deux ou plusieurs personnes sans qu'il y ait la moindre interruption de son entre le soliste et le chœur. Un premier chanteur interprète une première phrase mélodique sur laquelle vient se greffer, lors des derniers temps, un second chanteur, lequel en reprend seul l'exécution. Puis le premier chanteur, qui s'était tu durant la reprise de la première phrase par son acolyte, intervient à nouveau lors de la fin de cette phrase pour se confondre avec son partenaire avant d'enchaîner seul la seconde phrase. Le résultat sonore est une chanson dont les couplets sont interprétés alternativement par un ou plusieurs chanteurs, mais dont la fin de chaque phrase est scandée par la totalité des exécutants, au nombre réduit généralement à deux ou trois personnes. Chaque chanteur, qu'il soit kaner (meneur) ou diskaner (répondeur) peut faire évoluer la mélodie au gré de son imagination, durant les passages où il est seul, pourvu qu'il retrouve son partenaire au bon moment et sur les bons appuis mélodiques (*ibid.* : 137).

D'après les auteurs comme J.M. Guilcher (1997 [1963]) qui ont étudié l'histoire des danses bretonnes et les formes anciennes de celles-ci, elles ont toujours un mode

³⁹ Photographie prise sur le site : Bagad Bleidi Kamorh : « Les loups de Camors ». Disponible en ligne sur : <http://filetsbleus.free.fr/groupe/camors.htm> [Consulté le 07 juin 2017].

d'accompagnement vocal. Le répertoire chanté est supposé, pour les collecteurs et les chercheurs, être à l'origine d'un grand nombre d'airs instrumentaux à danser. Deux techniques vocales principales sont utilisées : « le chant à répond – un meneur énonce un couplet qui est “répondu”, à savoir repris par un chœur – et le tuilage, appelé kan ha diskan en breton » (DeFrance, 1991 : 135). Le chant à répond est commun à toute la Bretagne. Le kan ha diskan ne subsiste actuellement que dans une bande centrale de trente à soixante kilomètres de largeur et qui s'étend de la rade de Brest à la limite linguistique, avec toutefois une très forte implantation en Haute Cornouaille (*ibid.*).

Selon mes interlocuteurs, le kan ha diskan est considéré comme une des formes musicales traditionnelles les plus caractéristiques de la Bretagne. Ce modèle d'accompagnement vocal de la danse est resté si fort en Haute Cornouaille qu'aucun mode de production musicale n'a réussi à imposer une forme différente dans le répertoire des airs du fonds ancien (*ibid.*). Dans les années 1947-1960, Hélène et Jean-Michel Guilcher ont été les premiers à recueillir des informations précises sur le kan ha diskan : « Enquêtant sur la danse traditionnelle en Haute Cornouaille, ils furent immédiatement confrontés au phénomène vocal dans toute son ampleur et notèrent plus de cinq cents mélodies appropriées par le kan ha diskan » (*ibid.* : 138). Les Guilcher pouvaient rencontrer un chanteur chez pratiquement tous les habitants de la Haute Cornouaille. Il faut donc reconnaître que dans cette région du centre de la Bretagne, et jusqu'au milieu du XX^e siècle, le chant tenait dans la vie sociale traditionnelle une place de première importance.

L'appropriation du territoire de la Bretagne sous forme d'entités délimitées dites « pays » révèle les représentations culturelles et symboliques que les espaces géographiques ont dans ce contexte. Les « pays » sont des espaces institués en tant que tels, soit en fonction de projets politiques comme les pays « Loi Voynet », soit à travers la représentation historique et culturelle que ces régions possèdent dans l'imaginaire des acteurs, comme les pays historiques et traditionnels. Apporter des données sur les pays de Bretagne est nécessaire pour comprendre leur appropriation par les pratiques culturelles bretonnes actuelles. Les usages qui sont faits de ces « pays » - principalement les pays historiques et traditionnels - sont une résonance à la façon dont l'identité bretonne est forgée.

Évoquer les pays historiques et traditionnels nous aide à saisir cette configuration sociale, qui est basée sur l'authenticité et l'antériorité de certains espaces géographiques et qui produit une identité spécifique. Les pays historiques et traditionnels engendrent des mémoires qui rassemblent les acteurs et leur permettent de les ériger en signes culturels communs. La production de la Haute Cornouaille comme lieu paradigmatique de la tradition bretonne par la

pratique du kan ha diskan atteste une construction identitaire à partir d'un espace territorial. Comprendre la géographie et le symbolisme des pays historiques et traditionnels nous aide à mieux comprendre les usages des pratiques culturelles présentes dans le contexte breton. De plus, les pays historiques et traditionnels peuvent être vus comme des ressources spatiales qui permettent l'incorporation de valeurs d'authenticité et d'identité. Les pays historiques et traditionnels forment également une relation entre mémoire, passé et avenir.

Le recours à la géographie mais aussi à l'histoire est pertinent pour comprendre la genèse des pratiques de l'authenticité en Bretagne et pour se distancier des discours des acteurs, centrés sur l'identité bretonne. L'histoire de la Bretagne telle qu'elle est racontée par les acteurs est nécessaire à la compréhension des discours contemporains autour de l'authenticité des pratiques culturelles. L'ouvrage à partir duquel je mets en lumière « l'histoire officielle », appropriée par la majorité de mes interlocuteurs, est « Histoire de la Bretagne », écrit par A. Chédeville et A. Croix (1996). Dans la prochaine section, je présente l'histoire officielle de la Bretagne à partir d'un résumé de cet ouvrage.

1.3- Un regard en arrière : la Bretagne à partir de son histoire officielle

C'est à partir de vers 500 av. J.-C. que l'Armorique (actuelle Bretagne) est occupée ou influencée par des populations celtiques, principalement les Gaulois. Cette période dite de La Tène ou laténienne (entre 450 av. J.-C. et 25 av. J.-C.) est considérée comme l'apogée de la civilisation celtique. Elle s'achève avec la conquête romaine (entre 27 av. J.-C. et 476 ap. J.-C.). Intégrée au monde romain, l'Armorique est soumise à son influence culturelle tout en conservant une certaine originalité. En 410, Rome abandonne définitivement la Grande Bretagne : les Bretons⁴⁰ arrivent désormais comme réfugiés en Armorique. Les sources historiques imputent les causes de cette migration aux Saxons et aux Angles qui conquièrent peu à peu l'île depuis l'est ; et surtout aux menaces de leurs voisins Scots d'Irlande, alors en expansion et contre lesquels ils combattirent. La fusion fut facilitée par les affinités entre Bretons et Armoricains, vu que le gaulois et le breton étaient des langues similaires. À la fin du VI^e siècle, plusieurs sources

⁴⁰ Les Bretons actuels doivent leur nom à des groupes brittophones appelés Bretons qui migrèrent du sud-ouest de la (Grande-) Bretagne en vagues successives à partir du III^e siècle jusqu'au VI^e siècle vers l'ouest de la péninsule armoricaine, renommée par la suite Bretagne d'après leur nom.

désignent pour la première fois l'Armorique sous le nom de Britannia (Chédeville & Croix, 1996 : 7-14)

À partir de la fin du V^e siècle, les Bretons sont en contact avec les Francs. Les rois francs, semble-t-il, traitent avec eux en leur cédant des territoires plus étendus. Mais les rapports se dégradent dans la seconde moitié du VI^e siècle. Dès leur accession officielle au pouvoir, les Carolingiens⁴¹ s'efforcent d'imposer leur autorité sur les régions périphériques de la Gaule (*ibid.*). Après une longue bataille (843-851) entre les Bretons et les Carolingiens et perdue par ces derniers, le roi breton Érispoë et le roi franc Charles II dit *le Chauve*, parviennent à s'accorder en septembre 851 via le traité d'Angers: celui-ci est considéré comme l'acte de naissance de la Bretagne (*ibid.* : 25-26). Les limites de la Bretagne définies lors de ce traité sont restées à peu près stables pendant plus de mille ans. En 1941 pendant le gouvernement de Vichy, la Loire-Inférieure en fut disjointe pour être rattachée à la région Pays de la Loire (Le Coadic, 2010 : 2)

Du IX^e siècle au début du XV^e, la Bretagne connaît une histoire politique agitée car, outre les soubresauts dynastiques, les ducs de Bretagne doivent à la fois réaliser l'unité du duché et résister aux conflits avec d'autres royaumes (Chédeville & Croix, 1996 : 32-60). À la fin du XV^e, le duché vit une période politique difficile : la monnaie est en chute libre et les caisses sont vides malgré une pression fiscale qui suscite des révoltes populaires. Charles VIII, le roi de France, reprend les hostilités en 1489. Anne, la duchesse de Bretagne conclut alors un mariage avec Charles VIII. Célébré à Langeais en décembre 1491, le mariage consacre l'union personnelle de la France et de la Bretagne. Avec le mariage, le roi de France maintient les États de Bretagne, mais peuple l'administration de ses partisans. En août 1532, les États de Bretagne ne peuvent que solliciter l'union réelle et perpétuelle avec la France sous réserve du respect des anciens privilèges (*ibid.* : 61-63). Sur le plan de la politique, du pouvoir et de l'administration, la Bretagne est donc très largement intégrée avant la fin du XVII^e siècle, autant que toute autre province périphérique du royaume français (*ibid.* : 68).

Après la Révolution de 1789, les aspects sociétaux de la Bretagne restent les mêmes que ceux de l'Ancien Régime plus qu'ailleurs en France. La région se caractérise par son agriculture et la population est composée majoritairement par des paysans, le travail de la terre et l'élevage se combinant très fréquemment (*ibid.* : 69-77). La population bretonne augmente sensiblement pendant les siècles post 1789, ce qui s'explique partiellement par l'influence de l'Église. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e marquent en effet l'apogée de l'influence de l'Église catholique en

⁴¹ Les Carolingiens forment une dynastie de rois francs qui régnèrent sur l'Europe occidentale de 751 jusqu'au X^e siècle.

Bretagne. La mortalité reste également plus élevée que dans le reste de la France, en raison du retard dans les progrès de l'hygiène, du développement spectaculaire de l'alcoolisme et plus largement du mauvais état sanitaire (*ibid.* : 104-111). Ainsi la Bretagne arrive à la fin XIX^e siècle dans un état d'inégalités sociales et géographiques très fortes. Le choc de la Première Guerre réside principalement dans les conséquences humaines: 150 000 morts environ, le sixième des mobilisés et le huitième de l'ensemble des pertes françaises (*ibid.* : 112). Ce fait est encore rappelé par les Bretons, comme on peut le lire dans le témoignage de Séverine ci-dessous :

Pendant la guerre de 14/18, la Bretagne a formé énormément de combattants. Ne parlant pas français, ils ont été placés en première ligne. Par la suite au cours de la guerre 39/45, quelques Bretons qui n'avaient pas oublié l'attitude de la France pendant la guerre de 14/18, ont collaboré un peu avec les Allemands car eux leur avaient promis l'indépendance. Ce qui fait que par la suite, les Bretons ont été une nouvelle fois « punis » (Entretien avec Séverine, 20/07/2014).

Pendant la Seconde Guerre mondiale, quelques Bretons se rapprochent de l'Allemagne en espérant des améliorations sociales. Le groupe d'individus gravitant autour du quotidien *La Bretagne*, créé en mars 1941, a par exemple été beaucoup plus proche du régime de Vichy, auquel il adhère y compris dans sa politique raciale, en espérant en vain un statut particulier pour la Bretagne. Il reste de ces choix un discrédit durable attaché aux revendications régionalistes et paradoxalement, le découpage régional du régime de Vichy qui sépare la Loire-Inférieure des autres départements de la Bretagne historique. La Bretagne sort donc de la guerre profondément divisée, en déclin économique et marquée par une image négative de certains aspects de son identité (Chédeville & Croix, 1996 : 116-117). Vers 1960, on constate encore une image négative de l'identité bretonne. Néanmoins, la démographie bretonne augmente et s'aligne sur celles de la France : la natalité d'abord, la mortalité infantile ensuite. Toutefois, le progrès des conditions de vie à la campagne ne suit pas le développement économique, la mortalité en Bretagne restant supérieure à la moyenne nationale en raison de l'alcoolisme (*ibid.*: 117-122). Dans les années 1970, la France connaît par ailleurs un engouement pour la culture bretonne telle que la diffusent en particulier les musiciens et chanteurs comme Alan Stivell, Gilles Servat ou le groupe Tri Yann. La culture bretonne n'est pas seulement diffusée à l'échelle nationale mais également à l'échelle régionale : en attestent la création de festivals et d'écoles en langue bretonne ainsi que le développement de groupes de musique bretonne (*ibid.* : 125-126).

L'histoire officielle de la Bretagne est évoquée constamment quand le but est de soutenir l'argument d'une identité bretonne ancrée dans les racines solides du passé et l'ascendance celte. Elle est évoquée également dans les discours qui défendent la traditionnalité des pratiques

culturelles bretonnes, puisqu'elles sont aussi conçues comme ancrées dans un passé paysan. L'histoire officielle, appropriée par les acteurs pour légitimer leur identité par rapport aux autres régions de France, a ainsi contribué à l'invention de la Bretagne comme *la* province par excellence, dans toute sa *ruralité*.

Selon C. Bertho (1980 : 62), la Bretagne a toujours été traitée en termes de folklore ; ce sont toujours le caractère de la race, la personnalité de la langue bretonne, l'influence du climat et de la nature du sol, la célébration des costumes, des danses, des monuments, qui continuent à nourrir la représentation de la province ». D'après Bertho, quatre éléments sont majoritairement associés à cette image : une civilisation rurale, saisie essentiellement à travers ses signes extérieurs (les costumes, rites et superstitions du folklore), une race, une langue et un paysage (*ibid.* : 47). Ces éléments sont construits autour d'un personnage rural et d'une personnalité géographique. Selon l'auteur, les images associées à la Bretagne provinciale et rurale ont été produites par des chercheurs et des gens éclairés : « Après 1820 la quantité des livres consacrés à la Bretagne enfla numériquement et qualitativement. Histoire, économie, littérature, pamphlets politiques, poésie, archéologie... pratiquement tous les genres sont mobilisés. On parle de la Bretagne partout et sur tous les tons » (*ibid.* : 48). La grande quantité des écrits sur la Bretagne ont contribué à la formation d'une nouvelle identité régionale.

Dans cet article appelé « L'invention de la Bretagne : Genèse sociale d'un stéréotype », Bertho fait une analyse du processus qui a façonné une image rurale de la Bretagne et des enjeux résultant de cette image. Selon l'auteur, la représentation rurale de la Bretagne est due au fait qu'elle est une province où l'influence catholique a été très forte (*ibid.* : 45). En outre, elle souligne que les représentations qui touchent à la Bretagne sont particulièrement caractéristiques des usages sociaux que l'on fait des « régions rurales de France », et ce pour trois raisons essentielles. En premier lieu à cause des Celtes, considérés selon l'auteur comme les ancêtres communs de presque toutes les populations paysannes de France. En deuxième lieu à cause de la chouannerie⁴². Enfin le retard économique réel de la Bretagne a renforcé l'impression d'un monde rural (*ibid.*). Bertho affirme que c'est à partir de la Révolution qu'il faut dater la naissance de la représentation provinciale de la Bretagne telle qu'elle est encore en usage. Au cours du XX^e siècle, un autre phénomène amplifie la création du stéréotype régional attribué à la Bretagne : le

⁴² La guerre civile qui a opposé républicains et royalistes (Bretons) lors de la Révolution française. L'Association bretonne ou conjuration bretonne, une organisation contre-révolutionnaire basée en Bretagne, a essayé de défendre la monarchie et de rétablir les lois et coutumes particulières de la Bretagne supprimées en 1789. La chouannerie a façonné une image rurale par la composition des chouans (les insurgés royalistes) formée surtout par des paysans et artisans. Données disponibles en ligne sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Chouannerie#Les_Chouans [Consulté le 14 juin 2017].

tourisme. Le touriste, qui la plupart du temps faisait partie de la bourgeoisie locale et nationale, a eu un rôle important dans la fixation d'une représentation folkloriste, archaïque et rurale de la Bretagne (*ibid.* : 62).

Bertho attire aussi l'attention sur le type idéal du « Breton », créé par ces idéologues et hommes éclairés du XIX^e siècle. Le « Breton » est identifié comme le paysan qui habite en Bretagne (et non pas le citoyen breton) et qui est porteur d'un ensemble précis de légendes, de superstitions et de coutumes particulières (*ibid.* : 50). La continuité des traditions est considérée par ces intellectuels comme une survivance ancestrale d'une civilisation des temps passés. Il leur fallait trouver ce qui était « archaïque », ce qui survivait malgré toutes les évolutions récentes. D'un point de vue scientifique, les pratiques et croyances paysannes, les coutumes, musiques ou rituels sont perçus comme les signes d'une civilisation qui se perpétue. D'un point de vue national et régionaliste, ils sont vus comme les reliquats des traits originels de la Nation, de « l'âme » nationale. Les études folkloristes ont ainsi eu un rôle fort dans la caractérisation du « Breton » et dans la construction de l'authenticité et de la traditionnalité de ses pratiques culturelles. Les prochaines sections ont pour but de comprendre la manière dont les études historiques et folkloriques ont contribué à l'invention de ces pratiques comme authentiques.

1.4- Études historiques et folkloriques des traditions bretonnes

Plusieurs auteurs citent la Bretagne comme l'un des premiers terrains d'enquêtes folkloriques et ethnographiques en France (Boëll, 2009 ; Cuisenier et Segalen, 1986 ; Dias, 1991 ; Segalen, 2005 ; Thiesse, 1998). Les pratiques symboliques de la vie quotidienne ont suscité, depuis la fin du XIX^e siècle, des débats sur la définition, la représentation et les productions des identités collectives (Babadzan, 2001). Les pratiques culturelles bretonnes sont devenues l'un des terrains privilégiés des premières collectes de traditions populaires en France. L'Académie celtique⁴³, institution fondée à Paris en 1804, a été la première tentative française de collecte systématique des traditions populaires (Belmont, 1995 ; Duflos-Priot, 1995). Elle s'est

⁴³ La méthodologie utilisée par l'Académie consistait en un vaste questionnaire qui devait être envoyé aux « personnes les plus éclairées » de chaque département (Belmont, 1995). Ce cadre méthodologique orientera le modèle de l'ethnographie coloniale française plus d'un siècle plus tard (Weber, 2003) et sera repris par Van Gennep dans son Manuel de folklore français contemporain (Gossiaux, 2006). Si la France a constitué, avec l'Académie celtique, le premier germe de ces études, l'impulsion donnée par cette institution retombera vers la fin du Premier Empire. Remplacée en 1814 par la Société royale des antiquaires de France, elle finit par s'occuper surtout des « antiquités » matérielles (Gauthier, 2008).

principalement centrée sur le catalogage, l'écriture et la collecte des « antiquités » présentes dans la région bretonne.

Le regain d'intérêt pour le folklore se traduit en France par la création de la Société des traditions populaires, fondée par le Breton Paul Sébillot en 1886 (Meyran, 2002). Paul Sébillot baptise du même nom la revue qu'il dirige à partir de la même année et qu'il animera pendant plus de trente ans. Dans cette revue, Sébillot publie des articles concernant la Bretagne. Ses articles, pour la plupart, versent sur la langue bretonne et sur des maisons rustiques de Haute Bretagne (Dias, 1991). La création de musées ethnographiques à la fin du XIX^e siècle constitue le trait le plus caractéristique de l'essor de l'ethnographie du XIX^e siècle : « Collecter des productions matérielles, cela signifie aussi les soumettre à un traitement théorique : le musée devient cet espace dans lequel il est possible de confronter les données, de faire de l'expérimentation » (Dias, 1991 : 97). À une époque où l'ethnographie n'avait pas encore fait son entrée dans les institutions universitaires, les musées ethnographiques assumaient la charge de la recherche.

Le musée d'ethnographie du Trocadéro fut le premier à être ouvert en France. Créé en 1878, il a été instauré sous le nom de Musée ethnographique des missions scientifiques⁴⁴ dans l'ancien Palais du Trocadéro⁴⁵. Ce musée s'est donné pour objectif de canaliser et de conserver les matériaux concernant les peuples non européens, s'agissant, le plus souvent, de peuples dépourvus d'écriture et dont seule l'étude de leurs productions matérielles permettait de reconstituer leur histoire (Dias, 1991). Ouverte au public en 1884, la salle de l'Europe comprenait des objets paysans et ruraux des pays européens comme la Grèce, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la Russie et une série française, qui était essentiellement consacrée à la Bretagne. Selon Armand Landrin, chargé de toutes les collections concernant la France au sein du musée, la série bretonne a été la plus contemplée dans le musée :

La série bretonne est actuellement la plus riche que possède cette section du musée. [...] Chaque objet porte une étiquette indiquant son usage, son nom breton autant que possible, la localité d'où il provient et le nom du donateur... Les autres régions de la France sont moins représentées (Landrin, 1888 : 241-246 in Cuisenier et Segalen, 1986 : 24).

⁴⁴ Depuis 1874, Ernest Hamy anthropologue du Muséum d'Histoire naturelle, faisait campagne auprès de la direction des Beaux-Arts pour la création à Paris d'un musée d'ethnographie dont disposaient déjà d'autres métropoles européennes. Le muséum des missions ethnographiques fut instauré comme un musée purement scientifique rattaché à la direction des Sciences et Lettres du Ministère de l'instruction publique (Dias, 1991).

⁴⁵ Le bâtiment avait été construit pour abriter temporairement l'exposition universelle de 1878, et survécut par la suite en hébergeant le musée d'ethnographie (Lebovics, 1995).

L'élection des objets bretons pour composer la collection française du musée du Trocadéro était un chemin « naturel », étant donné la place des traditions bretonnes pour les chercheurs sur le folklore français à cette époque. D'après Dias (1991), les motifs de l'essor prodigieux d'objets bretons au détriment de ceux relevant d'autres régions, sont aisément compréhensibles, puisque :

Dès la fin du XVIII^e siècle, la Bretagne était le terrain d'élection des études folkloriques et philologiques, en raison de la prétendue immutabilité de ses mœurs et la persistance de la tradition. Dès les travaux de l'Académie celtique jusqu'aux recherches de folkloristes, toute une littérature s'est développée autour de ce terroir de survivances qu'était la Bretagne. Rien d'entonnant dès lors à ce que, fidèles à une conception de l'ethnographie comme entreprise de sauvegarde du passé, Hamt et Ladrin aient privilégié la collecte d'objets bretons (Dias, 1991 : 188).

Après 1937, « le folklore devient une discipline majeure et la méthodologie ethnographique scientifique prend progressivement le pas sur les folkloristes traditionalistes au sein des sociétés savantes » (Laferté, 2009 : 154). La Bretagne est notamment l'une des régions françaises dont le folklore occupe une position majeure. Pour mieux comprendre le processus qui a accordé au folklore breton une place privilégiée au sein du scénario intellectuel en France, il est nécessaire de contextualiser les institutions et les processus qui ont permis le développement institutionnel des études folkloriques pendant les premières décennies du XX^e siècle en France. Dans les prochains paragraphes, je présente sommairement le contexte politique institutionnel qui a permis la constitution du folklore en tant que discipline majeure en France au début du XX^e siècle.

1.4.1- Contextualisation des études folkloriques en Bretagne : étude des traditions populaires en France

À la fin du XIX^e siècle, l'intérêt pour les civilisations rurales - qui selon les savants de l'époque disparaissaient avec le début de l'industrialisation - fait apparaître les premières études comprenant le populaire, le rural et le régional comme une priorité de l'action scientifique et culturelle. En 1846, l'Anglais William Thoms introduit le terme « folklore », qui réunit les vocables de la langue anglaise « *folk* » (peuple) et « *lore* » (savoir) et qui fait référence à la connaissance traditionnelle d'un peuple. Les personnes intéressées par la collecte de ces traditions rurales en déclin sont alors appelées folkloristes. Le terme « folklore » fut rapidement traduit de façon littérale dans plusieurs langues, notamment en allemand par l'expression *Volkskunde*. Dès

son origine on observe l'ambiguïté de cette science, qui est en même temps le savoir que détient le peuple et l'étude de ce savoir.

Les premières recherches folkloriques réalisées au XIX^e siècle en France s'intéressaient à une culture populaire définie comme « un ensemble de traditions transmises oralement en dehors de l'école et de textes imprimés et désignant exclusivement la littérature orale, contes, chansons » (Cuisenier et Segalen, 1986 : 6). Peu à peu, les recherches ont été étendues jusqu'à « englober l'étude des croyances, coutumes et aspects de la vie matérielle et sociale » (*ibid.* : 6). Au début du XX^e siècle, les recherches folkloriques acquièrent un rôle majeur auprès des institutions culturelles en France.

Le développement institutionnel des études folkloriques commence avec l'accession de Paul Rivet⁴⁶ au poste de directeur du musée d'ethnographie du Trocadéro (Cuisenier et Segalen, 1986). Rivet oriente alors la reconstruction et l'expansion de la collection. L'une de ses premières initiatives est d'inviter Georges Henri Rivière à être son assistant. Rivière était un jeune muséographe qui avait élaboré, avec Alfred Métraux (ancien élève de Rivet), une exposition d'art précolombien au musée d'ethnographie du Trocadéro. L'exposition, ouverte en 1928, avait été bien reçue et lui avait valu le respect de Rivet (Lebovics, 1995). Après avoir nommé Rivière comme assistant, Rivet lui confie la direction de la section des Arts et traditions populaires consacrée à l'ethnographie de la France et au folklore (Muller, 2006).

L'accroissement institutionnel des études folkloriques a commencé par la collection d'objets traditionnels français au sein de la section des Arts et traditions populaires du musée d'ethnographie du Trocadéro. Par ailleurs, l'institution appelée « Société du folklore français » a aussi joué un rôle important dans l'approfondissement institutionnel des études folkloriques (Faure, 1989). Fondée en 1929 par André Varagnac, Arnold Van Gennep, Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl, Paul Rivet et Émile Nourry dit Pierre Saintyves, cette institution avait pour but de recueillir les divers éléments du folklore français à travers des comités d'études régionaux (*ibid.*). Deux ans après la fondation de la Société, son Conseil d'administration lance la *Revue du folklore français* afin de répandre les recherches et mettre à jour les rapports et réunions des comités

⁴⁶ Tout d'abord médecin, Paul Rivet a été l'un des anthropologues français les plus représentatifs du début du XX^e siècle. Il était attiré par la science qu'il appelait « la synthèse des races, des civilisations des sociétés et des langues » (Rivet, 1936). Bien qu'attaché à l'anthropologie physique au début de sa carrière, il commence à douter des méthodologies utilisées par cette science pour classer les cultures humaines. En 1925, en tant que sous-directeur du Laboratoire d'anthropologie au Muséum national d'histoire naturelle (MNHN) de Paris, il participe à la création de l'Institut d'ethnologie de Paris avec Marcel Mauss et Lucien Lévy-Bruhl. En 1928, Rivet est nommé à la chaire d'anthropologie du MNHN et le musée d'ethnographie du Trocadéro est rattaché à celle-ci. Avec ce rattachement institutionnel, Rivet en vient à diriger non seulement la chaire d'anthropologie du MNHN mais aussi le musée d'ethnographie Trocadéro (Cuisenier et Segalen, 1986).

régionaux. En 1932, la Société de folklore français fusionne avec la Société d'ethnographie française, qui avait jadis hérité de la *Revue des Traditions populaires* (fondée par Paul Sébillot). Avec la fusion, la nouvelle institution devient la Société du Folklore français et du Folklore colonial⁴⁷ (Faure, 1989).

Pierre Saintyves, le folkloriste français le plus réputé, exerce la présidence de la Société entre sa création jusqu'à sa mort en 1935 (Lebovics, 1995). Dans son *Manuel de folklore*, paru après sa mort en 1936, il définit le folklore comme « la littérature orale plus l'ethnographie traditionnelle, celle-ci se subdivisant en “coutumes et usages”, “croyances et superstitions”, “livres de colportage” et “imagerie populaire” » (Gossiaux, 2006). La notion qui le guide est celle de la survivance, qui précisément permet de retrouver ces « temps primitifs ». Le folklore est alors lié à une sorte de préhistoire. Saintyves dirigeait aussi la *Revue anthropologique* et enseignait à l'École d'anthropologie de Paris depuis 1923, étant vice-président de la Société d'anthropologie de Paris et membre du comité de l'Institut international d'anthropologie (Chandivert, 2010).

La Commission des recherches collectives (CRC) de l'Encyclopédie française, dirigée par Lucien Febvre (historien des Annales) à partir de 1932, a eu également un rôle fort dans le développement des études folkloriques en France. Cette institution « lance les premières grandes enquêtes nationales par questionnaire et recueil de 1934 à 1936 plus de 1 200 monographies folkloriques de villages français » (Varagnac, 1948 : 13). Ces archives constitueront le premier fond documentaire de l'Office de documentation folklorique du futur musée des Arts et Traditions Populaires (Müller, 2006). Deux des grands folkloristes français du XX^e siècle - André Varagnac et Marcel Maget - se sont formés grâce à cette expérience (Fabre, 1997 : 325).

En août 1935, le musée d'ethnographie du Trocadéro ferme ses portes et le Palais du Trocadéro est démoli pour laisser place au Palais de Chaillot, bâti pour l'Exposition universelle de 1937, dans laquelle se trouvera un pavillon consacré à la Bretagne (Postic, Donatien, Simon, Veillard, 2003). Avec sa fermeture, la collection du musée d'ethnographie du Trocadéro est déplacée vers le musée de l'Homme, créé en mai 1937 sous les auspices du premier gouvernement de Léon Blum. La restructuration de l'ethnographie folklorique en France donne lieu à la création d'un Département d'art et traditions populaires lié aux musées nationaux et installé dans le Palais de Chaillot consacré essentiellement à un monde rural français métropolitain antérieur aux grands changements de l'après-guerre et semblant plonger ses racines

⁴⁷ L'ethnographie en France s'intéressait alors aux sociétés dites « primitives », présentes dans les colonies françaises. C'est pour cela que la fusion de la Société d'ethnographie avec la Société du Folklore Français a donné naissance à la Société du folklore français et du Folklore colonial.

dans un passé mythifié (Colardelle et Chiva, 2009). Le Département d'art et traditions populaires devient le musée National des Arts et Traditions populaires (MNATP) dont Georges Henri Rivière est le premier conservateur et André Varagnac son adjoint (Duflos-Priot, 1995).

Le MNATP, créé en 1937 et fermé en 2005, fut un musée dédié aux cultures populaires de la France. L'activité de ce musée a marqué l'histoire du mouvement intellectuel autour du folklore et les traditions populaires français. Il a été conçu comme un « Musée de folklore national », tels qu'il en existait déjà dans d'autres pays d'Europe (Weber, 2003). Ce musée a tiré parti de deux tentatives antérieures de constitution d'un folklore scientifique : la Société du folklore français et la Commission des recherches collectives. Selon C. Faure (1989), le MNATP a apporté à ces tentatives précédentes un nouveau souffle avec un projet artistique d'exposition et des compétences techniques.

Grâce au soutien d'une institution dédiée aux arts et traditions populaires, le I^{er} Congrès international de folklore se tient à l'École du Louvre du 23 au 28 août 1937. D'après G. Laferté (2009), ce premier Congrès a aidé l'entreprise de requalification scientifique du folklore, car il a associé les folkloristes et muséographes ethnographiques aux sciences sociales les plus positives : les historiens des Annales et une jeune génération d'ethnologues. Organisé sous la direction de Paul Rivet et ayant comme secrétaires généraux Rivière et Varagnac, le congrès s'est divisé en deux sections. Dans la première, « Section de folklore descriptif », il y avait quatre sous-sections : civilisation matérielle ; traditions et littératures orales ; structures sociales et méthodologie. La seconde, « Section de folklore appliqué à la vie sociale » était composée par dix sous-sections : art populaire ; artisanat ; costume ; construction moderne ; musique ; théâtre ; danse ; fêtes ; jeunesse et musées populaires de Folklore (Febvre, 1939). Ce I^{er} Congrès international de folklore a toutefois mis en avant l'existence d'une distinction entre folklore scientifique et folklore appliqué, car les historiens des Annales et les ethnologues durkheimiens (Lucien Febvre, Marc Bloch, Henri Berr, Marcel Mauss, René Maunier, etc.) étaient chargés de la section « Section de folklore descriptif » tandis que les régionalistes et folkloristes peu professionnalisés s'occupaient de la section « Section de folklore appliqué à la vie sociale », dont le but était de créer des doctrines d'actions politiques et publiques pour le folklore et non plus seulement d'étudier les faits folkloriques (Laferté, 2006).

L'année 1937 a également été l'année de publication du premier tome du *Manuel de folklore français contemporain* d'Arnold Van Gennep, un folkloriste qui a gagné une place de

choix dans l'ethnologie notamment après les travaux de Victor Turner⁴⁸, mais qui pendant les années 1930 jouissait d'une position marginale dans le milieu des folkloristes, muséographes du MNATP, historiens et sociologues. Parmi les folkloristes d'alors, le désaccord le plus important porte sur l'objet et le principe du folklore. Pour Van Gennep, le folklore est l'ethnographie des populations rurales de l'Europe alors que Sébillot, Saintyves et Varagnac considèrent qu'il existe aussi des faits folkloriques à étudier dans les populations urbaines. Van Gennep a aussi vocation d'étudier des faits vivants alors que Sébillot, Saintyves et plus tard Varagnac, mettent l'étude des survivances au centre même du folklore (Weber, 2003 ; Gossiaux, 2006).

En ce qui concerne la disqualification d'Arnold Van Gennep par les muséographes du MNATP, il y a deux raisons principales. Tout d'abord, le folklore de Van Gennep privilégiait la vie symbolique du populaire sur la vie matérielle et ce qui intéressait le plus la muséographie était les masques, vêtements, colliers et bracelets. De plus, Van Gennep s'opposait au positivisme hérité de l'inspiration naturaliste du musée de l'homme et dont Rivière avait fait une véritable doctrine (Chiva, 1987). La théorie des rites de passage développée par Van Gennep a aussi été mal reçue par l'école sociologique héritière de Durkheim, principalement par Marcel Mauss. Les historiens des Annales reprochaient à Van Gennep de construire des catégories abstraites comme « le peuple » ou « le pays » (Lafferté, 2006).

D'après D. Fabre (1992) et G. Laferté (2006), c'est davantage dans une lutte politique et institutionnelle que scientifique qu'il faut trouver les raisons de la mise à distance de Van Gennep. Mauss (le principal tenant de la sociologie durkheimienne) et Rivet (l'un des principaux représentants de la muséographie ethnographique) sont d'actifs militants socialistes et Varagnac (folkloriste qui participe à la création de la Société de folklore français et qui est nommé, par Rivière, conservateur adjoint du MNATP au moment de sa création en 1937) est aussi socialiste et le neveu de Marcel Sembat, socialiste historique d'avant 1914. Van Gennep, quant à lui, est un anarchiste de conviction qui a toujours été hostile au socialisme et au marxisme.

En analysant la constitution des études sur les traditions populaires en France métropolitaine, nous pouvons remarquer que la dimension culturelle, muséographique et pédagogique de l'institutionnalisation du folklore a correspondu aux volontés culturelles du gouvernement du Front populaire⁴⁹ (Muller, 2006). Ce gouvernement a développé une politique culturelle tournée vers les arts et les traditions populaires qui s'est concrétisée principalement à travers l'exposition universelle de 1937, le MNATP et le Congrès international de folklore.

⁴⁸ Anthropologue britannique connu pour ses travaux sur l'étude des rituels et des rites de passage, théorie développée par Arnold Van Gennep.

⁴⁹ La coalition de partis de gauche qui a gouverné la France de 1936 à 1938.

L'analyse de la période de constitution des études sur les traditions populaires en France pendant les années 1930 nous permet également de faire un parallèle entre le folklore et l'ethnographie au début du XX^e siècle en France métropolitaine. Folklore et ethnographie avaient généralement le même type de regard, utilisaient une méthode scientifique semblable mais s'appliquaient à deux terrains distincts : les études de folklore portaient sur les sociétés paysannes européennes, l'ethnographie sur les sociétés non européennes (Cuisinier et Segalen, 1986). L'un et l'autre cherchaient les « survivances » soit chez le paysan pour le folkloriste, soit chez le « primitif » pour l'ethnographe. Folkloristes et muséographes ethnographiques ainsi qu'historiens des Annales et ethnologues faisaient partie d'un même milieu culturel, parisien et savant (*ibid.*).

1.4.2- La Bretagne : terrain privilégié des premières enquêtes folkloriques de France

Le Musée National des Arts et Traditions populaires de Paris lance de nombreuses enquêtes extensives à la fin des années 1930 et au début des années 1940 (Cuisinier et Segalen, 1986 ; Weber, 2003, 2009). La Bretagne devient alors un des terrains privilégiés des premières enquêtes du MNATP : « Sa richesse dans le domaine du folklore musical, ses particularités linguistiques, la qualité d'un artisanat rural dont la collecte est jugée urgente justifient, en 1939 puis en 1942, des missions » (Boëll, 2007 : 208). La Mission de Folklore musical en Basse Bretagne a été la seconde enquête de terrain dirigée par le MNATP, après celle consacrée à la Sologne⁵⁰ en 1937. Effectuée du 15 juillet au 27 août 1939 et organisée par le MNATP, cette mission a été conduite par la musicologue Claudie Marcel-Dubois et le linguiste et abbé François Falc'hun, assisté de Jeannine Auboyer⁵¹. La mission en Basse-Bretagne, selon l'auteur, a eu alors une finalité méthodologique : « Il s'agit d'expérimenter et de mettre au point une démarche de collecte menée par une équipe constituée de spécialistes de disciplines différentes » (Boëll, 2007 : 208). Prévue pour durer deux mois, cette mission dédiée notamment aux traditions musicales et de danse est interrompue le 26 août par l'approche de la déclaration de la guerre : « Menant l'enquête auprès de 123 informateurs dans une vingtaine de villages et lieux dits situés dans le Morbihan et le Finistère, ils rapportent de nombreuses données destinées à l'étude des traditions

⁵⁰ La Sologne est une région naturelle forestière française de la région Centre-Val de Loire comprise entre la Loire et l'un de ses affluents, le Cher. Données disponible en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sologne> [Consulté le 15 juin 2017].

⁵¹ Données disponibles en ligne sur : <http://bassebretagne-mnatp1939.com/> [consulté le 02 juin 2015].

de musique et danse du Pays vannetais et de Cornouaille »⁵². Témoignage de la vie en Basse-Bretagne avant-guerre, les archives de cette Mission :

[...] permettent de retracer l'intégralité de l'enquête : son historique, son déroulement et ses suites. Outre les transcriptions musicales et linguistiques qui sont remarquables, on citera parmi les documents ayant un intérêt plus particulier, les questionnaires préparatoires qui constituent une mine de renseignements sur l'état du folklore à l'époque, ou la correspondance avec les acteurs du mouvement breton, actifs défenseurs de la culture et de la langue de leur région et que l'annonce d'une mission soutenue par le gouvernement, puisqu'institutionnelle et venue de la capitale, a fait vivement réagir⁵³.

La Mission Basse-Bretagne, en explorant une nouvelle méthodologie de collecte folklorique, permet de renseigner sur « l'état du folklore » en France à cette époque. Elle met également en correspondance les acteurs du mouvement breton « actifs défenseurs de la culture et de la langue de leur région » avec les savants parisiens situés au MNATP. Cette enquête a été importante :

pour ce qui est de l'intérêt et de la quantité des documents collectés, parce qu'elle a permis de valider les nouvelles méthodes de l'enquête pluridisciplinaire [...] et enfin parce qu'elle combiné la pluridisciplinarité et l'ensemble des moyens techniques connus à l'époque : deux appareils photos, une caméra, et un appareil d'enregistrement⁵⁴.

Les 1^{er} et 2 avril 1939 a eu lieu à Nantes le premier Congrès de folklore breton. Le programme de ce Congrès est alors dominé par « des communications consacrées aux croyances et coutumes sous l'intitulé "légendes et superstitions", à la littérature orale ou encore aux coiffes, broderies et dentelles. Plus rares [sont] les exposés relatifs à la culture matérielle, au mobilier ou à l'artisanat » (Boëll, 2007 : 208). La séance inaugurale est ouverte par Varagnac et Rivière est le président du Congrès. Au cours de la séance de clôture, Rivière constate « l'unanimité de l'assistance pour adopter un vœu en faveur de l'enseignement du breton à l'école. Un autre vœu préconise la constitution d'un comité régional agissant en liaison avec la Commission nationale des arts et traditions populaires, créée en 1938 » (*ibid.* : 209).

⁵² Données disponibles en ligne sur : <http://bassebretagne-mnatp1939.com/pages/presentation.html> [consulté le 02 juin 2015].

⁵³ Données disponibles en ligne sur : <http://bassebretagne-mnatp1939.com/pages/presentation.html> [consulté le 02 juin 2015].

⁵⁴ Données disponibles en ligne sur : <http://bassebretagne-mnatp1939.com/pages/presentation.html> [consulté le 02 juin 2015]

1.4.3- Période de Vichy et réveil des enquêtes folklorique en Bretagne

Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale et l'occupation de la France par l'Allemagne nazie viennent bouleverser les études folkloriques (Cuisenier et Segalen, 1986 ; Chandivert, 2010 ; Fabre, 1997 ; Faure, 1989 ; Lebovics, 1995, 2009 ; Meyran, 2002 ; Weber, 2000, 2003), provoquant également un changement du statut des pratiques culturelles traditionnelles partout sur le territoire français. La période de l'occupation allemande revêt un rôle crucial dans l'histoire du régionalisme, du folklore et de l'ethnologie en France et tout particulièrement en Bretagne. Les Allemands, qui occupent d'abord le nord et l'ouest du territoire et, à partir du 11 novembre 1942, la métropole tout entière, laissent l'administration sous l'autorité d'un gouvernement français installé à Vichy et dirigé par le maréchal Philippe Pétain, du 10 juillet 1940 au 20 août 1944.

Pendant le régime de Vichy, le folklore est instrumentalisé pour l'encadrement idéologique et le contrôle social des populations. C. Faure (1989) nomme « projet culturel de Vichy » les actions culturelles mises en place par le Maréchal Pétain et ses collaborateurs régionaux, pour que les Français acceptent et adhèrent au nouveau régime. D'après R. Meyran (2002), il s'agit d'utiliser tous les moyens de propagande - la radio, le cinéma, la littérature, la science et tout particulièrement le folklore - pour construire une idéologie nationaliste et régionaliste ainsi qu'une imagerie populaire car le paysan correspondrait au « vrai Français ». La classe paysanne, qui depuis le Second Empire était un enjeu politique important, facteur d'ordre et lieu de conservatisme, devient officiellement une classe-objet au sens où Bourdieu a pu le définir (Faure, 1989).

Quelques mois après le début de l'occupation par l'Allemagne nazie, quelques intellectuels de gauche (comme Rivet) constituent à Paris le « Réseau le 15 décembre [1940] » qui fonde le journal clandestin *Résistance*. Le Réseau ne dure pas longtemps car à la suite d'une dénonciation, les membres sont arrêtés entre le 10 et le 11 février 1941 et sept d'entre eux sont fusillés. Rivet s'exile à Bogotá et le musée de l'Homme est récupéré par la Société d'anthropologie, donnant lieu au triomphe de l'anthropologie raciste et eugéniste de l'École d'anthropologie et de la Société d'anthropologie. Dans cette même période, Mauss est démis de ses fonctions au Collège de France. Ainsi, le milieu des ethnologues « de gauche » est mis hors course (Lebovics, 1995 ; Meyran, 2002).

L'équipe du MNATP, contrairement à l'équipe du Musée de l'Homme duquel il est originaire, se rallie au gouvernement de Vichy. Cet engagement est grandement dû à l'activité de

Rivière, alors directeur du musée. Pour saisir le sens du chemin pris par Rivière, il faut comprendre l'obsession qui sera celle de toute sa vie : créer un espace muséal pour donner une vitrine au folklore (Segalen, 2005). Le fait est que Rivière ne compte pas les efforts pour faire avancer son projet et sa jeune institution : « L'adhérence au régime de Vichy ne se concrétise pas par conviction politique : il s'était servi du Front populaire et il se servira aussi de Vichy, toute son attitude démontre son opportunisme » (Segalen, 2005 : 58). En cherchant à maintenir les activités, Rivière développe sous l'auspice du régime de Vichy de nouveaux projets ethnographiques et trois grandes enquêtes, connues sous le nom de « chantiers », consacrées au mobilier régional, à l'architecture rurale et à l'artisanat rural.

Varagnac a joué un rôle également important dans la politique culturelle de Vichy. Contrairement à Rivière qui s'attache au régime pour obtenir des avantages plutôt que par conviction politique, Varagnac devient un fervent partisan du Maréchal Pétain. Originaire d'un milieu intellectuel de gauche, il penche vers une droite réactionnaire pendant l'Occupation. Il est nommé, à partir d'août de 1941, chef du Bureau du Régionalisme par le préfet de Toulouse, « institution chargée de la supervision des groupes folkloriques, de l'organisation de sociétés savantes et de congrès dédiés à la linguistique et la phonétique occitanes » (Meyran, 2009). Le Bureau du Régionalisme révèle clairement l'inscription du folklore dans l'idéologie de la Révolution nationale par le régime de Vichy. Les conceptions de Varagnac sur le folklore évoquent l'une des principales positions idéologiques du régime. Pour lui, les traditions qui existent chez les paysans et les ouvriers sont des survivances d'une période préhistorique (Fabre, 1997), ce qui légitime le projet idéologique de Révolution nationale qui prétend retrouver les « vraies racines culturelles » de la France.

Marcel Maget exécute lui aussi une fonction importante pendant le régime de Vichy. Il est nommé directeur du Service de civilisation paysanne, créé en octobre 1941 par la Corporation paysanne (Segalen, 2005). La Corporation paysanne était responsable du financement et l'appui de la recherche sur la paysannerie française. Selon certains auteurs, comme R. Rémond (1981) cité par M. Segalen (2005), la Corporation paysanne exprime le plus exactement l'inspiration de la Révolution nationale de reconstruction de la France sur des bases paysannes. À partir de cette institution, la réalisation des enquêtes lancées par le MNATP dans le cadre des chantiers dits « intellectuels » et artistiques devenait possible.

Dans ce contexte de mise en valeur des paysans comme des représentants des « vraies racines culturelles » de la France, la Bretagne devient l'un des terrains de prédilection pour la mise en pratique des nouveaux projets ethnographiques visant à consolider l'idéologie de la

Révolution nationale. De 1941 jusqu'à l'après-guerre, une série d'enquêtes et de missions d'ethnographie folklorique sont donc produites en Bretagne. Entre 1942 et 1943 a lieu la mission d'ethnographie folklorique en Bretagne menée par le MNATP. L'objectif de cette mission est de faire une ethnographie du pays bigouden et principalement des costumes des paysans (Boëll, 2007). La mission est envisagée par le MNATP et mise en œuvre par les équipes de chercheurs collaborateurs du musée sur le terrain. En 1942 également, une enquête sur l'artisanat est réalisée avec le concours du Service de civilisation paysanne et la participation de chercheurs sur la Bretagne. En 1942 encore, a lieu l'exposition artisanale de Rennes. Cette exposition fait partie de la vingtaine d'expositions organisées en 1942 sous l'égide du Service de l'Artisanat au Secrétariat d'État à la production industrielle, organisme créé par un décret du 22 août 1941 (Boëll, 2007). L'exposition de Rennes peut être vue comme une convergence entre l'intérêt du MNATP et la politique officielle de l'État français en faveur de la « rénovation artisanale ».

Entre les années 1942 et 1943, on constate également la présence d'enquêtes réalisées sur la Bretagne, comme la « mission ethnographique folklorique à Scaër [Finistère] » qui utilisera les financements accordés au titre du chantier intellectuel 1810 du MNATP sur l'artisanat (réalisé entre 1942 et 1946). Ce chantier a essayé de construire un complexe technique en employant la « méthode de la monographie d'entreprise artisanale »⁵⁵ pour essayer de dresser un tableau d'une France rurale que l'équipe du MNATP croit en voie de disparition, qu'elle veut décrire de la façon la plus complète, et qu'elle veut ensuite conserver et muséographier (Rolland-Villemot, 2012). Dans le cadre de ce chantier intellectuel, l'ouest de la France, et particulièrement la Bretagne sont surreprésentés. D'après B. Rolland-Villemot, trois raisons expliquent cette prédilection pour l'Ouest. Tout d'abord, le contexte historique et politique à 1942 avec la ligne dite de démarcation⁵⁶ qui sépare le nord et ouest du sud et sud-est. Ensuite par la provenance

⁵⁵ Le chantier 1810 a été organisé en relation avec le ministère de l'Agriculture et la Corporation paysanne. Il concerne « les arts et traditions populaires de la paysannerie » et utilise la méthode de la monographie d'entreprise. « Cette méthode a été mise au point par Marcel Maget et enseignée dans le cours d'ethnographie française à l'école du Louvre à partir de 1941 dans le cadre du cours organique consacré à l'ethnologie de la France mis en place par Georges-Henri Rivière en 1939 [...] Cette méthode de la monographie d'entreprise artisanale doit préciser dans le cadre de chaque enquête, pour chaque entreprise ou atelier artisanal, le milieu géographique, les matières premières, les produits fabriqués, le rythme de production, le contrat social et économique, une biographie des artisans, un relevé des coutumes ainsi qu'un historique du métier. C'est une enquête intensive. (Rolland-Villemot, 2012). Selon B. Rolland-Villemot (*ibid.*), la méthode de l'enquête de terrain par questionnaire a été mise en place par Marcel Maget dans le cadre du chantier 1810. Il a proposé un plan pour la rédaction de la monographie dans lequel l'« état de l'artisanat » devait être mis au point. Dans ce guide, il est possible de voir des points comme : technique de production, de récolte, d'extraction ou de fabrication ; matière utilisée ; outil employé et processus de fabrication.

⁵⁶ Signée à Rethondes le 22 juin 1940, l'armistice franco-allemand prévoit le découpage de la France en deux grandes zones principales séparées par une ligne de démarcation : la zone occupée (ou "la zone nord") occupée par les Allemands, et la zone libre (ou "la zone sud"). En novembre 1942, la zone libre est rebaptisée la "zone sud" lors de son invasion par les Allemands. Données disponibles en ligne sur : <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/la-ligne-de-demarcation-0> [Consulté le 15 juin 2017].

géographique des enquêteurs : les enquêteurs qui font le plus de monographies sont originaires de Vendée ou de Bretagne. Et enfin le réseau territorial de correspondants que s'est créé depuis la Mission de Folklore musical en Basse Bretagne (*ibid.*).

La commune de Scaër, connue pour être un haut lieu du gouren (lutte bretonne), a été ciblée par une enquête ethnographique dirigée par deux ethnologues : René-Yves Creston et Germaine Jouan (Boëll, 2007). Creston est un grand nom de la recherche ethnographique en Bretagne au début du XX^e siècle : « De 1940 à 1942, Creston, qui travaillait à la Salle de l'Europe au musée de l'Homme, développe des projets ethnographiques avec le soutien du MNATP au nom de Rivière » (*ibid.* : 220). Dans ses enquêtes, il traite prioritairement de la documentation sur les bateaux de pêche et le costume bretons : « Les trois autres points abordés sont : les chants populaires bretons dans les “cabarets”, le tissage artisanal de toiles en Bretagne et de mobilier populaire » (*ibid.*). Creston prend aussi part activement à la création de l'Institut d'ethnologie bretonne (IEB), créé sous le double timbre Institut d'ethnologie bretonne et Institut celtique de Bretagne. Défini comme lieu de formation, d'éducation et de recherche ethnologique, l'IEB est créé en 1941 avec le patronage du MNATP. C'est avec le label de cette institution que Creston rédige ses projets de recherche au début des années 1940.

Dans la « mission ethnographique folklorique à Scaër » des informations très nombreuses ont été recueillies sur maints aspects de la culture matérielle, de la vie sociale, sur la langue, la littérature orale et les chants populaires, mais ce matériau reste dispersé, l'enquête envisagée à l'origine n'a été pas réalisée » (*ibid.* : 225). A l'automne 1943, Creston entreprend la rédaction d'un premier rapport dont il ne reste aujourd'hui que la table des matières (Rolland-Villemot, 2012). D'après B. Rolland-Villemot cette mission à Scaër montre les limites de la méthode technologique de monographie d'entreprise. En effet, l'étude monographique des entreprises artisanales va se heurter à une immense difficulté : comment passer à la théorie et comment faire la synthèse de ces descriptions des ateliers pour bâtir une histoire des techniques. Ce sera l'échec de ce chantier intellectuel qui va se limiter à la collecte de données. Le plan proposé par Marcel Maget propose un vison globale des technique puis il demande d'étudier les entreprises sous les aspects : le statut de l'entreprise, la formation, la culture générale et même « percevoir l'univers mental ». Cette ambition n'a pas été atteinte par les enquêteurs (*ibid.*).

D'août à octobre 1942, un autre ethnologue chargé de mission au MNATP effectue une série d'enquêtes sur l'artisanat rural. René de la Godeliniais réalise des recherches sur les artisans du métal, dans sa région natale du nord-est du département de l'Ille-et-Vilaine. « La qualité de son travail d'enquêteur et les rapports entretenus avec les artisans du pays de Fougères, à

l'occasion des expositions artisanales, ont été signalés par les experts de l'époque » (Boëll, 2007 : 227). En 1943, d'août à novembre, il effectue deux nouvelles enquêtes dans le pays de Fougères « consacrées d'une part au costume, d'autre part aux objets domestiques et à la galette de blé noir. En 1943, une monographie sur ce sujet est rédigée pour le MNATP » (*ibid.* : 228). René de la Godelinain a été associé, en outre, à de grandes enquêtes par questionnaire « qui poursuivent l'œuvre de la commission des recherches collectives : l'atlas folklorique de la France et le calendrier traditionnel » (*ibid.* : 229).

Comme le remarque D. M. Boëll (2007), la pratique des enquêtes de terrain et la mise en œuvre d'une méthodologie élaborée par G. H. Rivière et M. Maget ont constitué un révélateur de plusieurs enquêteurs Bretons. La diversité des domaines de la culture traditionnelle, explorés en Bretagne par les missions et enquêtes réalisées auprès du MNATP ou du Service de civilisation paysanne, a laissé comme héritage de riches recherches ethnographiques. Dans ces recherches, de nombreuses informations sur la vie matérielle, sociale et culturelle des Bretons de la moitié du XX^e siècle ont été recueillies, bien que certaines d'entre elles aient été dispersées dans la mesure où une partie de ces enquêtes n'a pas finalisée en tant que monographie.

La mise en valeur des pratiques culturelles bretonnes dans les études folkloriques pendant la période de l'Occupation révèle qu'elles étaient conçues comme un outil d'encadrement idéologique et de contrôle social des Bretons, afin qu'ils acceptent et adhèrent au régime pétainiste. La classe paysanne était l'image même de l'ordre et représentait le conservatisme nécessaire pour le soutien au régime pétainiste. Les chantiers intellectuels sur l'architecture rurale (Chantier 1425), sur le mobilier régional (Chantier 909) et sur l'artisanat (Chantier 1810) lancés en 1941 par le MNATP (dans lesquels on constate la présence d'enquêtes réalisées sur la Bretagne) s'appuient sur des termes politiques et idéologiques du régime pétainiste.

La libération de Paris eut lieu du 19 au 25 août 1944, mettant fin aux quatre années d'occupation allemande. Ceux qui avaient subsisté à la capture par des occupants allemands reprirent leurs postes aux musées (Lebovics, 1995). Rivet reprend le poste de directeur du musée de l'homme et Maget assume la direction du MNATP puisque Rivière est éloigné de ses fonctions, accusé de collaboration avec le régime de Vichy. Selon certains auteurs (Lebovics, 1995 ; Meyran, 2002) c'est Varagnac qui aurait dénoncé Rivière. Pourtant, Varagnac a également été démis de sa fonction de conservateur associé du MNATP parce qu'il a collaboré lui aussi. Cette supposée dénonciation aurait causé, à partir de ce moment-là, une relation d'hostilité entre Varagnac et Rivière.

La libération et la fin de la guerre provoquent une reconduction des postes dans les milieux ethnographiques et ethnologiques. Le renouvellement du climat politique commence par l'abandon des paradigmes et idéologies du régime pétainiste : il n'est plus question de retour à la société traditionnelle, paysanne et artisanale. Les bouleversements politiques, économiques et culturels changent aussi l'orientation de la recherche ethnologique. L'une des principales altérations apparaît avec la non-utilisation du mot folklore, terme associé à l'idéologie du régime de Vichy. Le concept est même abandonné par les défenseurs du projet culturel vichyste : Varagnac le remplace par « civilisation traditionnelle » puis par « archéo-civilisation ». Rivière, de son côté, utilise le terme « patrimoine folklorique » pour faire allusion à l'héritage culturel des paysans. Cette expression sera suivie par deux autres : « ethnographie folklorique » qui désigne la recherche sur le terrain et « muséographie folklorique » qui désigne les objets ethnographiques exposés dans les musées. Maget, quant à lui, propose que la recherche folklorique soit remplacée par « ethnographie du domaine métropolitain ». Parmi les folkloristes célèbres des années 1920 et 1930, seul Van Gennep continuera à utiliser le terme folklore (Fabre, 1997).

La fin du régime de Vichy marque le passage entre la fin d'une discipline - le folklore qui s'intéresse aux survivances - et la naissance d'une nouvelle, l'ethnographie de la France (influencée surtout par Marcel Maget), plus intéressée par les descriptions des groupes et territoires et exempte de discours fondés sur les survivances (Meyran, 2002). Le folklore, en tant que discipline, a fortement influencé la création de l'ethnologie contemporaine française. L'ensemble des recherches folkloriques menées entre les années 1930 et la fin du régime de Vichy, ainsi que les méthodologies utilisées contribuèrent à l'émergence d'une science consacrée aux systèmes culturels et à la compréhension des identités culturelles.

En Bretagne comme partout en France, le régime de Vichy a contribué à donner une dimension négative au mot folklore quand il s'agit de qualifier les pratiques culturelles traditionnelles. Néanmoins dans cette région, la variété des enquêtes produites ainsi que la richesse des données recueillies ont laissé des traces dans le milieu de la recherche ethnographique. Les enquêteurs, qui pour la plupart mettaient en place les méthodologies conçues à Paris (principalement au MNATP), ont également contribué à la naissance en Bretagne d'une « nouvelle » ethnologie tournée vers la compréhension des pratiques culturelles plutôt que vers des descriptions de survivances.

1.4.4- Étude des pratiques culturelles traditionnelles bretonnes pendant les années d'après-guerre

Même après la fin du régime de Vichy, la Bretagne continue à être un terrain privilégié de recherches sur les traditions culturelles. Dans des circonstances d'après-guerre difficiles financièrement, la première exposition temporaire du MNATP est réalisée en 1951, quinze ans après sa fondation, et a comme titre « Bretagne, art populaire, ethnographie régionale » (Segalen, 2005).

Selon Rivière, cette exposition a été consacrée à la Bretagne puisqu'elle est la « province à la forte personnalité, terre d'élection des arts populaires, région que nos enquêteurs ont particulièrement fouillée et nous bénéficions, dans l'université, dans les musées, dans les mouvements régionalistes, d'un solide faisceau d'amitié » (Rivière 1951 : VII in Boëll, 2009 : 177). Le catalogue la présentait ainsi : « Consacrée aux arts populaires de la Bretagne, [l'exposition] comprend, outre une introduction évoquant l'histoire de cette province des origines à nos jours, des séries concernant la sculpture et l'imagerie religieuse, le mobilier et les arts domestiques, le costume, la poterie et la musique » (Segalen, 2005 : 152). Selon M. Segalen (*ibid.*), la plus ethnographique des sections résultait du travail d'enquête conduite sur le terrain par Dan Laillier, sous la direction de Maget. Laillier a parcouru la Bretagne pendant plus d'une décennie afin de collecter les témoignages d'un artisanat rural qui s'éteignait : « Cheville ouvrière de la première exposition temporaire présente après-guerre consacrée à la Bretagne, il assurera ultérieurement la renaissance des musées de Saint-Malo » (Boëll, 2007 : 230).

Pour les études des chants et danses traditionnelles de Bretagne, les années d'après-guerre ont été revigorantes. De 1947 à 1960, Hélène et Jean-Michel Guilcher ont recueilli des informations précieuses sur les danses et chants à danser en Basse-Bretagne. Les travaux écrits par Jean-Michel Guilcher sur la danse traditionnelle sont d'une portée internationale et font autorité au sein de la communauté scientifique élargie (Defrance, 2008). En 1963, cet auteur lance le livre qui jusqu'à présent est l'ouvrage de référence en matière de danse et d'ethnologie bretonnes. *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* est l'une des œuvres les plus appréciées par les acteurs et offre un panorama sociohistorique des danses traditionnelles en Basse-Bretagne. Dans cet ouvrage, considéré par certains de mes interlocuteurs comme « la bible des danses bretonnes », Guilcher mène une étude sur le répertoire de ces danses - en utilisant notamment des sources historiques du XIX^e siècle -, dont il situe l'émergence au XVI^e siècle. Il en fait une description chorégraphique à travers des diagrammes, explique leur histoire, et localise chacune d'entre elles en l'associant avec le terroir où elle est dansée.

De point de vue des travaux de l'ethnologie française qui, dans les années 1960, sont consacrés à une analyse symbolique des systèmes culturels et à la compréhension des identités culturelles, le travail de Guilcher a un ton qui peut être vu comme folklorique. L'ouvrage, préoccupé par les origines des danses, est dédié presque entièrement à leur histoire et à la description chorégraphique des pas de danses. Dans la section qui s'intitule « Danse et société », l'auteur souligne des problématiques qui étaient largement présentes chez les folkloristes, comme le passage d'une « société traditionnelle » à une « société moderne ». Selon Guilcher : « Dans le temps où la société rurale bretonne s'éloigne de l'état archaïque ou elle était longtemps demeurée, la danse où elle s'exprime acquiert elle aussi des caractéristiques modernes » (Guilcher, 1997 [1963] : 572). Pour l'auteur, le changement de temporalité d'une société ancienne vers une société moderne s'est reflété dans l'apparition de danses « superficielles et plus libres » (*ibid.* : 573) :

La danse d'autrefois usait des formes simples (rond, double, front circulaire) qui à elles seules exprimaient l'unité du groupe et favorisaient sa concentration. L'action y consistait essentiellement dans l'accomplissement en commun d'un geste spécifique, dont le pouvoir unifiant était dans ces conditions considérable. La danse nouvelle simplifie volontiers le dessin du pas, ou tolère des pas de diverses sortes. Mais elle comporte un jeu précis d'évolutions et de figures concertées entre les exécutants. À une danse de participation et d'unification s'est substituée une danse de relations et d'échanges, à la fois plus superficiels et plus libres.

Cet extrait nous fait remarquer la préférence de l'auteur, ainsi que des folkloristes de son époque, pour les danses « d'autrefois » plutôt que pour les « danses nouvelles ». Il affirme également qu'il est difficile d'intégrer l'enseignement qu'apporte la tradition des danses à une vue d'ensemble de la culture bretonne, dans la mesure où « les structures anciennes de la société paysanne sont trop mal connues, le riche folklore breton trop peu étudié » (*ibid.* : 571). Pour l'auteur, même si les danses traditionnelles font partie de la société bretonne, elles sont avant tout du folklore. Nous voyons ainsi que dans le contexte culturel breton, l'ouvrage de référence en matière de danse et d'ethnologie bretonnes a un rapport avec les études et problématiques folkloriques de son époque.

L'analyse géographique et historique mise en avant dans ce chapitre nous permet de contextualiser la formation des représentations des « véritables expressions traditionnelles ». Leur identification à des terroirs spécifiques et leur présence sur le territoire depuis plusieurs générations sont des arguments employés par les acteurs pour confirmer l'authenticité des

expressions culturelles bretonnes. Les études folkloriques du XIX^e siècle, sont également à l'origine de ces représentations. Les pratiques contemporaines de l'authenticité en Bretagne sont ainsi ancrées dans des discours inspirés par les enjeux territoriaux et historiques présents dans cet espace de relations.

L'ancrage des danses, chants, costumes et coiffes dans des terroirs spécifiques est un outil discursif d'authenticité mis en place par certains groupes, comme les cercles celtiques. Les terroirs ou « pays traditionnels » sont utilisés comme stratégie d'identification des pratiques culturelles : telle expression culturelle est considérée comme étant « originaire » d'une certaine localité dans la mesure où une de ses qualités, sa réputation ou autre caractéristique peut être attribuée essentiellement à cette origine géographique. La légitimation de la Haute Cornouaille comme lieu de formation des pratiques chorégraphiques et musicales considérées les plus traditionnelles de Bretagne entretient cette relation particulière à l'espace. L'inscription des pratiques culturelles bretonnes dans un lieu ainsi que leur antériorité, est le fil directeur qui relie ancrage historique et relation au lieu. L'amplitude temporelle, comme le mentionne Bérard (2011), peut être variable et s'échelonne sur plusieurs siècles ou quelques décennies selon l'histoire locale. Mais l'antériorité qui donne de l'épaisseur au lieu est bien là, elle est liée à la mémoire collective transmise.

Pour défendre des pratiques culturelles à la fois ancrées dans des lieux spécifiques et dans un espace temporel lointain, les acteurs recourent à l'histoire officielle de la région Bretagne. La prise en compte de différentes échelles du temps est une stratégie pour légitimer une identité ancrée dans le passé. Dans la multitude des faits bruts, certains événements sont mis en récit par les acteurs à partir de leurs expériences subjectives et leur conscience historique. Comme l'écrit G. Dening (1991 : 353), « le passé en lui-même est évanescant : il n'a d'existence qu'au sein d'histoires. Les histoires sont le passé mis en texte ». Ce qui est raconté de l'histoire de Bretagne devient alors une question importante pour contextualiser les discours contemporains d'authenticité.

Les représentations de l'authenticité bretonne par les formes culturelles traditionnelles doivent beaucoup aux études folkloriques menées au XIX^e et au début du XX^e siècle. R. Bendix (1997) dans *In Search of Authenticity : the Formation of Folklore Studies* souligne les origines romantiques de la quête de l'authentique via le « folk » et l'instrumentalisation de cette quête par les intellectuels et chercheurs. L'auteur est particulièrement intéressée par la tension entre le vocabulaire très émotif employé par les écrivains Romantiques quand ils parlent de l'authenticité, et l'effort des savants au début du XX^e siècle pour faire de l'authenticité une entité vérifiable

scientifiquement. L'authenticité est ainsi à la base des études folkloriques. La recherche de l'authentique a été une compagne constante du sentiment de perte inhérente à la modernisation, confirmant sans cesse la croyance en une essence culturelle vierge et alimentant le nationalisme culturel dans le monde entier. L'authenticité des pratiques culturelles bretonnes a donc été socialement construite à partir d'un processus socio-historique initié à la fin du XIX^e siècle.

Après avoir montré que ce qui est convenu d'appeler « authentique » trouve en réalité ses racines dans l'appropriation territoriale et historique de la région Bretagne, j'examine dans le prochain chapitre les pratiques contemporaines de l'authenticité dans cette région. Il s'agit alors de comprendre l'espace social au sein duquel cette authenticité est mise en jeu et la prise de position des acteurs vis-à-vis d'elle.

II- Les questions de l'authenticité en Bretagne

L'authenticité, ou tout du moins la perception que l'on a de celle-ci, ajoute évidemment de la valeur à une expérience culturelle. Les débats concernant l'attribution d'une authenticité à une pratique, un objet ou une performance prennent en compte la position sociologique, historique, sociale et culturelle de ceux qui luttent pour l'affirmer, la défendre ou l'imposer. L'authenticité est attribuée et non donnée. Comme S. Rubidge le mentionne (1996 : 219), « l'authenticité [n'est] pas une propriété de, mais quelque chose que nous attribuons à une performance ». La catégorisation d'une performance comme authentique dépend ainsi de qui « nous » sommes (*ibid.*). Dans l'espace social étudié, ce qui est en jeu est l'authenticité de la culture bretonne. Il y a une variété d'acteurs qui existent et coexistent dans cet espace de relations, avec des dispositions différenciées. La façon dont les acteurs se positionnent actuellement vis-à-vis de l'authenticité des pratiques bretonnes dépend à la fois des dispositions acquises dans ce domaine au cours de leur vie, ainsi que des spécificités de l'espace de disputes en question.

Dans ce chapitre, je souhaite comprendre la dynamique de cet espace de relations, les positionnements des acteurs et leur prise de position par rapport à l'authenticité de la culture bretonne : les différences, les prises de distance, les effets de rupture, les avant-gardismes et les conservatismes. Les acteurs se positionnent dans cet espace de relations non seulement en faisant référence à leur fidélité à la tradition, à leur capacité à intégrer des emprunts à d'autres styles musicaux, mais aussi en opposant la « pureté » des origines et l'« inauthenticité » d'une exploitation commerciale. Les disputes autour de l'authenticité des pratiques culturelles bretonnes font sens pour tous les acteurs, qui ont tous à se définir par rapport à elle pour légitimer leurs rapports entre eux. Leurs stratégies pour la reconnaissance d'une légitimité influencent la manière dont ils se positionnent et leurs discours sur cette authenticité.

2.1- Par les chemins du terrain

Début juillet 2014 à Rennes, lors d'une soirée pluvieuse et rythmée par la coupe du monde de football, je fais connaissance avec Yohann, 34 ans, développeur web et propriétaire du

groupe *Fest-noz and traditional musics in Brittany* au sein du réseau social *couchsurfing*⁵⁷. Lorsque, depuis Montpellier, j'avais fait mes premières recherches sur les expressions culturelles bretonnes, j'avais découvert le bal de danses et musiques celtiques appelé « fest-noz » ainsi que ce groupe d'échange sur le réseau *couchsurfing*. Mes premiers contacts avec Yohann ont été établis virtuellement et nous nous sommes rencontrés personnellement lors de mon arrivée à Rennes. Autour d'un verre, il m'a expliqué sa passion pour les danses bretonnes et principalement pour l'enregistrement vidéo de nouveaux musiciens et des nouvelles scènes musicales bretonnes.

Yohann est né à Saint-Nazaire, chef-lieu d'arrondissement du département de la Loire-Atlantique, en région Pays de la Loire. Puis il déménage à Saint-Malo, où il passe son enfance et adolescence. Fils de mère femme au foyer et père cuisinier, il commence à pratiquer les danses bretonnes encore enfant sous l'influence de sa mère, qui les dansait au sein du cercle celtique Quic en Groigne à Saint-Malo. Il part ensuite se former en BTS informatique de gestion à Saint-Brieuc. Deux ans plus tard, il trouve un poste à Dinan comme programmeur web. Puis après un séjour de neuf mois dans la capitale française en tant que développeur web d'une startup dans le milieu musical, il s'installe à Nantes où il exerce ce même métier dans une startup spécialisée dans la gestion d'e-réputation⁵⁸ pour les hôtels et campings.

Malgré son air timide, Yohann possède un réseau social très étendu. Le succès de son profil sur le site *couchsurfing* ainsi que ses multiples connaissances du « milieu de la culture traditionnelle », selon ses mots, en sont la preuve. Ma rencontre avec Yohann m'a menée vers d'autres danseurs bretons comme Elie, 30 ans, actuellement enseignant de langue et danse bretonnes dans un centre de recherche en études celtiques à Bonn, en Allemagne. Ses T-shirts imprimés du drapeau de la Bretagne et les discussions qu'il mène autour des problématiques politiques régionales démontrent une personne engagée politiquement. Elie a été l'un de mes principaux interlocuteurs lors du travail de terrain. Je l'avais contacté par téléphone et il m'avait invitée à l'accompagner lui et ses amis à un bal de danse bretonne dans la ville de Landerneau,

⁵⁷ Un réseau social dont le principal objectif est assurer un service d'hébergement temporaire et gratuit, de personne à personne. Les adhérents du réseau social peuvent promouvoir des événements « *meeting* » pour encourager leurs rencontres. Ce réseau fut ma porte d'entrée sur le terrain du fest-noz.

⁵⁸ L'e-réputation, parfois appelée web-réputation, cyber-réputation ou réputation numérique, est la réputation, l'opinion commune (informations, avis, échanges, commentaires, rumeurs...) sur le Web d'une entité (marque, personne, morale (entreprise) ou physique (particulier), réelle (représentée par un nom ou un pseudonyme) ou imaginaire. Elle correspond à l'identité de cette marque ou de cette personne associée à la perception que les internautes s'en font. Données disponibles en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/E-r%C3%A9putation> [consulté le 27 juillet 2016].

près de Brest. Pendant la durée de mon séjour en Bretagne, il m'a amenée dans plusieurs bals, festivals et concerts de musiques bretonnes dans toute la région.

Elie est né à Brest. Il grandit auprès de sa mère, qui n'a jamais eu d'emploi fixe, et de ses grands-parents : son grand-père était technicien du son à Radio France et sa grand-mère s'occupait du foyer. Il prend goût aux danses bretonnes grâce à son instituteur vers 6 ou 7 ans, puis dans le cercle celtique où son grand-oncle jouait de la bombarde et sa grand-tante brodait les costumes. Il obtient son bac littéraire option théâtre au lycée Jean Moulin de Châteaulin, puis déménage à Rennes pour commencer une licence en Arts du spectacle à l'Université Rennes 2. Pendant ses années à Rennes, il est pleinement engagé dans le syndicat étudiant UNEF, au point de finir par occuper le poste de vice-président étudiant de l'université. Après la licence, il commence un master professionnel en Culture, création artistique et développement du territoire à l'Université du Littoral Côte d'Opale à Dunkerque.

Tout au long de ses études, son intérêt pour les bals de danses bretonnes s'est intensifié, à l'instar de son engagement politique en faveur de la « bretonnité ». Son auto-identification comme « Breton » plutôt que comme « Français », ainsi que son positionnement pour l'entrée du département de Loire-Atlantique dans la Région Bretagne sont des dimensions de cette bretonnité. Après son master, il a également suivi une formation intensive à la langue bretonne (Stumdi). En outre, le goût pour les danses bretonnes l'amène à fréquenter régulièrement les « bals folks ». Ces bals sont des lieux de pratique de danses issues de la tradition rurale de certaines régions européennes. Selon Elie, les danses folks sont des « traditions des pays qui n'ont pas de traditions ». Il participe assidûment au Boombal festival en Belgique, l'un de plus grands bals folks d'Europe, où il a déjà donné des cours de danses bretonnes.

Grâce à Yohann, j'ai aussi eu l'occasion de rencontrer Vincent, actuellement frigoriste dans le Finistère. Vincent est né à Paris et y a vécu jusqu'à l'âge de 30 ans, puis a déménagé à Brest suite à une proposition du réseau associatif dans lequel il travaillait à Paris. Dans le cadre de cette association nommée Planète Sciences, il fait la promotion des sciences en organisant les activités de lancement de fusées⁵⁹. C'est à Paris que Vincent commence à s'intéresser à la culture traditionnelle bretonne. En 2003, il était parti avec des amis au Festival Interceltique, le plus

⁵⁹ Dès sa création, le Centre National d'Études Spatiales (CNES) a été chargé par le Ministère de l'Intérieur de mettre à la disposition des clubs spatiaux de jeunes des propulseurs. Le CNES a alors confié en 1962 à l'Association Nationale Clubs Scientifiques (qui deviendra ANSTJ puis Planète Sciences) la coordination de ces clubs. La première campagne nationale de lancements de fusées a lieu en 1965. L'objectif principal consiste à mettre en place des expériences sur le vecteur lui-même (mesure de vitesse, d'accélération, de rotation, etc.) ou sur son environnement (prise de vue, localisation, etc.). Il s'agit ici, pour le groupe de jeunes, de concevoir des engins de masse moyenne de 10 kg et pouvant atteindre des altitudes de 1000 m. Données disponibles en ligne sur : <https://www.planete-sciences.org/espace/Activites/Fusee-experimentale/> [Consulté le 21 juin 2017].

grand festival de musique et culture celtiques qui a lieu tous les ans à Lorient⁶⁰. Selon lui, « c'était étonnant pour nous, de la région parisienne, de voir tant de gens danser » (Entretien avec Vincent, 15/07/2014). Après avoir trouvé un travail à Brest en 2009, il cherche un lieu pour apprendre des danses. Pendant deux ans, il suit alors des cours dans une association qui propose l'apprentissage des danses pratiquées au sein des bals de fest-noz.

Vincent est un averse danseur. Pendant notre entretien, il m'a confié que même s'il n'est pas originaire de Bretagne, il a des attaches émotionnelles avec tout ce qui est culture bretonne. Il parcourt toute la Région Bretagne pour danser dans des bals différents, pour connaître de nouveaux groupes de musique, pour revoir les amis du milieu, et pour accompagner ses groupes préférés de musique bretonne. Il est également passionné par les paysages bretons. Nous avons échangé des messages sur le réseau social *couchsurfing*, mais nous nous sommes rencontrés à Saint-Malo le jour de la fête nationale. À l'époque, Vincent travaillait comme artificier ou pyrotechnicien (celui qui conçoit et tire des feux d'artifice) et était à Saint-Malo pour les feux du 14 juillet. Pendant mon séjour à Saint-Malo, il m'a proposé une balade pour connaître les paysages d'Ille-et-Vilaine et je me suis aperçue qu'il aimait faire connaître les sites bretons. Aujourd'hui, Vincent a quitté le métier d'artificier pour se reconvertir dans le froid commercial, ce qui l'a amené à être frigoriste.

À Saint-Malo j'ai également rencontré Karl, 37 ans, professeur de danse traditionnelle bretonne et responsable du cercle celtique Quic en Groigne de Saint-Malo. Mon contact avec Karl s'est aussi établi via internet et pendant toute la durée de mon travail de terrain, j'ai pu contacter certains cercles celtiques à travers leur site web. Par e-mail, Karl se montrait déjà très réceptif et enthousiaste de ma recherche. Il m'a reçue pour une conversation au siège du cercle celtique, une grande maison dans laquelle sont menées certaines activités liées à la promotion de la culture bretonne. Il y a notamment la formation professionnelle d'un groupe de danses bretonnes et d'un bagad souhaitant faire des spectacles, mais aussi des cours de danse et musique bretonnes pour ceux qui veulent apprendre à danser et à jouer le biniou et la bombarde, mais ne pas se présenter sur scène.

⁶⁰ « Le Festival Interceltique de Lorient est né il y a quarante-quatre ans de la volonté de ses fondateurs de contribuer au développement de la musique et de la culture bretonne et aussi de s'ouvrir vers les nations d'implantation celte dans les îles britanniques (Écosse, Pays de Galles, Cornouailles, Île de Man, Irlande) mais aussi dans le nord de l'Espagne (Galice et Asturies). Cela lui a donné une place particulière dans l'ensemble des festivals bretons, mais aussi nationaux dans la mesure où il a su créer un lieu de rendez-vous mettant en scène la Bretagne à côté d'autres nations et ainsi forger un nouveau concept porteur d'échanges : l'interceltisme ». Données disponibles en ligne sur : <http://www.festival-interceltique.bzh/festival/qui-sommes-nous.cfm> [consulté le 16 janvier 2015].

Né dans la ville de Mayenne⁶¹, il y vit jusqu'à la fin du lycée. Adolescent, il commence à écouter le rock celtique et découvre Alan Stivell⁶². À partir de là, il commence à fréquenter des festivals de musique celtique en Bretagne, comme le Festival Interceltique, et prend goût également aux danses bretonnes. Après un baccalauréat littéraire options anglais renforcé et théâtre, Karl déménage à Paris où il suit une formation à l'École de Théâtre du Sapajou. A la fin de ses études et se sentant isolé, Karl quitte la capitale et part à Saint-Malo pour trouver du travail et pratiquer les danses bretonnes « juste pour le plaisir ». Il travaille d'abord comme artiste de rue (comédien, mime, clown) puis comme animateur socioculturel en milieu scolaire. Pendant cette période, il s'inscrit au cercle celtique pour apprendre à danser. Au bout de six mois, le responsable du cercle lui propose de devenir danseur dans un spectacle :

Moi au début, ce n'était pas du tout ce que je voulais ; m'habiller en Breton, tout ça ne me tentait pas mais il y avait une bonne ambiance super sympa. J'ai adoré l'ambiance et le côté convivial, plus que la danse à la base. C'était plus l'état d'esprit qui me plaisait : connaître des gens et discuter avec un dentiste, un boucher, un avocat, un paysan, un vieux, un jeune. C'est un public vraiment très varié. Il y en a de tous les milieux sociaux, culturels. Ça, c'est un truc qui me plaisait beaucoup et ça a franchement joué dans mon engagement » (Entretien avec Karl, 12/07/2014).

Quelques années après être devenu danseur professionnel, il commence à enseigner les danses bretonnes au sein du cercle celtique. A cette période, il est également engagé comme intervenant dans l'atelier Médiéval Meriment (danses bretonnes et danses de la période de la renaissance) pour le groupe américain Worlds Strides. Depuis 2012 il est responsable du cercle celtique Quic en Groigne de Saint-Malo et chorégraphe des spectacles de danses bretonnes montés par le cercle. Actuellement il est aussi animateur des stages « Chorégraphie » et « Mise en scène » pour la Confédération de danse bretonne War'l leur Penn Ar Bed. Cette confédération est l'une des deux confédérations de danses bretonnes⁶³ qui regroupent les ensembles chorégraphiques formés au sein des cercles celtiques. Depuis 2012, Karl travaille en freelance comme graphiste et illustrateur.

⁶¹ Dans le département de la Mayenne - Région Pays de la Loire.

⁶² Alan Stivell est à la base du concept de Musique celtique et de sa diffusion auprès du grand public. Il fut dans les années 1970 celui qui, par la musique, fit revivre la culture bretonne. Véritable militant, Alan Stivell marqua cette époque où la vague folk déferlait à travers le monde, ce monde qu'il parcourut dans tous les sens avec sa célèbre harpe celtique. Si Alan Stivell a popularisé la musique bretonne et celtique modernes, il a été, dans le monde, un des précurseurs de plusieurs genres musicaux : folk-rock ou ambient, et surtout world-music, dont il a été le théoricien dès son album Reflets en 1970. Données disponibles en ligne sur : <http://www.rfimusic.com/artiste/musiques-monde/alan-stivell/biographie> et <http://www.alan-stivell.com/index.php?lang=fr&p=bio> [consulté le 16 janvier 2015].

⁶³ L'autre confédération de danse bretonne s'appelle Kendalc'h.

Dès mon arrivée à Rennes, j'ai essayé d'établir des contacts avec le cercle celtique. La période de vacances m'a empêchée de connaître son responsable mais néanmoins, la secrétaire m'a donné le contact de certaines personnes insérées dans le cercle. Parmi elles il y avait Guy, 70 ans, clarinettiste dans un groupe de musique bretonne et enseignant retraité de musique au sein du cercle celtique de Rennes. Notre conversation s'est déroulée dans un café du centre-ville de Rennes. Né dans cette ville en 1946, Guy y a toujours vécu. En 1955 sa mère l'inscrit au cercle celtique pour qu'il apprenne à jouer de la musique bretonne : « Mes parents m'ont mis entre les mains un accordéon chromatique qui appartenait à mon grand-père maternel, mort pendant la guerre. Il était un multi-instrumentiste, il jouait de la flûte traversière, du violon et de l'accordéon » (Entretien avec Guy, 08/07/2014). Au cercle celtique il a appris à jouer de l'accordéon et la bombarde.

Guy adhère au cercle en 1955 et le quitte en 1967 pour faire son service militaire. Puis il travaille quelques années comme ouvrier dans une imprimerie de Rennes. Pendant les années 1970, il s'engage au collectage et s'entretient avec « les anciens » pour recueillir des sonorités musicales, des cahiers de chansons, etc. Il collecte des matériaux de type contes et chants autour de la commune de Saint-Sulpice-la-Forêt, située dans le département d'Ille-et-Vilaine. A cette période, il apprend à jouer de la clarinette. Pendant les années 1980, il est embauché comme enseignant dans un lycée professionnel qui forme au graphisme et à l'imprimerie et il continue ses activités culturelles au sein des associations de promotion de la culture bretonne. En 1993, il reprend ses activités au sein du cercle celtique de Rennes, dans le cadre du bagad développé au sein du cercle. En 2004, il quitte son poste au lycée et il est embauché au cercle celtique de Rennes pour donner des cours de musique bretonne. Actuellement, Guy est retraité et participe à un trio qui s'appelle « Breskenn » : il joue de la clarinette et les deux autres jouent de la bombarde et du saxophone. Guy joue également de la clarinette en duo avec un compagnon qui joue le biniou/la bombarde.

J'ai également rencontré Clément, 26 ans, enseignant de bombarde au sein du Pôle d'Enseignement Supérieur Spectacle Vivant et du cercle celtique de Rennes. Extroverti et enthousiasmé par ma recherche, il m'a reçu dans sa salle de cours. Né à Rennes, Clément a ses premiers contacts avec la musique bretonne à l'âge de 11 ans pendant l'atelier « culture celtique » suivi par tous les élèves de son collègue. Les danses mais surtout la sonorité des instruments celtiques lui plaisent immédiatement. Cette même année, le Conservatoire de musique de Rennes ouvre une classe d'initiation à la musique traditionnelle et ses parents décident de l'inscrire. Il y apprend alors à jouer de la bombarde.

Quatre ans plus tard au lycée, Clément entre au cercle celtique de Rennes en tant que musicien. Il participe aux activités de promotion de « l'interceltisme », dans lesquels les participants « se déguisent » en Breton pour défiler dans la ville et dans d'autres communes de la région : « On a fait ça une, deux, trois fois... culturellement ça veut dire quoi tout ça ? Moi, je ne me retrouve pas là-dedans. Je comprends qu'il y ait des gens qui peuvent se retrouver là-dedans, mais ces gens ne font pas de la musique traditionnelle bretonne, ils font du folklore breton (Entretien avec Clément, 05/07/2014) ». Au sein du cercle celtique il apprend à pratiquer les danses bretonnes et prend goût également aux bals de danse nommés fest-noz. A cette période, il commence ainsi à jouer dans ces bals, pratique à laquelle il s'identifie plus qu'aux défilés au sein du cercle celtique.

Après le baccalauréat, il choisit la musique traditionnelle comme métier et s'engage dans une double licence : musicologie et interprétariat. Après sa licence, il est embauché au cercle celtique de Rennes en tant qu'enseignant de bombarde. Au moment de la recherche, Clément était enseignant temporaire au sein du Pôle d'Enseignement Supérieur Spectacle Vivant de Rennes. Actuellement, il joue de la bombarde dans des bals de fest-noz et dans des festivals de musique traditionnelle bretonne à l'étranger.

Mon séjour à Rennes m'a permis de connaître une figure emblématique de cet espace social. Monsieur Glenn Jegou, 43 ans, est le coordinateur culturel d'un des plus grands festivals de musique bretonne : le Festival Yaouank, réalisé annuellement à Rennes. Sa passion pour la culture bretonne est visible dans ses gestes, paroles et actions. J'ai eu pour but de le contacter dès mon arrivée à Rennes, car tous les acteurs avec qui j'avais discuté via le site *couchsurfing* m'avaient fortement conseillé de le rencontrer. L'une de mes premières tentatives de rencontre fut d'aller au siège de Skeudenn Bro Roazhon⁶⁴, un groupement d'associations bretonnes foisonnant dont il est devenu le directeur en 1998. C'est là qu'il a créé Yaouank l'année suivante, « pour sensibiliser collégiens et lycéens à la culture bretonne » (Entretien avec Glenn Jegou, 12/07/2014). Après un troisième essai de contact, la secrétaire de Skeudenn m'a donné son

⁶⁴ « Née en 1976, l'entente culturelle bretonne du Pays de Rennes est la plus ancienne des ententes de pays de Bretagne. Aujourd'hui, elle est connue sous le nom de Skeudenn Bro Roazhon / Image du Pays de Rennes. Sa mission est de rassembler, d'animer et de développer la culture bretonne sous toutes ses formes dans le pays de Rennes, à l'instar des quinze autres ententes de pays existant aujourd'hui en Bretagne. Forte de ses cinquante-trois associations rassemblant plus de 4 000 adhérents, elle organise tout au long de l'année, des événements importants dans la vie culturelle rennaise ». Données disponibles en ligne sur : <http://skeudenn.wixsite.com/skeudenn-bro-roazhon> [consulté le 29 juillet 2016].

numéro de portable. Notre conversation a été fixée trois jours plus tard pendant l'événement « Fest-Deiz⁶⁵ des Tombées de la Nuit⁶⁶ », mis en place par Skeudenn au centre-ville de Rennes.

Lors de ce beau dimanche d'été, j'ai pu assister à mes premiers bals et concerts de danses et musiques bretonnes et, bien sûr, rencontrer Glenn Jegou. Son rôle de coordinateur de l'événement ne l'a pas empêché de s'asseoir quelques minutes pour discuter avec moi. Entre des pauses lui permettant d'aller chercher du matériel manquant, de m'offrir de la bière et du vin ou de saluer quelqu'un, nous avons tout de même pu établir notre conversation. Il faut dire que ce monsieur, activiste protéiforme, connaît à peu près tout ce que la ville compte de brittophones, jeunes gens, musiciens et autres fêtards invétérés. Autant dire qu'il connaît beaucoup du monde. Né à Rennes où il a toujours vécu, Glenn Jegou, parle le breton en famille et dans les écoles Diwan⁶⁷. Sa mère a dirigé la principale école de breton de Rennes et sa petite sœur livre ses créations breizh' n'bass, savants mélanges d'électro et de musique traditionnelle, sous le nom de Miss DJ Blue. Comme il le dit lui-même, il est né au sein d'une famille militante bretonne.

Dans sa jeunesse, Glenn Jegou s'est inscrit dans une formation d'études universitaires générales en breton celtique à Rennes. Pendant cette période, il organise des événements bretons pour son syndicat étudiant et des bals de fest-noz principalement tournés vers les étudiants. Tout de suite après sa formation universitaire, il commence à travailler dans une émission hebdomadaire en langue bretonne sur Radio France Armorique. Actuellement coordinateur de la fédération culturelle Skeudenn Bro Roazhon depuis 1998, Glenn Jegou est un militant actif de la culture bretonne, régionalement connu pour cela. En 2013 il est élu conseiller municipal de Rennes, délégué à la jeunesse et à la vie étudiante.

La version 2014 de l'événement « Fest-Deiz des Tombées de la Nuit » comptait sur la participation d'un des groupes de musique bretonne les plus connus au sein de cet espace : le groupe Carré Manchot. Ce groupe, qui a sorti plusieurs albums, anime les bals depuis plus de vingt-cinq ans et d'autres événements centrés sur la culture bretonne. Glenn Jegou, m'a présentée au guitariste de ce groupe, qui est aussi très présent sur la scène culturelle bretonne et par ailleurs son ami depuis plusieurs années : Gilbert Le Penec. Né de parents bretons à La Garenne-

⁶⁵ Fest-deiz qui en français veut dire « fête de jour » et fest-noz « fête de la nuit » sont les principales formes de bals de danses rencontrés en Bretagne.

⁶⁶ « Le festival des Tombées de la nuit se tient tous les étés à Rennes depuis 1980. Organisé par l'office du tourisme durant de nombreuses années, il est désormais indépendant et est devenu une association loi 1901 au début des années 2000 ».

Données disponibles en ligne sur : <http://www.rennes.maville.com/sortir/lestombeesdelanuit.php> [consulté le 29 juillet 2016]. Au sein de ce festival, l'entente culturelle Skeudenn Bro Roazhon met en place une journée dédiée à des bals et concerts bretons.

⁶⁷ Les écoles Diwan sont des institutions scolaires qui existent partout en Bretagne et où est assuré l'enseignement du breton en filière bilingue et en enseignement optionnel.

Colombes⁶⁸ en 1960, Gilbert Le Pennec est guitariste professionnel et enseignant de guitare dans des écoles de musique du centre Bretagne. Il arrive en Bretagne à l'âge de 13 ans mais commence à s'intéresser à la musique bretonne au début des années 1980. Il ne s'y intéressait pas auparavant puisque « c'était biniou et bombarde, moi je suis plutôt rock'n roll » (Entretien avec Gilbert Le Pennec, 06/07/2014). Pendant notre conversation derrière la scène du « Fest-Deiz des Tombées de la Nuit », il m'a révélé comment il s'est intéressé à la musique bretonne :

Avant, j'allais dans les boîtes de nuit. Moi, je ne m'intéressais pas à la musique bretonne, mais à cette époque-là, il commençait à y avoir des gens qui utilisaient des airs traditionnels bretons, en mettant des arrangements de style musique irlandaise, guitare, accordéon. Et la première fois que je suis allé dans un fest-noz j'ai pris une claqué. Donc du coup, je me suis intéressé à cette musique-là et je me suis mis à faire de la guitare » (*ibid.*).

Son intérêt pour les sonorités celtiques l'amène alors à chercher des associations et stages de musiques bretonnes. En 1984, Gilbert Le Pennec rencontre Rémi Martin, accordéoniste qui fait des animations à Saint Brieuc au sein de l'association « Losange barbare ». Ils commencent à jouer en duo et rapidement, Rémi Martin lui propose de donner des cours de guitare pour une jeune association de la ville Cléguérec, En Arwen. Il donne ainsi ses premiers cours à 24 ans. C'est au sein de l'association En Arwen qu'il rencontre Hervé Le Lu, sonneur⁶⁹ bombarde qui lui propose de créer un groupe pour animer le fest-noz de l'association. C'est ainsi que naît Carré Manchot, groupe phare de la scène bretonne depuis 1986. Avec Carré Manchot Gilbert Le Pennec a participé à toutes les grandes scènes traditionnelles nationales et internationales. De grands moments ont ponctué la vie du groupe : les Francofolies de La Rochelle, le Bataclan, le Cirque d'hiver de Paris, les Transmusicales de Rennes, le Festival de Cleguerec et le Festival Interceltique de Lorient. Aujourd'hui, Gilbert Le Pennec continue l'aventure avec Carré Manchot tout en donnant des cours de guitare dans les écoles du centre Bretagne.

À Rennes j'ai également rencontré Gurvan Molac, musicien et chanteur. Autour d'un verre dans le centre-ville de Rennes, nous avons discuté de son parcours professionnel et de sa participation au site Tamm-Kreiz. Cette plateforme virtuelle publie un agenda des bals de fest-noz et de fest-deiz de toute la Bretagne et diffuse des informations sur les groupes de musique jouant dans chaque bal⁷⁰. Fils de Paul Molac, un député du Morbihan également chanteur et

⁶⁸ La Garenne-Colombes est une commune française située dans le département des Hauts-de-Seine en Région Île-de-France.

⁶⁹ En Bretagne, le sonneur (*soner* en breton, *sonnou* en gallo (langue gallèse) est un musicien jouant de la bombarde ou du biniou ainsi que, parfois, de la clarinette bretonne.

⁷⁰ En outre, cet outil internet est un espace permettant de trouver des stages et cours liés à la culture bretonne, un covoiturage pour se rendre à un bal et d'autres informations concernant cette culture. En outre, le site Tamm-Kreiz fait une publication chaque trimestre sur les bals de fest-noz qui viennent de passer. Dans cette publication est fait un

militant pour la défense de la culture et du patrimoine de Bretagne, Gurvan Molac a hérité de son père le goût pour la musique et le chant breton. Paul Molac a été professeur d'histoire-géographie et fait partie du groupe écologiste à l'Assemblée nationale. Gurvan Molac est né à Ploërmel dans le département du Morbihan et habite à Paimpont dans le département d'Ille-et-Vilaine.

Âgé de 30 ans et déjà auteur de plusieurs CDs, Gurvan Molac fait partie de plusieurs groupes de musique bretonne à danser. Par exemple, le groupe Beat Bouet Trio mêle la musique bretonne à des sonorités hip hop. Dans ce groupe, Gurvan chante en gallo (langue gallèse) tandis que les deux autres membres font du *beatbox*⁷¹ et de l'accordéon diatonique. Dans le duo Professeur Noz, il chante et joue de la veuze⁷² tandis que son camarade chante et joue du violon. L'un de ses premiers groupes, nommé IMG et actif entre 2002 et 2014, avait sorti trois albums. Le groupe mélangeait la musique traditionnelle bretonne avec des rythmes comme le punk, le ska, le reggae, le dub, et des sonorités de musique électronique. Outre ses activités dans le milieu musical, Gurvan Molac est membre du conseil d'administration de Tamm-Kreiz.

A Rennes, j'ai aussi rencontré Vincent Morel, conservateur animateur du patrimoine oral à Dastum, l'une des institutions culturelles les plus connues dans le domaine de la sauvegarde des pratiques culturelles bretonnes dites traditionnelles. L'association Dastum a été fondée en 1972 pour mutualiser les collectages réalisés auprès de chanteurs ou de sonneurs (chez eux ou en bals de fest-noz), les sauvegarder et les rendre accessibles. J'ai contacté cette institution par internet et c'est Vincent Morel qui m'a répondu et s'est mis à ma disposition pour une conversation au siège de Dastum. Vincent Morel est un des principaux collecteurs de chansons, contes et légendes auprès des « anciens » de la Haute-Bretagne, et c'est grâce à cela qu'il a mis un pied à Dastum. Natif de Corps-Nuds près de Rennes, Vincent Morel commence dès 1992, à explorer la mémoire des anciens autour de chez lui, puis étend progressivement son aire de recherche de Vitré jusqu'au sud de Saint-Brieuc. Un travail qui l'amène à présenter un mémoire sur les plaintes criminelles⁷³ de Haute-Bretagne en 1995.

sondage par pays pour analyser la régularité de festoù-noz sur la côte, dans les grandes villes, dans les zones rurales, etc. En 2013, le site sort une publication orientant les communes qui veulent organiser leur propres fest-noz. À cette époque, les dirigeants de Tamm-Kreiz mettent en place une commission avec les musiciens, les danseurs et les organisateurs du fest-noz pour donner leurs avis sur l'accueil, la sonorisation, la lumière, la salle, etc.

⁷¹ La pratique du *beatbox* consiste à faire de la musique en imitant des instruments uniquement avec sa bouche,

⁷² Cornemuse à long chalumeau utilisée notamment en Haute Bretagne. La veuze se distingue du biniou, surtout joué en Basse-Bretagne, par son plus long chalumeau.

⁷³ « Les plaintes en langue bretonne connues sous le nom de *gwerziou* (*gwerz* au singulier) constituent un corpus foisonnant – plusieurs milliers de textes et mélodies – et méconnu pour l'étude des rapports entre justice et société à l'époque moderne. Recueillies depuis le XIXe siècle auprès de chanteurs issus de milieux ruraux le plus souvent modestes – petits artisans et mendiants pour beaucoup –, elles ont préservé le souvenir de faits divers locaux qui se sont déroulés entre le XVIe et le XVIIIe siècle puis transmis de génération en génération dans un environnement familial et de voisinage. Le thème de la criminalité est omniprésent dans ces plaintes. Presque toutes déclinent,

Aujourd'hui, ses collectes représentent quelque 250 heures d'enregistrements, soit environ 2 500 chants. Ses enregistrements de terrain sont actuellement en cours de numérisation au sein de Dastum. Lui-même sonneur et chanteur, Vincent Morel est l'un des permanents de l'association La Bouèze, créée en 1979 avec pour objectif la collecte, la sauvegarde et la transmission du patrimoine oral. Cette association a connu une activité intense de collecte, d'animation et d'enseignement dans les parties nord et est de la Haute-Bretagne pendant plus de vingt-cinq ans. Il est aussi l'actuel président de l'association Épille qui se donne pour but de favoriser la transmission du patrimoine oral de Haute-Bretagne, avec un projet fort : l'organisation d'un festival consacré exclusivement au chant traditionnel.

A Dastum, j'ai aussi rencontré Charles Quimbert, né en 1958 et actuellement directeur de Bretagne Culture Diversité, une plateforme associative subventionnée par le Conseil Régional pour traiter la question du patrimoine culturel immatériel en Bretagne. Charles Quimbert a également été directeur de l'association Dastum de 2007 à 2012. Il est docteur en psychologie et en linguistique et a exercé le métier de psychologue clinicien de 1988 à 2000. Néanmoins, le chant breton fait partie de l'une de ses plus grandes passions depuis son adolescence. Après quelques stages auprès de ses aînés, c'est auprès des « anciens » qu'il choisit de se former. Il chante professionnellement depuis 1978 et intervient régulièrement comme formateur dans des ateliers de chants, puisqu'il possède également un diplôme d'État d'enseignement de musique traditionnelle.

Son activité de chanteur s'affirme d'abord en solo puis en duo avec sa compagne, avec qui il crée un groupe de concert ADSA consacré à la mélodie gallèse, ou en trio avec Roland Brou et Mathieu Hamon. Avec ces deux derniers compères, il enregistre trois disques et crée en 2002 un spectacle « Pour réjouir la compagnie » suivi d'une création en avril 2006 « La nuit comme le jour » où pour la première fois en Bretagne le chant traditionnel se confronte à la polyphonie (écriture musicale : Manu Théron). On a pu l'entendre aussi au sein d'un quintet de clarinette « Les six troncs » alliant tradition et arrangements venus d'autres univers qui donnent naissance à un disque : « Infusion ». En duo avec la violoncelliste Gaelle Branthomme il crée en 2011 un spectacle « J'entends la seraine » où mise en scène, création lumière et sonore prennent

souvent sur plusieurs dizaines de couplets, des histoires de violences : coups et blessures, rapt de séduction, viols et surtout homicides sont décrits de façon détaillée, en expliquant dans certains cas les motivations, la mise en œuvre et la résolution du crime. Contrairement au répertoire en langue française pour lequel on peut établir des corrélations entre de nombreuses chansons manuscrites ou imprimées de l'époque moderne et le répertoire recueilli de tradition orale plusieurs siècles après, il n'existe presque aucune trace écrite de ces complaintes en breton avant leur collecte à partir des années 1810 par des érudits locaux puis des folkloristes : elles n'ont été ni imprimées ni diffusées sous forme de feuilles volantes ou de livrets de colportage, tout au moins jusqu'au début du XIXe siècle » (Guillourel, 2014).

toute leur importance. Ses différentes formations l'ont amené à chanter sur de nombreuses scènes tant en Bretagne (Tombées de la nuit, Quimper, Carhaix, Pontivy, festival de la Pomme d'Orange, salle de Nivillac, Yaouank ...), où il anime aussi très régulièrement de multiples festou-noz, qu'à l'étranger (Irlande, Suisse, Québec, Etats-Unis, Angleterre ...). Il est interprète sur de nombreux CDs consacrés aux chants traditionnels.

En outre, il a activement participé à la création de l'école de musique traditionnelle des Menhirs au Sel de Bretagne en 1992 et a été le responsable associatif jusqu'à 2013. Il est également membre fondateur de l'association l'Epille, dédiée à la valorisation et à la connaissance du chant traditionnel et actuel président de cette association. Parmi ses dernières créations, nous pouvons mentionner « J'entends la seraine », 2011-2012, duo Branthomme/Quimbert et « A l'arrivée de mon retour », 2014-2015, Trio Brou Hamon/Quimbert. Parallèlement, Charles Quimbert a mené d'importantes collectes de chansons traditionnelles en Haute-Bretagne, devenant un collecteur infatigable qui sillonne les routes du Pays gallo⁷⁴.

Pendant ses années en tant que directeur de l'association Dastum, il a animé et coordonné un groupe de travail régional sur le PCI et a mis en place les Rencontres internationales du PCI de Bretagne (2008 et 2012). Pendant ce temps, il a représenté aussi la Fédération des Ateliers de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT) en tant que vice-président et chargé de la documentation des archives sonores et du PCI. Il a été également directeur de rédaction de la revue « Musique Bretonne ». Il a intervenu sur le thème du PCI en de nombreux colloques France et Canada, depuis 2009, notamment Béziers, Pau, Concarneau en 2014 et Bordeaux en 2015. Parmi ses publications, nous pouvons mentionner « Le patrimoine culturel immatériel, un enjeu de société », in Internationale de l'imaginaire N°25, ACTES SUD, Coll. Babel, 2011. Dans cet univers culturel, il est peu à peu reconnu comme l'un des plus sûrs interprètes de la musique de son « pays »⁷⁵ et l'un des acteurs les plus influents dans le domaine du PCI en Bretagne, et ce n'est donc pas un hasard s'il a dirigé les deux associations les plus représentées dans la discussion sur le PCI en Bretagne, Dastum et Bretagne Culture Diversité, et s'il a coordonné le processus qui a abouti à la patrimonialisation du fest-noz.

Lors de mon enquête de terrain, je n'étais pas seulement dans les grandes villes comme Rennes, Saint-Malo et Brest, mais aussi dans les villages et petites communes comme Collorec,

⁷⁴ Comme expliqué au I Chapitre, historiquement la Bretagne est composée de deux grandes parties distinguées par une frontière linguistique qui va de Plouha à Vannes. A l'est de cette frontière, la Haute-Bretagne (aussi appelé de Pays gallo) est de langue et de culture romanes. À l'ouest, la Basse-Bretagne ou « Pays breton ».

⁷⁵ Les éléments de la biographie de Charles Quimbert ici mentionnés m'ont été fournis par Quimbert lui-même au cours d'un *e-mail*.

qui rassemble 670 habitants dans le département du Finistère⁷⁶. Je me suis rendue dans cette commune accompagnée d'Elie, pour suivre le pardon annuel de sainte Marguerite le 20 juillet 2014. Un pardon est une forme de pèlerinage pour un saint, présent dans les communes du nord du département du Finistère. La quantité d'affiches sur la route qui mène jusqu'à Collorec et la présence de son maire nous font dire qu'il s'agit d'un grand événement local, qui rassemble majoritairement des personnes âgées. Le pardon commence à 14h30 par une messe chantée en breton. Après la messe, le rite annuel se poursuit au sein d'une procession qui sort de l'église et fait un petit tour sur l'estrade, pour revenir ensuite vers l'église. Le rite se termine par les considérations du prêtre hors de l'église. Enfin, un déjeuner préparé par les bénévoles est servi. Après le repas, les musiciens se mettent en scène pour un bal de fest-deiz. Outre la scène musicale bretonne, il y a des espaces de jeux bretons installés dans la cour autour de l'église.



Procession de Sainte Marguerite



Procession de Sainte Marguerite

⁷⁶ Population de Collorec. Données disponibles en ligne sur : <http://www.insee.fr/fr/ppp/bases-de-donnees/recensement/populations-legales/commune.asp?depcom=29036&annee=2011> [consulté le 30 juillet 2016].



Jeux Bretons

Le pardon de sainte Marguerite et son bal de fest-deiz attire principalement des personnes âgées qui habitent à Collorec ou dans les communes alentour. Ils viennent pour mettre en pratiques les danses apprises dans les ateliers de danse traditionnelle, ou pour passer un bon moment avec leurs voisins. Le fest-deiz est animé depuis des années par deux couples, un couple de sonneurs et un couple de chanteurs. Les quatre musiciens sont nés à Collorec et vivent toujours là-bas. En général, le public est composé par des résidents de la ville ainsi que par les membres de l'association locale qui organise le pardon, soutenue par la Mairie. En 2014, quatre touristes ont participé à la fête : un couple venu de Corse et un autre de Lyon. Ils étaient logés dans des hôtels près de Collorec et ont vu l'annonce du fest-deiz dans les journaux locaux.

À Collorec j'ai rencontré Séverine, résidente de Landeleau, une commune de 1.014 habitants du département du Finistère⁷⁷. Actuellement retraitée depuis quelques ans, Séverine a été agricultrice pendant plus de vingt ans, ayant quitté son métier à l'âge de quarante ans quand on lui a offert un poste de journaliste au journal Ouest-France, où elle est restée quinze ans. Ses contacts avec les pratiques culturelles bretonnes ont commencé dès son jeune âge. Elle m'a avoué se rappeler des kermesses à l'église avec les chants en bretons et de la gavotte quand elle était enfant et adolescente : « Toutes ces danses-là, il y a trente ans, elles n'étaient pas connues, on connaissait essentiellement la gavotte. Ce sont des bénévoles qui sont partis les apprendre ailleurs » (Entretien avec Séverine, 20/07/2014).

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, auparavant chaque terroir possédait une danse différente et les Bretons ne connaissaient que les danses de leur terroir. Après la « vague

⁷⁷ Population de Landeleau. Données disponibles en ligne sur : [consulté le 30 juillet 2016].
<http://www.insee.fr/fr/ppp/bases-de-donnees/recensement/populations-legales/commune.asp?depc=29102&annee=2012>

folk » des années 1970, où les cultures populaires et surtout les musiques folk ont été mises en évidence, des ateliers de musiques et danses bretonnes se sont constitués pour vulgariser les danses et sonorités de différents terroirs. Ces ateliers se sont formés à cette époque dans les grandes villes de la Bretagne ainsi qu'à Paris, qui avait connu une forte migration bretonne après la Seconde Guerre mondiale. Après avoir pris connaissance des différentes formes musicales et dansées, les apprentis ont commencé à enseigner les pratiques culturelles bretonnes aux petites villes et villages, comme Collorec et Landeleau.

Séverine a découvert plusieurs danses bretonnes à cette époque-là, notamment dans un atelier : « Quand j'avais ma ferme et quatre enfants en bas âge, je n'avais pas le temps. Après quarante ans, oui, je pouvais » (*ibid.*). Alors qu'elle travaillait au journal Ouest-France, elle a commencé à prendre des cours de danses bretonnes dans un atelier de sa ville. Depuis huit ans, Séverine préside une association culturelle « de sauvegarde du patrimoine » selon ses mots. L'association organise annuellement un pardon, ce qui inclut la messe, la procession, le repas, le goûter avec le fest-deiz et le fest-noz le soir⁷⁸. Selon Séverine, avoir un fest-noz à la fin d'un pardon en Bretagne est incontournable. Les pardons ont lieu grâce au travail des bénévoles à la restauration, au bar et à l'accueil. L'association qu'elle préside ne reçoit pas de subventions et la réédition de l'événement se fait grâce aux recettes cumulées d'une année sur l'autre.

Elie m'a un jour invitée à Perros Guirrec, une commune des Côtes-d'Armor de 7 569 personnes⁷⁹, pour un bal de fest-noz à l'occasion du Festival de la cité des Hortensias⁸⁰. Là-bas j'ai rencontré Ronan Guéblez, ingénieur agronome de formation et actuellement intermittent du spectacle. Il est l'un des chanteurs de kan ha diskant les plus connus en Bretagne. Né à Paris en 1958 de parents bretons, il se présente lui-même comme Breton : « Je suis Breton parce que mes parents sont Bretons, ils sont partis à Paris chercher du travail, mais ils sont revenus donc je suis revenu aussi ». Sa famille a joué un rôle dans son engagement dans la culture bretonne : « J'ai entendu le breton dès tout petit, j'ai appris des chansons, des prières en breton, j'ai eu une compréhension passive du breton, par contre je ne parlais pas, je m'exprimais en français » (Entretien avec Ronan Guéblez, 19/07/2014).

⁷⁸ Comme je l'ai entendu pendant le travail de terrain, la plupart des pardons du Centre Bretagne se déroulent sur une journée qui commence par une messe le matin, la procession après la messe, le repas à midi, le goûter l'après-midi avec le fest-deiz, et le fest-noz le soir.

⁷⁹ Population de Perros Guirrec. Données disponibles en ligne sur : <http://www.insee.fr/fr/ppp/bases-de-donnees/recensement/populations-legales/commune.asp?depcom=22168> [consulté le 30 juillet 2016].

⁸⁰ Le Festival de la cité des Hortensias présente tous les ans à Perros Guirrec des attractions et des activités liées à l'univers de la « culture bretonne », comme l'initiation à la danse bretonne, un bal de fest-noz le soir, des concerts de musiques bretonnes et des spectacles de danse et de musique traditionnelle par les cercles celtiques et bagads.

Il décroche le bac scientifique en 1975 et poursuit des études à l'École Nationale Supérieure d'Agronomie de Rennes, où il est diplômé ingénieur agronome fin 1980. Après une année de perfectionnement en génétique porcine à l'INRA en 1982, vont suivre près de vingt années au service de la production porcine au sein de l'ITP (Institut Technique du Porc, désormais IFIP). Pendant ses années à l'IFPI, il habite à Saint-Péran (Ouest Ille-et-Vilaine) et il s'intéresse à la pratique du kan ha diskant en fréquentant les bals de fest-noz :

Un jour j'ai rencontré Erik Marchand⁸¹ et je lui ai demandé s'il y avait un stage pour apprendre le kan ha diskant. Il m'a répondu qu'il y avait une journée d'étude à Brest et que c'était lui qui enseignait. Ça, c'était début 1990. Et après cette journée, par hasard, j'ai rencontré dans un fest-deiz un chanteur, et on a fait un essai pour chanter ensemble et ça marchait (Entretien avec Ronan Guéblez, 19/07/2014).

Ronan garde son travail au sein de l'IFPI jusqu'en 2000, année où il est élu maire de sa commune. Sa position en tant que mairie dure huit ans. La fin de son mandat de huit ans lui amène à un choix « entre le cochon, le chant et le fauteuil de maire : j'abandonne donc le cochon pour devenir intermittent du spectacle » (*ibid.*). Depuis 2008, il se consacre à la pratique du kan ha diskant dans les bals de fest-noz et autres événements bretons. Il participe également à une association de sa commune qui organise des bals de fest-noz. En outre, il est président de l'association Dastum depuis 2007.

Pendant mon séjour en Bretagne mes interlocuteurs me disaient que je devrais me rendre au Festival de Cornouaille, le « plus grand festival de la culture bretonne traditionnelle ». J'ai donc organisé mon séjour afin de rester une semaine à Quimper au moment du festival. Comme mentionné au premier chapitre, sur les neuf territoires historiques, la Cornouaille est considéré comme le plus traditionnel. Implanté au cœur de Quimper, capitale historique de la Cornouaille et chef-lieu du département du Finistère, ce festival de pratiques bretonnes est donc vu comme le

⁸¹ Erik Marchand est l'un des chanteurs les plus connus en Bretagne. En 2003, souhaitant transmettre l'entendement modal dans la musique bretonne - dont il est l'un des rares spécialistes -, il crée Kreiz Breizh Akademi, académie populaire de musique modale du Centre Bretagne. L'un de ses objectifs est de proposer une orchestration particulière où les arrangements s'élaborent autour de l'entendement modal (l'entendement unique en musique populaire bretonne jusque dans la moitié du XX^e siècle). Il est aujourd'hui le directeur artistique et pédagogique de l'association Drom, qui œuvre au développement des musiques modales et est l'initiateur du Pôle de la modalité, outil international de réflexion, création et recherche sur les musiques modales fédérant interprètes, compositeurs, luthiers, facteurs, pédagogues et musicologues dans différents styles musicaux. Données disponibles en ligne sur : <http://www.drom-kba.eu/Erik-Marchand.html> [consulté le 04 février 2015]. Dans une musique dite modale, les mélodies et les accords sont construits sur des échelles modales. Une échelle modale est la façon dont sont répartis les sons autour d'une note de référence. Il y a des milliers de modes possibles et utilisés, comme par exemples, les modes des musiques arabes, japonaises, etc. En Europe, la musique du Moyen-Âge et de la Renaissance est fondée sur l'utilisation de ces modes. La musique modale est ensuite abandonnée pendant plusieurs siècles, laissant la place à la musique tonale construite exclusivement sur les modes majeur et mineur. À la fin du XIX^e siècle, cette pratique est redécouverte et agrémentée d'autres modes, créés ou inspirés des musiques traditionnelles extra-européennes. Données disponibles en ligne sur : <http://www.apprendrelesolfège.com/modal-tonal-atonal> et sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mode_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mode_(musique)) [consultés le 03 juillet 2017].

plus traditionnel. Existant depuis plus de quatre-vingt-dix ans, il exhibe pendant six jours un vaste programme qui inclut concerts payants, bals de fest-noz, ateliers de danse gratuits, stages de danse et de chant payants, concours de chant, défilés et expositions : « Notre festival est une occasion unique de découvrir une culture plurielle et actuelle, et de participer à la Rencontre de l'identité bretonne. Plus de 850 bénévoles vous y accueillent, 3 000 sonneurs et danseurs passionnés vous attendent et plus de 200 artistes vous feront voyager » (Finistère Tourisme⁸²). L'évènement se déroule dans plusieurs endroits de la ville et pendant une semaine, Quimper respire au rythme de son festival.

J'ai rencontré Alan Pierre pendant le festival, après un atelier de danse qu'il conduisait. Retraité depuis quelques années, il a principalement exercé comme animateur d'ateliers de danses bretonnes. Actuellement il anime encore des ateliers lors de certains festivals, comme ce fût le cas au Festival de Cornouaille. Il est né en Bretagne dans le golfe du Morbihan. Même s'il connaissait depuis l'enfance les chansons bretonnes qui passaient sur Radio-Armorique, c'est grâce aux chansons d'Alan Stivell qu'il commence à s'intéresser à culture bretonne : « D'abord j'ai aimé sa musique et après je me suis mis à danser » (Entretien avec Alan Pierre, 24/07/2014). À l'âge de vingt ans, il commence à fréquenter les bals de fest-noz puis rejoint le cercle celtique de Vannes. Jusqu'en 1985, il fait partie du cercle de Vannes, où il devient l'un des moniteurs. Parallèlement, il exerce pendant quatorze ans le métier de dessinateur. C'est en 1985 que le Département du Finistère crée un emploi de conseiller technique en danse bretonne à la Fédération de danse bretonne War'1 Leur Penn Ar Bed, dont l'objectif premier est d'élever le niveau technique, stylistique et culturel des groupes de danses bretonnes :

Mon intérêt pour la culture bretonne, l'envie de promouvoir ses spécificités ainsi qu'une réelle envie d'apprendre, de donner, m'ont poussé à postuler. De plus, ma rencontre avec des « maîtres-à-danser » tels que Maudé Kerjean, Naïk Raviar, Mickaël Guillerm et Viviane Hélias, m'a beaucoup aidé dans l'appréhension du métier d'enseignant de danse (*ibid.*).

Alan Pierre conçoit et anime de nombreux stages de danse traditionnelle, et intervient auprès des groupes adhérents à la Fédération sur la transmission technique et stylistique de la danse. Il est également conseiller en danse auprès de nombreux bagadoù (pluriel de bagad) en Bretagne. Il intervient régulièrement en milieu scolaire au sujet de la transmission de la culture bretonne (chant, danse, musique,...), au centre de Formation des Musiciens Intervenants de Rennes comme dans différents conservatoires de musique (Brest, Quimper, Lorient). En outre, il

⁸² Données disponibles en ligne sur : <http://www.finisteretourisme.com/festival-cornouaille-quimper> [consulté le 04 février 2015].

anime des conférences sur le thème de la danse traditionnelle en Bretagne. Il est régulièrement membre du jury de concours de danse et de musique bretonnes et participe à la mise en scène de plusieurs spectacles. Enfin, Alan Pierre est auteur et coauteur d'ouvrages sur la danse bretonne⁸³.

Alan Pierre souligne que l'ouvrage de l'historien breton Jean-Michel Guilcher a été essentiel dans son travail autour de la danse. Dans « La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne » sont en effet décrits les danses de Basse Bretagne et les terroirs auxquels elles sont associées. Comme mentionné dans le premier chapitre, c'est une des œuvres les plus appréciées par les acteurs et elle offre un panorama sociohistorique des danses traditionnelles en Basse-Bretagne. La localisation de chaque danse et sa contextualisation ont été une priorité dans le travail d'enseignement d'Alan Pierre : « Mon travail c'était justement le travail sur la danse, pas simplement d'un point de vue technique mais aussi au niveau de l'histoire et de la géographie, la danse dans la société autrefois et d'aujourd'hui » (Entretien avec Alan Pierre, 24/07/2014).

Pendant une partie de mon séjour à Quimper, je suis restée chez Loig Legrand-Lafoy, 55 ans, violoniste et enseignant, marié et père de trois adolescents. Loig joue de la musique bretonne et de la musique irlandaise en Bretagne et en Irlande, et enseigne le violon dans les écoles de musique. J'ai surtout tissé un lien avec Émilie, sa fille de 18 ans, qui venait de finir le lycée au moment de la recherche. Passionnée par le violon, Émilie a appris à jouer de la musique bretonne et irlandaise avec son père. En entrant au lycée, elle forme un trio de musique irlandaise et bretonne avec un garçon de 17 ans jouant de l'accordéon diatonique, et une fille du même âge jouant la harpe. Ils ont alors une autorisation de la mairie pour jouer dans les rues et lors du Festival de Cornouaille, ils se présentent sur scène. Si dans les rues ils jouent plutôt de la musique « à écouter », pendant le festival ils font plutôt de la musique « à danser »⁸⁴ pour animer un bal.

Durant le Festival de Cornouaille, j'ai également rencontré Maurice Poulmarc'h, conteur et chanteur de kan ha diskan qui en 2014 a sorti son troisième CD. Depuis 1997, il vit près de Huelgoat, commune du département du Finistère, dans le village de Kervao. Originaire de Plonévez-du-Faou, il a vécu dans la commune La Feuillée, dans le village de Kerbérou où ses parents tenaient une ferme. On s'est rencontré après le concours de kan ha diskan du festival, où il était venu soutenir un de ses élèves qui y participait. Maurice Poulmarc'h a un regard vif et perçant et n'aime pas beaucoup s'exprimer en français, préférant engager la conversation en

⁸³ *La danse bretonne* avec Cario Daniel : Coop Breizh, 1999 et le *Guide pratique de la danse bretonne* avec Sicard Padrig : Ed. Alain Pennec, 1999.

⁸⁴ Les gens en Bretagne distinguent deux façons de nommer la musique bretonne en les appelants de « musique à écouter » et « musique à danser ».

breton, sa langue maternelle : « J'avais 6 ans quand j'ai commencé à aller à l'école, et avant cela je ne parlais pas français. Je suis bretonnant de naissance » (Entretien avec Maurice Poulmarc'h, 22/07/2014).

L'immersion dans l'univers du chant a été solidaire de son développement comme individu faisant partie d'une communauté : « En ce qui concerne le chant, je l'ai appris en famille dès mon plus jeune âge. C'est-à-dire que le soir quand on était gamin, on nous apprenait des chansons et on nous faisait chanter en breton » (*ibid.*). Ceci est perçu en Bretagne comme le mode d'apprentissage des chants bretons le plus traditionnel. Lors de notre rencontre pendant le concours du kan ha diskan du Festival de Cornouaille, il m'a confié que l'apprentissage du chant a eu un impact positif sur son processus de socialisation, ainsi que sur ses interactions sociales.

Faute de trouver du travail en Bretagne, il part à Paris pendant sa jeunesse et y développe une carrière professionnelle de chaudronnier. Pendant ses années à Paris, il découvre la diversité de la culture bretonne. Étant né à Plonévez-du-Faou, une commune faisant partie du « pays traditionnel » Dardou, il a appris pendant son enfance et adolescence la danse de la région, c'est-à-dire la gavotte du pays Dardou. Il ne connaissait que cette danse quand il aménage à Paris dans les années 1970. Puis il rencontre des personnes venant d'autres régions de Bretagne et apprend qu'il existe d'autres danses que la gavotte. Il est alors surpris d'apprendre qu'il y a de nouvelles formes vocales et corporelles en Bretagne : « J'étais très surpris de savoir qu'il y avait ça, et donc je me suis mis à acheter des livres et à faire des recherches sur l'histoire culturelle de ma région. Et c'est par l'échange qu'on apprend les choses : j'ai appris à chanter en gallo » (*ibid.*). En 1988, Maurice participe alors à la création de l'association des Chanteurs de kan ha diskan dans la région parisienne, toujours active. Aujourd'hui, Maurice Poulmarc'h continue à s'investir pour la langue bretonne, anime des stages, veillées et bals de fest-noz, et écrit des contes appris au coin du feu auprès de son père. Il a repris le flambeau en ayant appris à conter avec un Gourinois (né dans la commune de Gourin dans le département du Morbihan) vivant à Paris, puis en côtoyant Jean-Marie Le Scraigne, conteur et écrivain breton. Sur son nouveau CD, il chante avec son petit-fils Ronan, âgé de 12 ans.

Pendant le Festival de Cornouaille j'ai également rencontré Alain, le grand-oncle d'Elie. Âgé d'environ 80 ans et actuellement retraité, il a principalement été cheminot à la SNCF à Paris. Joueur de bombarde depuis plus de quarante ans, il parle avec enthousiasme de ses rapports avec la musique et la culture bretonne, noués à Paris dans les années 1960 au sein d'un groupe folklorique. Il s'agissait en fait d'un rassemblement permettant de maintenir les liens culturels entre Bretons vivant à Paris. Alain, comme Maurice Poulmarc'h et d'autres Bretons, sont partis à

Paris après la guerre pour trouver du travail. Afin de perpétuer les liens communautaires, la grande majorité de ces personnes cherchaient des associations bretonnes et des lieux de rassemblement bretons dans la capitale. C'est ainsi qu'Alain a commencé à jouer de la bombarde dans un groupe folklorique. En plus de promouvoir la rencontre de Bretons et d'encourager la culture musicale bretonne, le groupe invitait également ses participants à faire du collectage auprès des anciens :

Donc pour avoir un répertoire qui sorte de l'ordinaire, j'allais voir les chanteurs pendant les battages⁸⁵ à Pont de Buis. À l'époque, c'étaient déjà tous des anciens, ils se réunissaient entre eux, ils se connaissaient tous. Donc quand j'ai commencé à aller voir des chanteurs ils m'ont rapidement envoyé vers d'autres. J'ai eu la chance de rencontrer un sonneur qui s'intéressait aux répertoires du coin et qui m'a appris des airs de Châteaulin⁸⁶, des gwerziou⁸⁷ et des marches pour faire les concours. J'ai donc fait des concours, sans jamais beaucoup de succès. Mais j'ai pu représenter les chants et à travers les chants, les personnes qui les avaient chantés (Entretien avec Alain, 22/07/2014).

Actuellement Alain joue de la bombarde dans un groupe appelé Re an are, soit « Ceux des montagnes ». Parfois les groupes sont identifiés à des musiques à danser spécifiques. Le groupe d'Alain, comme son nom l'indique, est plutôt identifié à la gavotte des montagnes : « Au début, on jouait essentiellement des gavottes des montagnes, genre Poullaouenn⁸⁸. Mais maintenant, on joue de tout, même si notre spécialité reste la gavotte des montagnes » (*ibid.*). Le groupe Re an are participe aux bals de fest-noz assez fréquemment, deux ou trois fois par mois. En plus de jouer dans des fest-noz, Alain et son groupe font de la musique bretonne à danser dans des fêtes et cérémonies privées telles que les mariages.

Enfin, j'ai rencontré au Festival de Cornouaille trois jeunes ayant entre 16 et 23 ans, l'un faisant partie d'un groupe de musique qui pendant l'été 2014 avait participé à de nombreux événements auxquels j'étais présente. Nous nous sommes rencontrés à la fin du concert de leur groupe au sein du Festival de Cornouaille. Cette année-là, le groupe a gagné le 11^o concours

⁸⁵ Le terme battage signifie en français l'opération qui consiste à séparer les grains de certaines plantes (céréales, légumineuses, oléagineux) des organes auxquels ils restent fixés après la récolte ; époque à laquelle a lieu cette opération. Données disponibles en ligne sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/battage/8399> [Consulté le 21 juin 2017]. En Bretagne, les fêtes de battage sont proposées dans les communes et villages comme une reconstitution des moissons des années 1900 à 1960. Ces journées festives présentent des diverses attractions comme des expositions de tracteurs et d'outils destinés au battage d'avant, des démonstrations des savoirs faire des paysans d'antan, des jeux de boules, des spectacles de musiques bretonnes et des festoù-noz.

⁸⁶ Châteaulin est une commune du département du Finistère.

⁸⁷ « Les gwerziou, entendues dans leur sens de complainte ancienne à transmission orale, occupent une place particulière au sein du répertoire chanté en langue bretonne : recueillies par écrit dès le XIX^e siècle, elles se rapportent toutefois massivement à des événements ayant eu lieu au cours de la période d'Ancien Régime. Proches des ballades ou des complaintes, les gwerziou illustrent des histoires majoritairement tragiques ou tristes, et constituent en cela une source historique » (Guillourel, 2005).

⁸⁸ Poullaouenn est également une commune du département de Finistère

inter-lycées des musiques traditionnelles, organisé au lycée bilingue Félix Le Dantec à Lannion, dans le département des Côtes-d'Armor. Korentin est né en Bretagne il y a 23 ans, il est aujourd'hui chanteur breton et enseignant de langue bretonne. Il a appris la langue bretonne au sein de l'école Diwan, dans laquelle il a été scolarisé de l'âge de 2 ans jusqu'à la fin du lycée. Ensuite, il a fait une licence de langue bretonne. Quand je l'ai rencontré, il avait juste fini ses études. Camille, âgé de 16 ans, est lycéen et guitariste d'un groupe de musique bretonne. Il est né à Paris puis a déménagé en Bretagne. Après avoir pris goût aux expressions culturelles bretonnes dans une école Diwan, il s'est inscrit dans un cercle celtique situé à Plérin dans le département des Côtes-d'Armor, pour mieux les pratiquer. L'engagement de ses amis de l'école dans les expressions culturelles bretonnes a joué un rôle dans son propre engagement. La présence de jeunes dans des bals de fest-noz a également été importante pour son insertion dans cet espace de relations.

Le groupe dans lequel Korentin et Camille jouent de la musique, War-Sav, est formé par six jeunes garçons qui ont tous étudié au lycée Félix Le Dantec. Cela a facilité leur rencontre et a stimulé leur goût pour la musique et la danse bretonne : « Ceux qui sont dans les écoles Diwan sont en internat et il y a toujours des choses qui sont proposées sur la musique et la culture bretonne. En plus, tous les cours sont en breton et forcément, on est plus sensibilisé à la culture bretonne » (Entretien avec Korentin, 22/07/2014). Les écoles Diwan jouent un important rôle dans l'intérêt des adolescents pour les bals et la musique bretonne à danser. Selon Elouan, 20 ans et violoniste du groupe, « le groupe a été formé à partir de la rencontre de cinq jeunes de l'établissement Félix Le Dantec. Il a beaucoup changé depuis, des musiciens sont partis et d'autres ont rejoint le groupe, mais l'esprit du groupe et le concept musical sont restés les mêmes » (Entretien avec Elouan, 01/08/2014).

La trajectoire sociale de mes interlocuteurs révèle un univers hétérogène et multiple. Dès mes premiers jours en Bretagne, j'ai compris qu'il s'agissait d'un terrain extrêmement divers et j'ai donc décidé d'explorer cette diversité à travers mes interlocuteurs. Les dispositions qu'ils ont acquises au cours de leur trajectoire nous aident à comprendre la raison de leur investissement dans cet espace de relations. Les personnes avec lesquelles j'ai établi des rapports ont entre 16 et 80 ans. Ils sont enseignants (souvent de disciplines liées à l'univers breton comme la langue, la musique et la danse), ouvriers, étudiants, professionnels libéraux, salariés agricoles, techniciens,

professionnels du spectacle ou de la culture, retraités et stars régionales (célèbres chanteurs de kan ha diskan ou de breton/gallo, rockstars ou fameux musiciens mélangeant la musique bretonne à d'autres genres).

La présentation du parcours des acteurs est importante pour contextualiser leurs positions par rapport à l'authenticité des pratiques culturelles bretonnes. Leur trajectoire au sein de la région Bretagne influence leurs manières d'agir et leurs discours. La société bretonne s'installe en eux sous la forme de dispositions durables et de propensions structurées à penser, sentir et agir. « Chaque agent, qu'il le sache ou non, qu'il le veuille ou non, est producteur et reproducteur de sens objectif : parce que ses actions et ses œuvres sont le produit d'un *modus operandi* dont il n'est pas le producteur et dont il n'a pas la maîtrise consciente » (Bourdieu, 1972 : 182). Leurs actions et discours se trouvent donc socialement structurés et orientent leur investissement culturel au sein de cet espace de relations. Néanmoins, leurs actions et réponses créatives aux contraintes et aux exigences de leur environnement social, leur permettent d'agir activement dans le monde. Par exemple, Maurice Poulmarc'h n'aurait pas été un célèbre chanteur de kan ha diskan s'il n'avait pas rencontré d'autres chanteurs à Paris, où il a aménagé pour trouver du travail. L'apprentissage du chant et de la langue bretonne au sein de sa famille pendant son enfance et adolescence a guidé postérieurement ses actions et son engagement dans la culture traditionnelle. Les relations qu'il a nouées à Paris ont été fondamentales dans son devenir de chanteur célèbre.

Les dispositions relatives à une origine sociale et géographique valorisée favorisent bien souvent des placements rentables symboliquement, et permettent de comprendre les positions que les agents occupent vis-à-vis de l'authenticité de la culture bretonne. Le fait d'être né dans le golfe du Morbihan et d'avoir écouté enfant les chansons bretonnes sur Radio-Armorique, ont guidé la trajectoire d'Alan Pierre au sein du cercle celtique de Vannes et en tant que conseiller technique en danse bretonne. De même, Glenn Jegou, Guy, Gurvan Molac, Ronan Guéblez et Korentin ont une position sociale rentable symboliquement, de par leurs origines géographiques au sein de la Région Bretagne, et de par leurs positions sociales héritées de familles ayant des attaches à cette culture. Leurs positions personnelles et professionnelles dominantes au sein des cercles celtiques (comme Guy), dans les institutions de promotion de la culture bretonne (comme Glenn Jegou) ou dans des groupes de chant et musique bretonne (comme Korentin, Gurvan Molac et Ronan Guéblez), ainsi que leurs discours sur l'authenticité de la culture bretonne sont le fruit de leurs dispositions, associées à leurs origines sociales et géographiques. Il y a également des agents qui n'ont pas une position très rentable symboliquement dans cet espace mais dont les

trajectoires en faveur d'un engagement pour la culture bretonne ont été aussi déterminées par leurs origines géographiques et familiales (comme Elie et Yohann). Même si tous les acteurs cités dans ce paragraphe ont des dispositions associées à leurs origines géographiques et sociales, leurs trajectoires au sein de cercles celtiques, d'institutions de promotion de la culture bretonne ou de groupes de chant et musique bretonne, favorisent des placements plus ou moins rentables symboliquement. Au fil de leurs trajectoires, ils incorporent de nouvelles dispositions qui informent sur le placement qu'ils vont avoir au sein de cet espace.

Le système de dispositions, produit d'une trajectoire sociale, trouve tout au long de cette trajectoire des occasions plus ou moins favorables au placement stratégique. Ainsi, même des acteurs qui n'ont pas des dispositions héritées de leur lieu de naissance ou de leur famille, trouvent au cours de leurs trajectoires une occasion favorable à leur mobilité sociale. Karl, par exemple, est né à Mayenne dans une famille n'ayant aucune attache avec la culture bretonne et a longtemps habité à Paris. Néanmoins, il a été professeur de danse traditionnelle bretonne et responsable du cercle celtique Quic en Groigne de Saint-Malo. Gilbert le Pennec et Camille sont aussi des agents qui, sans attache géographique ou familiale à la Bretagne, ont réussi à se placer dans cet espace social grâce au rock breton (Gilbert le Pennec) et à leur trajectoire au sein de l'école Diwan (Camille). D'autres acteurs, nés en Bretagne mais sans aucune attache familiale à ses pratiques culturelles, ont réussi à se placer grâce à leurs trajectoires au sein d'institutions de promotion de la culture bretonne, telles que le cercle celtique de Rennes dans le cas de Clément.

Les agents possèdent des origines sociales distinctes et appartiennent à différentes classes sociales, établies selon la composition de leur capital économique, social et culturel, accumulé tout au long de leurs trajectoires. On peut observer que les agents qui possèdent un capital social fort (fruit des rapports constitués avec d'autres agents et des réseaux sociaux qu'ils mobilisent) sont plus susceptibles d'avoir un capital culturel fort (établi par leurs positions au sein des institutions culturelles en Bretagne, et surtout, dans des institutions publiques) mais pas nécessairement un capital économique fort. En effet, le rang social et le pouvoir spécifique que les agents se voient assumer dans un espace particulier dépendent d'abord du capital spécifique qu'ils peuvent mobiliser. Or dans l'espace qui nous concerne, on peut dire que plus le capital social et culturel d'un agent est élevé - ce qui est ici relatif à une position élevée au sein d'une institution culturelle -, plus grandes sont ses chances de déterminer le contenu des discours sur la traditionalité et l'authenticité des pratiques culturelles bretonnes.

Ainsi, des acteurs comme Charles Quimbert, Vincent Morel, Glenn Jegou, Ronan Guéblez et Alan Pierre, étant donné leur fort capital social et culturel, possèdent plus que les

autres les moyens d'authentifier la culture bretonne. Leurs positions au sein d'institutions culturelles fortes comme l'association Dastum, l'association Bretagne Culture Diversité, la Fédération de danse bretonne War'! Leur Penn Ar Bed et la Fédération d'associations du Pays de Rennes Skeudenn Bro Roazhon, attestent du volume du capital spécifique qu'ils détiennent. En effet, les intérêts qui motivent les acteurs et les moyens qu'ils peuvent mettre en œuvre pour les satisfaire dépendent de leur position dans l'espace social, c'est-à-dire de leur capital culturel et du pouvoir qu'il leur donne.

Les dispositions acquises par ces agents à travers leurs relations dans la Région Bretagne jouent un rôle dans leurs choix esthétiques. La traditionalité des expressions culturelles des paysans est l'une des croyances qui soutiennent cet espace de relations. Le goût pour le populaire et pour les expressions culturelles des classes populaires caractérise la nouvelle bourgeoisie insérée dans cet espace et engagée dans les pratiques culturelles bretonnes conçues comme traditionnelles. Souvent originaire de la classe moyenne urbaine, la nouvelle bourgeoisie, pourvue de diplômes universitaires, se réapproprie des expressions culturelles populaires. La « culture du peuple » est éprouvée par celui dans une relation de « proximité distante », qui est une dimension fondamentale de la relation de la nouvelle bourgeoisie aux classes populaires et à leurs traditions (Bourdieu, 1979). Le choix esthétique scénique se constitue souvent par opposition aux choix d'autres agents et groupes. Pour se différencier et se distinguer des Bretons non insérés dans cet espace de relations, les agents disposent de mécanismes esthétiques basés sur le goût pour le populaire, ou l'idée qu'ils s'en font. La prise de position esthétique constitue l'occasion d'éprouver et d'affirmer une position dans l'espace social comme rang à tenir ou distance à maintenir. Le goût pour le folk, présent dans cet espace social depuis sa genèse, se combine aux dispositions de cette nouvelle bourgeoisie pour déterminer les stratégies et trajectoires des acteurs.

Présenter la position sociologique de ces acteurs est un instrument méthodologique important pour comprendre la raison de leur investissement, les moyens qu'ils détiennent pour investir et les chances qu'ils ont de réussir à faire accepter leurs discours sur la traditionalité des pratiques culturelles bretonnes. En outre, les dispositions actuelles des acteurs et les dispositions qu'ils ont précédemment acquises quant aux pratiques culturelles bretonnes sont importantes pour comprendre la façon dont ils se positionnent par rapport à leur authenticité. Les dispositions des acteurs influencent non seulement leurs positions par rapport à ce qu'ils considèrent comme authentique, mais aussi leurs stratégies de lutte pour l'authentique au sein des disputes

symboliques. Dans la prochaine section, je présente le positionnement des acteurs par rapport aux traits culturels bretons et leurs stratégies d'exhibition de l'authenticité.

2.2- Positionnements et disputes par rapport à l'authenticité

La perception selon laquelle la musique et la danse bretonne sont les aspects culturels les plus authentiques de partage collectif dans la région Bretagne marque le positionnement des acteurs. Néanmoins, la façon dont ils se manifestent par rapport à la transmission de la danse et de la musique, aux espaces dédiés à leur mise en place et à la formation musicale plus authentique varie beaucoup. La question de la prise de position est toujours la relation d'un agent à un espace particulier et ses réponses dans le jeu qui est instauré par l'espace social. En même temps, quand l'agent s'insère dans un espace social particulier, les dispositions qu'il a acquises antérieurement vont délimiter ses actions et discours. Il y a donc un double sens dans la prise de position. Si d'une part les positionnements sont les actions et discours déployés par les agents au sein d'un espace social spécifique, d'autre part la prise de position d'un agent marque la façon dont il « voit » le monde, le hiérarchise et le classe. La prise de position dépend aussi de la façon dont les différents capitaux sont accumulés, mis en œuvre et mis en valeur afin de favoriser cette prise de position.

La musique instrumentale et vocale bretonne est considérée comme l'un des traits les plus remarquables dans la culture bretonne. Même si les acteurs reconnaissent la grande variété et richesse de ce matériau musical, ils se manifestent différemment par rapport à l'authenticité des instruments et des pratiques vocales. Certains acteurs perçoivent le chant - comme le *kan ha diskann* - comme la principale pratique culturelle d'identification avec la Bretagne. Le chant serait une pratique plus authentique parce qu'il contient la langue bretonne, comme le mentionne Alain, le grand-oncle d'Elie : « Je trouve [le chant] complet, car en plus de la musique, il y a la langue bretonne. Même si je ne la parle pas très bien, j'apprends grâce aux chansons. Dans ma vie j'ai pu représenter divers chants, et à travers les chants, les personnes qui les avaient interprétés » (Entretien avec Alain, 22/07/2014). Le chant doit être appris à travers la langue bretonne, contrairement à la musique qui est apprise par des méthodes partagées par un grand nombre (notamment les partitions). Maurice Poulmarc'h est un autre acteur qui s'identifie au chant en breton. Dans l'extrait suivant, il souligne que l'altération actuelle du chant est due au changement du processus d'apprentissage des codes culturels bretons :

L'altération qu'on retrouve dans le chant est due au changement de la transmission de la langue : la diffusion de la langue n'est plus la même. À mon avis, dans 20 ans on parlera breton de la même façon qu'on parle le français⁸⁹. Heureusement que la langue écrite est encore enseignée. Certains disent qu'elle évolue, mais il est important de préserver l'accent (Entretien avec Maurice Poulmarc'h, 22/07/2014).

Le kan ha diskan, considéré par Alain et Maurice Poulmarc'h comme la pratique culturelle bretonne la plus authentique, est perçu de la même façon par de nombreux acteurs et groupes. Avoir un chanteur de kan ha diskan dans un groupe de musique est une façon de mettre en valeur la traditionalité de son groupe. Le groupe de musique bretonne Carré Manchot, qui mélange la sonorité des instruments bretons à d'autres rythmes et qui anime les bals de fest-noz depuis trente ans, a au sein du groupe un chanteur de kan ha diskan depuis 2013.

La bombarde et biniou (instruments musicaux bretons) tout comme le kan ha diskan sont perçus par de nombreux acteurs comme ce qui apporte le plus d'authenticité. Lors d'une conversation informelle avec Elie, il m'a confié qu'il apprécie « le trad⁹⁰ original avec la bombarde et le biniou » (carnet de terrain, 23/07/2014). Alain, le grand-oncle d'Elie, partage également ce discours. Selon lui, son groupe Re an are participe souvent à des festoù-noz où il y a uniquement des chanteurs et des sonneurs : « De plus en plus d'ailleurs, car finalement on aime bien se retrouver entre gens qui aiment bien la tradition » (Entretien avec Alain, 22/07/2014). Les acteurs qui comme Guy mettent en place les bagadoù, essayent également d'atteindre un idéal d'authenticité en utilisant les instruments bretons traditionnels.

Les événements culturels bretons qui rassemblent uniquement des chanteurs de kan ha diskan et des sonneurs de bombarde et de biniou, peuvent être réalisés avec le projet - personnel ou communautaire, conscient ou inconscient - de ne pas oublier les chansons anciennes en les gardant vivantes. La catégorie de tradition employée par Alain est ici appropriée par les acteurs en tant qu'outil discursif d'une identité bretonne. L'incorporation de cette catégorie dans les discours provoque la construction du traditionalisme comme projet (Weil, 1991). Qualifiant les musiques et chants recréés sur les mêmes bases que celles d'autrefois, la catégorie de traditionnel vient marquer des différenciations au sein de la musique bretonne : « Normalement, je filme les nouveaux groupes, les groupes un peu plus jeunes. J'ai aussi une amie qui fait le montage, mais elle est beaucoup plus traditionnelle, elle va filmer les chanteurs, les sonneurs traditionnels » (Entretien avec Yohann, 04/07/2014). Par des nombreux acteurs, la musique bretonne mélangée à des arrangements musicaux contemporains n'est pas considérée comme

⁸⁹ D'après lui, le breton est une langue plus « dure » tandis que le français est plus « souple ». Donc, il pense que dans quelques années la langue bretonne empruntera la façon de parler de la langue française.

⁹⁰ Abréviation commune sur mon terrain du mot « traditionnel ».

traditionnelle. A l'inverse, la musique bretonne composée par des instruments considérés historiquement bretons, tels que la bombarde et le biniou, est pensée comme traditionnelle.

Les sonneurs de couple de bombarde et biniou et les chanteurs de kan ha diskan sont devenus les symboles du « vrai traditionnel ». La présence de sonneurs de biniou et de bombarde ainsi que de chanteurs de kan ha diskan caractérise pour une partie des acteurs les « origines historiques » de cet espace et sa traditionalité.: « D'un point de vue de la Tradition, il n'y avait jusque-là [la « vague folk » des années 1970] que les chanteurs de kan ha diskan et les sonneurs de couple [le couple bombarde et biniou » (Entretien avec Melaine Favennec, in Jigourel, 2009 : 39). Les éléments bombarde, biniou et kan ha diskan ont été conçus comme la base de l'identité collective et comme le cadre d'une définition immuable, spontanée et d'une certaine façon, sacrée, de la tradition. Nous savons toutefois que les traditions sont des catégories constitutives de représentations culturelles, construites et produites par des sujets (des personnes ou des groupes de personnes) à une époque donnée. Elles ne sont pas immuables mais bien au contraire modifiées et résignifiées au gré de l'histoire et des stratégies conscientes et inconscientes des acteurs. La façon dont Melaine Favennec s'exprime dévoile une naturalisation de la catégorie de « tradition », incorporée de façon réifiée. La « vraie tradition » ou la « Tradition » avec le T majuscule comme l'écrit Jigourel, ne serait représentée que par les chanteurs de kan ha diskan et les sonneurs de couple.

Le discours de légitimation de la tradition bretonne par les instruments traditionnels a été réifié dès que sont apparus les premiers musiciens mélangeant des instruments électriques à la musique bretonne pendant les années 1970. Un extrait d'entretien avec Alan Stivell (Kokel, 2011 : 17), dans lequel il parle de la disparition du fest-noz traditionnel le montre bien : « J'ai regretté, en même temps, la disparition du fest-noz traditionnel (seulement un style de danse, deux au maximum, kan ha diskan et couple biniou-bombarde uniquement) dont j'aurais souhaité le maintien ». L'arrivée des instruments électriques fait prendre conscience aux acteurs d'une tradition qui existait avant. De ce fait, la façon dont la pratique culturelle était exécutée auparavant devient surévaluée et considérée comme traditionnelle. Les groupes de musique bretonne, créés par la « vague folk » des années 1970, ont collaboré à la production de la notion d'une « culture bretonne moderne » et en faisant cela, ils ont du même coup instauré la notion de « culture bretonne traditionnelle » pour faire référence à celle qui existait avant eux. Néanmoins, les « bals modernes » n'ont pas été développés de façon harmonieuse avec les sonneurs et chanteurs de kan ha diskan. Dans son ouvrage, T. Jigourel (2009 : 41) relate les conflits entre les groupes de musique et les sonneurs et chanteurs au début des années 1970 :

Dans l'œil du cyclone, la guitare faisait autant d'effet aux purs et durs du kan ha diskan que la boest an diaoul [accordéon diatonique] à un curé au début du XX^e siècle. Soïg Sibénil⁹¹ se souvient qu'au milieu des *seventies* « il y avait toujours des endroits interdits aux groupes... Il fallait presque prendre le gilet pare-balles. Je me souviens d'avoir vu des gens nous jeter des pièces de vingt centimes ».

Dans la mesure où cette thèse n'a pas pour but d'être une analyse historiographique, les données historiques présentées n'ont pas été issues de sources primaires. J'utilise plutôt des sources secondaires (Jigourel, 2009 ; Kokel, 2011), pour analyser historiquement les rapports entre les sonneurs de biniou et de bombarde et de chanteurs de kan ha diskan avec les groupes de musique. Si l'arrivée des instruments électriques a provoqué une surévaluation de l'authenticité du biniou et de la bombarde, la présence de ces instruments a attiré des acteurs qui auparavant ne s'intéressaient pas à la culture bretonne. Ces acteurs se positionnent par identification aux emprunts à d'autres styles musicaux, comme Yohann: « Pour moi, il doit y avoir une variété musicale. J'aime bien notamment les groupes de musique plus jeunes, plus dynamiques » (Entretien avec Yohann, 04/07/2014). Glenn Jagou se reconnaît également dans cette variété musicale : « La culture bretonne est de plus en plus mélangée à des signes et des styles de musique urbains tels que l'électro, le rock, le hip-hop, etc. » (Entretien avec Glenn Jegou, 12/07/2014).

L'arrivée des instruments électriques caractérise la formation des groupes de musique bretonne. Ces formations musicales sont composées de 3,4,5 personnes voire plus, ce qui diffère de la formation de couple (formée par deux personnes : le joueur de la bombarde et le joueur du biniou). De plus, la musique jouée par les groupes mélange la sonorité traditionnelle bretonne de la bombarde et du biniou à d'autres instruments musicaux, ce qui n'existe pas dans la formation de couple. D'après les acteurs, les groupes de musique ont conquis une place valorisée en occupant d'une certaine façon le statut des sonneurs : « Les sonneurs de couple ne sont plus très demandés, à part les meilleurs » (Entretien avec Alain, 22/07/2014). Les groupes ont des influences variées telles que le punk, le rock électrique, le ska, le reggae, le hip-hop et même la musique brésilienne, comme c'est le cas du groupe Boufam Caval dans lequel il y a un musicien brésilien qui joue de la percussion⁹². Ces musiciens et chanteurs sont des artistes célèbres dans cet espace de relations et même les Bretons qui ne sont pas insérés dans cet espace les connaissent. Ils sortent des albums et attirent les danseurs dans les bals de fest-noz où ils vont

⁹¹ Guitariste breton et l'un des pionniers de l'implantation de la guitare en tant qu'instrument dans la musique bretonne traditionnelle.

⁹² J'ai connu le musicien Marcelo Costa et le groupe Boufam Caval au fest-deiz qui s'est déroulé à Rennes pendant le Festival Tombée de la Nuit.

jouer. En fait, une particularité de cet espace social est la territorialisation de la musique bretonne. Il existe plusieurs groupes qui sont très connus en Bretagne mais pas du tout hors de la région.

Les groupes de musique, plus que les chanteurs et sonneurs, attirent de plus en plus de monde vers les événements culturels bretons. La formation de ces groupes aux styles variés apporte une nouvelle dimension à la tradition et de nouveaux chemins à partir desquels l'identité bretonne est réaffirmée. Le style du groupe, leurs instruments de musique et leur plus ou moins grande traditionalité exerce une influence sur les acteurs, qui prennent en compte le groupe qui va jouer dans leurs choix de bal. Voici une expérience de terrain qui le démontre.

Lors de mes derniers jours de terrain, je me suis rendue au fest-noz de la fête de l'huitre à Riec-sur-Belon⁹³, notamment pour voir le groupe Sonerien Du. J'étais accompagnée d'un interlocuteur breton nommé Arno, qui me l'avait recommandé car selon lui, il s'agit du meilleur groupe de musique bretonne. Quand le Sonerien Du a commencé à jouer, nous étions autour d'une table en train de manger des huitres en compagnie d'un couple breton et d'un couple allemand d'une soixantaine d'années. Quand le groupe a commencé à jouer, la première chose que la femme bretonne a dit fut : « Ça, ce n'est pas le fest-noz ». J'étais également un peu surprise car la sonorité du groupe était différente de ce que j'avais écouté tout au long de mon travail de terrain. Je me suis tout d'abord demandé comment les gens pouvaient réussir à danser sur cette base musicale composée de clavier, batterie, basse et guitare. Puis après un moment, je me suis rendue compte que non seulement ils dansaient sur cette base mais que la plupart étaient là spécifiquement pour ce groupe et sa musique.

Bien que le Sonerien Du soit considéré comme un groupe à succès et ayant plusieurs fans partout en Bretagne, il existe certaines personnes qui se disent fières du fest-noz et qui n'aiment pas ce groupe « non traditionnel ». C'est le cas d'Elie qui, quand je lui ai dit que je me rendais dans un fest-noz où jouait le Sonerien Du, m'a alertée sur la non-traditionalité de ce groupe. Certains fans du Sonerien Du, comme Arno et d'autres Bretons, ne se souciaient pas du supposé « manque de tradition » de ce groupe : ils participent au fest-noz parce qu'ils aiment le style de musique proposé, même si certains comme Arno ne dansent pas. Ces acteurs ne tiennent pas un discours sur la nécessité d'un fest-noz traditionnel, à l'inverse d'Elie par exemple.

La position d'Elie et d'Arno par rapport au groupe Sonerien Du révèle la façon dont les acteurs évaluent la traditionalité et l'authenticité des groupes de musique. Si le Sonerien Du est considéré par Elie comme non authentique parce que les instruments traditionnels tels que le

⁹³Commune du département du Finistère.

biniou et la bombarde ont peu de place dans la sonorité de ce groupe, il est perçu par Arno comme authentique parce qu'il est composé seulement de musiciens bretons et parce qu'il démontre que la musique bretonne peut avoir autant de succès que la musique pop. Pour des gens comme Arno, connaître la discographie d'un groupe et le suivre dans les bals de fest-noz partout dans la région est une manière de réaffirmer ses liens avec la Bretagne et de comprendre les pratiques traditionnelles de son territoire. Le refus de suivre un groupe peut également indiquer un regard spécifique sur les traditions bretonnes. La façon dont les acteurs évaluent la traditionalité des groupes de musique est relative à la position qu'ils occupent dans la structure de cet espace social. Les personnes qui s'inscrivent au cœur de cet espace ont une représentation de la traditionalité des pratiques bretonnes qui est différente des individus qui sont un peu en marge mais qui les fréquentent comme Arno. Selon lui, le groupe produit une bonne ambiance et cela lui suffit. Mais Elie, fier danseur des bals de fest-noz qu'il considère comme véritables représentants de la culture bretonne, ne juge pas ce groupe traditionnel.

Si les groupes de musique ont un rôle important au sein de cet espace, il y a des endroits où ces formations musicales, plurielles et variées, ne s'y forment pas. C'est le cas des petites communes de Haute Cornouaille et dans les campagnes. Dans ces villages, on considère que la tradition bretonne de la musique est celle des sonneurs et chanteurs locaux et celle des petits groupes qui n'ont pas une grande variété musicale. Il existe ainsi dans cet espace social une variété d'images de la tradition et de l'identification territoriale qui sont relatives aux endroits où elles sont fabriquées et aux personnes qui les fabriquent.

Ce sont les acteurs mais aussi les groupes qui se positionnent via un discours affirmant que l'authenticité de la culture bretonne est relative à certains de ses aspects. L'association culturelle Dastum est l'un de ces groupes. Par son travail de collecte et de sauvegarde de la culture orale et musicale bretonne, l'association considère cet aspect comme le plus authentique. Créée en 1972, elle possède un grand pouvoir symbolique au sein de cet espace car elle s'occupe de la diffusion du patrimoine oral et musical de l'ensemble de la Bretagne⁹⁴. Ses archives sont consultées par les membres des bagadoù et cercles celtiques qui veulent préparer leurs spectacles et leurs concours, ainsi que par des musiciens et chanteurs souhaitant améliorer leurs répertoires. Émilie, par exemple, utilise les archives de Dastum au sein de son trio de musique traditionnelle.

Le discours ambiant fait des danses bretonnes, ainsi que de la musique bretonne, l'une des pratiques culturelles les plus authentiques et représentatives des Bretons. Danser dans une ronde

⁹⁴ Données sur l'association culturelle Dastum disponibles en ligne sur : <http://www.dastum.bzh/FR/association-dastum-missions.php> [consulté le 20 mars 2015].

ou une chaine est l'occasion d'expérimenter un moment de partage collectif et sensoriel. Elie a par exemple dit la phrase suivante après un bal de fest-noz : « J'aime ça ! Après cinq heures de danse tu as mal aux jambes, mal au dos, mais la musique t'amène, la chaine t'amène et après quand la musique se termine, tu tombes (Carnet de terrain, 24/07/2014) ». Alan Pierre, Vincent et Karl se positionnent de la même façon vis-à-vis de la danse, comme on peut le voir dans cet extrait d'entretien avec Karl (12/07/2014) :

Après certaines danses, plinns ou gavottes, on est en sueur, fatigué et on continue à danser même s'il est 2 heures du matin. Moi, ça m'arrive souvent, j'ai les yeux qui se ferment et ensuite je ne réfléchis plus, il n'y a plus que musiques et rythmes de la danse. Quand on y goûte une première fois, cela devient dur de s'en passer. C'est assez addictif, vraiment !

Au moment de la danse, le contact si proche avec l'autre est ressenti comme un moment de vie pétri de sensations physiques de joie, de fatigue et de chaleur. Entre le cœur qui bat fort et la sueur qui coule, il est possible de ressentir le plaisir d'être ensemble même si le visage inexpressif de certains laisse croire le contraire. Il s'agit presque d'une transe collective selon les mots de Karl. Les individus qui choisissent les danses bretonnes ne le font pas seulement pour le plaisir de danser. Si c'était le cas, ils pourraient choisir une infinité d'autres danses qui donnent aussi ce plaisir. En réalité, connaître les danses bretonnes amène les agents à être d'autant plus fiers de leur région et à partager plus aisément, avec leurs voisins, la danse ainsi que les valeurs identitaires et territoriales. La convivialité des bals de fest-noz, acclamée par tous, peut être vue comme un signe diacritique du plaisir de partager des valeurs communes.

La danse bretonne est pratiquée dans les bals de fest-noz et de fest-deiz, dans les spectacles mis en place par les cercles celtiques et dans les ateliers de danse. Tout comme la musique, les acteurs se positionnent différemment par rapport à l'authenticité de la danse pratiquée dans ces espaces distincts. Yohann a connu la danse au sein d'un cercle celtique, néanmoins il a pris de la distance avec ce groupe après avoir compris que son objectif était de mettre en spectacle la culture bretonne : « J'ai commencé avec un groupe folklorique de danse bretonne, ceux où l'on met un costume, où l'on s'entraîne toute l'année pour ensuite aller danser dans différentes fêtes (Entretien avec Yohann, 04/07/2014). Aujourd'hui, son engagement au sein de cet espace vise à faire découvrir de nouveaux groupes de musique plutôt que de mettre en scène la musique de façon spectacularisée. Yohann considère le cercle celtique comme un « groupe folklorique », une catégorie communément perçue de façon négative au sein de cet espace de relations. Comme lui, Elie caractérise le cercle celtique comme un groupe folklorique :

J'ai fait partie d'un cercle celtique, un groupe folklorique en costume tout ça. J'ai commencé à apprendre beaucoup de danses, à faire du spectacle. J'ai fait ça pendant six ans et puis comme je n'aime pas beaucoup faire le spectacle pour les touristes, j'ai préféré danser pour de vrai, et j'ai commencé à fréquenter les festoù-noz (Entretien avec Elie, 10/07/2014).

Pour Elie, la pratique de la danse dans les spectacles artistiques n'est pas une « vraie » pratique, de la même façon qu'il considère comme non authentique le fait qu'il y ait une chorégraphie et un costume. Même s'il est arrivé dans cet espace social via le cercle celtique, il a pris une distance vis-à-vis des productions artistiques produites au sein de ces associations. Il s'insère désormais à cet espace par la pratique de la danse au sein des bals de fest-noz, qu'il considère plus authentique car pratiquée spontanément et pas sur scène. Clément se positionne vis-à-vis des cercles celtiques de façon similaire à Elie et Yohann. Il considère que la culture bretonne exprimée par le cercle celtique est du « folklore » et non la « culture traditionnelle et authentique ». Clément est très emphatique quand il décrit l'expérience qu'il a vécue au sein du cercle celtique. Ce qui confère un pouvoir aux cercles celtiques est justement ce qui est réfuté par Clément : la représentation de la culture bretonne à travers les chorégraphies et les costumes traditionnels :

La démarche chorégraphique des cercles celtiques est un peu différente de la pratique du fest-noz. La pratique de danse sur scène induit qu'on va être sur les codes esthétiques, alors que le fest-noz pour moi, ce n'est pas quelque chose d'esthétique, c'est une chose fonctionnelle. Les gens viennent danser dans une démarche communautaire : pour se rencontrer, pour passer du temps ensemble et voilà. Boire un coup, danser un peu, écouter de la musique. Il n'y a pas la notion de représentation. Même l'artiste qui est sur scène n'est pas l'acteur vraiment scénique, alors qu'en tant que musicien sur scène avec un cercle celtique, on est en costume et on a une démarche un peu folklorique, de musée. Ça, ce n'est pas une démarche de musique vivante (*ibid.* 05/07/2014).

Les notions d'« esthétique » et de « fonctionnel » structurent le discours de Clément. Pour lui, la pratique de la danse au sein d'un cercle celtique est considérée comme représentative, tournée vers l'esthétique et conséquemment non authentique. D'un autre côté, la pratique de la danse bretonne au sein du fest-noz est vécue comme plus vivante et utile à la société bretonne puisqu'elle est conçue comme un moment de loisir. Les notions de « vivant » et « non vivant » sont aussi importantes dans l'argumentation de cet interlocuteur. Le fest-noz, parce qu'il invite à une démarche communautaire et qu'il est très présent dans les loisirs des Bretons, est considéré comme vivant. En revanche le cercle celtique, parce qu'il fait des représentations en costume, est assimilé à une muséification et conséquemment à quelque chose de non vivant. L'expérience que Clément a vécue en tant que musicien d'un cercle celtique l'a conduit à réfléchir au rôle des spectacles et à la façon de mettre en scène la culture bretonne. Même si Clément ne participe pas

aux défilés et représentations du cercle celtique de Rennes, il est lié à ce groupe en tant que salarié : il y enseigne la bombarde.

Contrairement aux acteurs qui viennent d'être cités, Karl considère les spectacles mis en scène par les cercles celtiques comme parfaitement authentiques. Karl a commencé à pratiquer les danses bretonnes au sein d'un cercle celtique et il est actuellement le dirigeant du cercle celtique Quic en Groigne de Saint-Malo. Selon lui, la recherche archéologique des différents costumes et coiffes ainsi que la mise en scène des danses à l'époque où elles sont supposées être nées, ont pour objectif d'être au plus près de la tradition telle qu'elle a été collectée ou étudiée par les chercheurs. Les matériaux employés à « prouver » ce degré d'authenticité, sont en effet issus de ces recherches :

On a trois axes de travail : la mise en valeur de la danse, la mise en valeur du costume et la mise en valeur de l'aspect créatif. Nous avons donc quartier libre pour créer ce que l'on veut, mais avec un travail sur la danse et sur le costume qui est assez rigoureux. On initie une recherche sur les documents de l'époque et puis on essaye d'être le plus fidèle possible à la source. Ensuite dans notre spectacle, le propos principal est la mise en valeur du costume traditionnel et de la danse dans sa forme traditionnelle et aussi, bien évidemment, la mise en scène et la chorégraphie pour le côté artistique, afin de donner envie au public de venir nous voir, de partager nos patrimoines (Entretien avec Karl Blanchet, 12/07/2014).

Si certains acteurs affirment qu'il y a une différence entre les danses d'un fest-noz et celles d'un spectacle artistique, Karl les considère complémentaires :

Je pense que les défauts de l'une répondent aux qualités de l'autre, et inversement. Le problème qu'il peut y avoir dans le fest-noz, c'est que les danses sont un peu simplifiées. Elles perdent leurs identités car les gens ont envie de savoir danser très vite pour pouvoir danser avec les autres, donc ça perd parfois en finesse du mouvement. On se retrouve donc avec un répertoire de danse qui est un petit peu tiré vers le bas sur le plan de la qualité de la danse. Et à l'inverse, dans le cercle celtique il y a une volonté de travailler la danse au plus près de son origine. Le côté pervers qui peut y avoir, c'est qu'il y a des gens qui sont un peu trop psychorigides et en fest-noz, ils ne vont pas à hésiter à dire « ce n'est pas comme ça que ça se fait » et du coup, là on perd le côté convivialité de la danse (*ibid.*).

Les spectacles mettent en scène les danses et musiques d'un terroir assorties du costume supposé identitaire de ce terroir. Les acteurs intéressés par la mise en valeur de la danse bretonne à travers les spectacles jouent un rôle actif dans la constitution de cercles celtiques. Il en va de même pour ceux qui aiment la mise en scène de la musique bretonne traditionnelle jouée par un ensemble de personnes en costume. Si certains acteurs produisent des spectacles à travers la mise en scène de danses, d'autres les élaborent à partir des instruments de musique bretons traditionnels. Ces derniers forment alors des bagadoù, un ensemble musical de type orchestre composé majoritairement d'hommes en costume, interprétant des airs le plus souvent issus du

répertoire traditionnel breton. Contrairement à la formation musicale d'un cercle celtique (le bagad), la formation musicale d'un bal fest-noz n'est pas structurée sous la forme d'un orchestre, mais sous la forme de groupes de musiques (composés de 3,4 ou 5 personnes), chanteurs solo ou duos. En outre, les musiciens des bals de fest-noz ne sont pas habillés en costume comme ils peuvent l'être les spectacles des bagadoù. Par ailleurs, certains musiciens jouent dans différents de formations musicales. Par exemple, Guy joue de la clarinette bretonne (la treujenn-gaol) dans un groupe qui se présente dans les bals de fest-noz, mais joue aussi la bombarde au sein du cercle celtique de Rennes.

Les acteurs qui veulent mettre en scène la danse et la musique bretonne interagissent et élaborent ensemble une idée de la culture bretonne par le biais de spectacles artistiques au sein des cercles celtiques. Les discours des acteurs sur l'authenticité de ces danses et musiques passent par leur mise en scène « telles qu'elles existaient dans le passé ». Pendant le travail de terrain, j'ai pu constater que les cercles celtiques sont l'un des principaux rassemblements existant dans cet espace de relations. La majorité de mes interlocuteurs sont passés par un cercle celtique à un moment donné de leur vie. Il y a ceux qui se sont insérés dans le milieu de la culture traditionnelle parce qu'enfant ou jeune, ils fréquentaient un cercle celtique pour apprendre à danser ou à jouer d'un instrument, comme c'est le cas de Yohann, Elie, Clément et Guy. Il y a également ceux qui à l'âge adulte ont commencé à fréquenter un cercle celtique pour apprendre à danser, comme Alan Pierre et Camille. Il y a aussi des gens qui ont commencé à participer à des cercles celtiques parce qu'ils fréquentaient déjà les bals de fest-noz, comme Karl. Les cercles celtiques mettent en relation une variété d'acteurs impliqués dans le champ de la culture bretonne traditionnelle. Les cercles celtiques sont des lieux de transmission de la danse, tout comme le sont les ateliers⁹⁵, qui eux n'aboutissent pas à des spectacles artistiques en costumes.

Les acteurs se positionnent aussi par rapport à l'apprentissage des danses au sein des ateliers. D'après certains acteurs comme Clément, les ateliers forment des danseurs plus intéressés par la technicité du pas que la cohésion du groupe :

Ces gens ont un rapport à la danse qui est un peu particulier. Ils apprennent la danse, mais toujours dans un rapport à la technicité du pas, c'est la danse pour la danse qui les intéresse. Ils n'ont pas d'intérêt à passer la soirée à danser la même danse, ils veulent une danse différente à chaque fois. Pour nous, les musiciens, c'est un public très très dur, parce que la plupart des musiciens n'aiment pas ce rapport-là. Moi, je pourrais passer la soirée à jouer une

⁹⁵ Les ateliers de danse et musique bretonne se déroulent dans les associations culturelles, dans les festivals, mais aussi dans les cercles celtiques. Dans le cadre des cercles celtiques, les ateliers enseignent de la musique et danse bretonne à des personnes qui veulent les apprendre mais ne veulent pas aller sur scène.

gavotte que ça ne me dérangeait pas. L'intérêt n'est pas la technicité du pas, mais la cohésion du collectif⁹⁶ (Entretien Clément, 05/07/2014).

Selon lui, une grande partie des personnes qui participent à des bals de danse bretonne viennent des ateliers : « ce sont des gens qui ont à peu près entre 50 et 70 ans, qui toute la semaine font un atelier de danse bretonne de deux heures et qui viennent au fest-noz pour appliquer ce qu'ils ont appris dans les cours ». La façon dont Clément parle des acteurs qui participent à ces ateliers révèle la vision qu'il se fait d'eux et des ateliers. En réalité, un atelier de danse n'est pas seulement fréquenté des personnes matures et âgées, mais aussi par des jeunes adultes. Il est possible de voir une différence de fonction de l'apprentissage dans les ateliers entre ceux que j'appelle « jeunes adultes » et « personnes matures et âgées ». J'utilise ces catégories comme deux types idéaux pour classer les danseurs qui fréquentent les ateliers de danse. Il me semble que pour les premiers, l'atelier devient une manière d'accéder plus facilement aux danses pratiquées dans les bals. Pour les seconds, le bal est une façon de mettre en pratique ce qui a été appris à l'atelier. On pourrait dire typologiquement que dans la plupart des cas, les « personnes matures et âgées » veulent se rendre dans un bal pour répéter les danses qu'elles ont apprises dans les ateliers. Pour leur part, les « jeunes adultes » veulent avant tout pouvoir pratiquer les danses sans « regarder les pieds des autres toute la soirée » comme Vincent me l'a confié. Par conséquent, il y a deux sphères différentes d'approche des ateliers de danse et de fest-noz/fest-deiz qui se côtoient au sein de cet espace.

Actuellement, les ateliers de danse et les cercles celtiques sont les lieux principaux de transmission des danses pratiquées lors d'un bal. Il y a donc eu un changement dans la façon de transmettre la danse au fil du temps puisque les registres historiques montrent qu'auparavant l'apprentissage se faisait dans la famille, au sein de la société rurale. Aujourd'hui la plupart du temps, l'apprentissage passe par l'enseignement formel dans les écoles dans le cas des enfants, et dans les ateliers et cercles celtiques pour les jeunes, adultes et personnes âgées. La transmission de la danse par l'atelier influence la manière dont elle est communiquée dans les différentes communes et villes de Bretagne. J'ai pu observer des variations d'une même danse d'un lieu géographique à un autre selon le cercle celtique ou l'atelier localisé à cet endroit. Pendant le bal de fest-deiz à Collorec, j'ai vu une scottish (pratiquée normalement en couple selon Elie) être dansée en rond. Cette danse est très pratiquée lors des bals, même si selon plusieurs danseurs elle n'est pas bretonne. Elie, avec qui je me trouvais au pardon de Collorec, a considéré que cette

⁹⁶ La grande majorité de danses bretonnes (par exemple la gavotte) sont pratiquées collectivement à plusieurs dizaines de personnes qui ne se connaissent pas.

scottish dansée en ronde n'était pas authentique, mais elle l'était selon les gens de Collorec. Cette remarque montre que les processus de (re)signification sont relatifs aux espaces et aux liens communautaires dans lesquels une danse est insérée. La variation d'une même danse dans différents bals vient relativiser le discours de certains acteurs sur la façon unique de pratiquer une danse.

D'après mes interlocuteurs, dans certaines communes, notamment en Haute Cornouaille, les ateliers s'engagent à enseigner uniquement les danses pratiquées dans « le pays ». Lors du pardon de Sainte Marguerite à Collorec, commune de Haute Cornouaille, il y a eu un bal de fest-deiz pratiqué par de personnes provenant des ateliers de danse de Châteauneuf-du-Faou, Kergloff et Poullaouen - trois communes du même « pays ». Selon Séverine, chaque week-end, ces personnes ayant entre 60 et 80 ans se rendent dans un fest-deiz d'une commune voisine pour pratiquer les danses qu'ils apprennent comme plus traditionnelles parce qu'elles sont pratiquées en Haute Cornouaille, ce qui entraîne la formation de bals aux pratiques très spécifiques :

Dans un fest-deiz, si vous ne connaissez pas la danse, vous ne pouvez pas entrer [dans la danse], ceux qui les connaissent ne veulent pas de personnes qui ne les connaissent pas. Au lieu d'être ouvert, ça devient une chose de spécialistes, et c'est ça qui est dommage. Ce sont des élèves qui font tous les festoù-deiz de ce terroir (Entretien avec Séverine, 20/07/2014)

Ces ateliers sont considérés comme des groupes folkloriques par les gens qui ne sont pas du terroir, non parce qu'ils utilisent des costumes mais en raison de l'enseignement de danses qu'ils sont les seuls à connaître. Selon Elie, cette exclusivité n'indique pas nécessairement que ces danses sont plus traditionnelles et plus véritables : historiquement, comme les propos de Séverine nous amènent à croire, les résidents de Haute Cornouaille ne connaissaient que la gavotte de leur terroir (cf. chapitre I). Pour Elie, venu de Brest, cette variété de danses est inconnues du reste de la Bretagne par leur (re)création et réinvention au sein de ces ateliers, et non par leur plus grande authenticité et originalité. Les propos d'Elie mentionnés dans cette page donnent à penser au monopole de légitimité sur les pratiques perçues comme authentiques de la culture bretonnes. En effet, les citadins qu'il y a 30 ans qu'étaient une légitimité du côté d'un monde rural perçu comme seul dépositaire d'une culture populaire authentique se sont réapproprié (ou ont réinventé) celle-ci en dépossédant du même coup les classes populaires dont les pratiques, taxées d'inauthentiques, ont été disqualifiées. On voit que la légitimité en matière de bretonnité est du côté des classes moyennes citadines et cela d'autant plus qu'elles sont porvues en capital social et culturel.

Par ailleurs, si on prend en compte les paroles de Séverine sur le fest-deiz, et de plusieurs autres agents d'ailleurs, on observe que contrairement au discours largement propagé, le fest-noz et le fest-deiz ne correspondent donc pas nécessairement à la même pratique culturelle (l'un réalisé de nuit, le fest-noz, et l'autre de jour, fest-deiz). Les bals réalisés de jour sont composés majoritairement de danseurs âgés et issus des ateliers. Quant à la musique, elle est réalisée principalement par les sonneurs de couple (bombarde/biniou ou biniou/accordéon), âgés, sur une scène sans lumière. La plupart des jeunes musiciens et danseurs des grandes villes en Bretagne comme Rennes et Brest considèrent la pratique du fest-deiz non authentiques par rapport à la pratique du fest-noz, tel Gurvan Molac :

Il y a certains types de soirées, dans l'après-midi, qu'on appelle le fest-deiz, et ce sont plutôt des gens du troisième âge qui font des après-midi dansantes ; mais pour moi, c'est un bal à papa si tu veux. C'est un club d'anciens qui se retrouvent entre eux et qui ne veulent pas de jeunes et de musiques de jeunes dans ces événements. Moi, je n'appelle pas ça un fest-noz. Mais cela rentre dans les statistiques et c'est considéré comme fest-noz, parce qu'ils appellent ça fest-noz donc les anciens appellent ça des fest noz alors que ce sont des bals qui ont lieu en journée. Il y a 10-15 ans, ces mêmes anciens faisaient le bal musette et aujourd'hui ils font les fest-noz, parce que c'est plus à la mode que le bal musette. À mon avis, on ne parle pas de la même chose quand on parle du mouvement fest-deiz et du mouvement fest-noz. Si tu veux, je peux dire que ce qui rapproche le fest-noz du fest-deiz, c'est qu'on va danser des danses bretonnes, on va avoir des instruments plus ou moins traditionnels sur scène. C'est théoriquement ouvert à tous, sauf qu'en fest-deiz, il n'y a que les anciens qui y vont. Il n'y a pas un musicien qui a moins de 40 ans en gros. Il n'y a pas de métissage dans la programmation. Il n'y a aucun effort sur la lumière et la sono par exemple, et ça, ce sont des critères que la génération de moins de 40 ans trouve importants. Dans un fest-noz normal il y a tout, comme dans un concert en fait et il y a un public intergénérationnel. Quand il n'y pas l'intergénérationnel, et donc quand il n'y a que les vieux, pour moi ce n'est pas un fest-noz » (Entretien avec Gurvan Molac, 07/07/2014).

Selon lui, la différence générationnelle marque ce clivage entre le fest-deiz et le fest-noz. En effet la présence exclusive, dans les festoù-deiz, de personnes âgées pratiquant des danses connues d'elles seules, serait un gage de pratique non authentique. À l'inverse, le fest-noz est associé à la jeunesse de par les danses pratiquées, les instruments joués, la sonorisation et l'illumination des scènes. Pour la plupart des acteurs qui participent aux bals de fest-noz, les bals de fest-deiz sont vus comme un simple lieu de pratique et de répétition de plusieurs danses bretonnes complexes, un lieu dénué de la cohésion sociale qui caractériserait le fest-noz. Elie, Karl, Yohann et Gurvan Molac préfèrent l'ambiance, les musiques et les danses du fest-noz que du fest-deiz. Fest-noz et fest-deiz incarnent respectivement l'image de l'authenticité et de l'inauthenticité, liés à des publics différents avec un clair gap générationnel, l'un lié aujourd'hui à l'intergénérationnalité et aux musiques électroniques, l'autre associé à la vieillesse et aux

cérémonies du pardon. Cependant, fest-deiz et fest-noz sont utilisés comme synonymes dans le cadre de la promotion de la culture bretonne menée par les politiques locales et dans le dossier de patrimonialisation du fest-noz.

Tel Gurvan Molac, la majorité des agents avec lesquels j'ai interagi se positionne pour la défense du fest-noz en tant que pratique la plus authentique. Ils distinguent leur pratique de la danse au sein des bals de fest-noz car selon eux, les bals représentent la pratique traditionnelle de la culture bretonne. Ils considèrent les bals plus spontanés que les cercle celtiques et le fest-deiz, c'est-à-dire ouverts à tous, constitués de danses simples et invitant les gens à danser en tenue de tous les jours. Néanmoins, dans la plupart des cas, les participants ont appris les danses soit dans un cercle celtique, soit dans un atelier de danse ou encore dans un groupe de danse folklorique. Dans un fest-noz sont également pratiquées des danses considérées non bretonnes, comme la scottish et la polka. Cela peut également susciter une similitude entre les bals folks⁹⁷ et les festoù-noz. La variation d'une même danse d'un espace à l'autre nous fait réfléchir à l'authenticité attribuée aux danses présentes dans un bal breton et naturalisée par les acteurs de cet univers.

À l'instar des cercles celtiques et ateliers, le fest-noz lui-même a été un lieu privilégié d'apprentissage de la danse. Selon Ronan Guéblez, pendant les années « Stivell⁹⁸ » toute une génération a appris à danser dans les fest-noz. Ronan Guéblez, Guy et Gilbert Le Penec font partie de la génération qui a appris à danser pendant les années « Stivell ». Quant aux fest-deiz, on peut dire que même si ces bals sont l'occasion de répéter les pas de danses, ils offrent aussi la possibilité de rencontrer des danseurs de différentes associations et différentes communes. Il y a un sentiment de partage qui sous-tend ces espaces. Les bals sont pour les danseurs des moments de mise en scène et de réaffirmation de leurs liens avec leurs communes. Des discours de fierté, par rapport à la commune et à l'association ou l'atelier dans lesquels les danses sont apprises, sont proférés. Il existe également des liens communautaires forts entre les danseurs qui fréquentent le fest-deiz. Ainsi, les multiples sens et significations attribués à la danse dans le fest-deiz, le fest-noz et les cercles celtiques relèvent de processus d'interprétation des codes culturels constituant cet espace de relations.

Certains acteurs tiennent par ailleurs un discours selon lequel l'authenticité des danses et musiques dépend de la zone (rurale ou urbaine) où ces pratiques ont été développées. Selon la

⁹⁷ Un bal folk est un événement où musiciens et danseurs évoluent autour de musiques et danses européennes d'inspiration traditionnelle ou ancienne. À la différence des festoù-noz composé dans sa majorité par des musiques et danses bretonnes, dans les bals folk se danse les danses bretonnes mais aussi des danses occitanes, basques et du centre de la France par exemple.

⁹⁸ Alan Stivell, grand représentant du renouveau de la musique bretonne dans les années 1970.

plupart des acteurs rencontrés sur le terrain, les musiques et danses les plus authentiques sont celles de Haute Cornouaille, au nord du département du Finistère en Centre Bretagne. Comme ce discours était récurrent je suis allée à Collorec, accompagnée d'Elie, pour assister au rituel du pardon de sainte Marguerite (cf. plus haut). Puis nous nous sommes rendus au festival de Cornouaille à Quimper. Là-bas j'ai rencontré Émilie, jeune violoniste de musique bretonne, et j'ai particulièrement prêté attention à une conversation entre elle et Elie à propos du pardon de sainte Marguerite. Elie lui dit ainsi : « C'est dommage, ce ne fût pas un vrai pardon, ils n'étaient pas en costume » (Elie, Carnet de terrain, 23/07/2014). Elie associe donc un pardon et un fest-deiz rural à ce qu'il considère être la tradition bretonne : les danseurs en costume et les sonneurs jouant de la bombarde et du biniou. Cette représentation est en fait héritée d'une esthétique bourgeoise, qui depuis le XIX^e siècle élabore une image de la culture rurale portant la personnalité de la province et de la paysannerie. Cette image idéalisée du rural et d'une traditionalité du rural ne correspond pas à la réalité des communautés rurales en Bretagne.

Si le fest-deiz qui s'est déroulé lors du pardon de sainte Marguerite à Collorec ne correspond pas à l'image d'une pratique rurale pour Elie, elle n'a pas non plus l'image d'un fest-deiz urbain et actuel. Voici une remarque faite par Elie à des touristes corses au moment du pardon : « ce que vous allez voir n'est pas semblable à un fest-noz d'aujourd'hui, ni l'ambiance, ni la musique » (Elie, carnet du terrain, 20/07/2014). Le fest-deiz du pardon de saint Marguerite se trouve donc dans une position liminaire vis-à-vis de l'image que les résidents des villes élaborent des pratiques culturelles rurales et urbaines. Ainsi, certains citadins considèrent les pratiques rurales comme étant les plus traditionnelles parce qu'ils en ont une représentation qui, en réalité, ne correspond pas à ce qui se passe dans les communautés rurales. L'idéalisation du rural et de la ruralité produit un discours qui met en valeur le centre de la Bretagne et de la Haute Cornouaille comme la région la plus traditionnelle et authentique de Bretagne. J'entendais souvent les citadins de Rennes ou de Brest me dire que je devais me rendre en « Centre Bretagne » car là-bas les danses étaient transmises dans la tradition, c'est-à-dire héritées et transmises par liens familiaux. Quand je m'y suis rendue, j'ai toutefois découvert une autre réalité : là-bas comme en ville et comme partout en Bretagne, les danses sont enseignées dans les ateliers de danse et non par immersion. En outre, il existe dans les campagnes des groupes folkloriques, pourtant considérés par la plupart des acteurs des grandes villes comme non authentiques. Cela nous aide à relativiser le discours sur la plus grande traditionalité des danses du centre Bretagne ou de Haute Cornouaille.

Même si de nombreux acteurs considèrent que les pratiques bretonnes les plus authentiques sont celles des campagnes, d'autres tiennent un discours selon lequel la culture bretonne authentique est celle pratiquée en ville, puisque la musique bretonne qui s'exporte est celle qui mélange la sonorité des instruments traditionnels avec plusieurs styles de musique urbaine. Tel est le discours de Glenn Jegou. D'après lui, les pratiques culturelles bretonnes sont issues de localités rurales mais étant donné que les Bretons habitent de plus en plus dans les villes, elles sont intégrées aux espaces urbains. Ainsi selon lui, les gens ont tendance à associer la culture bretonne à la ruralité mais cette culture bretonne est de plus en plus mélangée à des styles de musiques urbaines tels que l'électro, le rock le hip-hop, etc. La vision de Glenn suscite le désaccord de certains acteurs du milieu culturel breton, principalement ceux qui attribuent « l'identité bretonne véritable » à la ruralité. L'observation de ces affrontements idéologiques permet de réfléchir à la place du rural et de l'urbain dans les conceptions de la tradition émanant de cet espace social. Chercher à associer la culture bretonne à l'urbanité revient non seulement à l'interpréter comme changeable et constamment recréée par les acteurs, mais aussi à reconnaître que les pratiques culturelles réalisées en ville sont tout aussi authentiques que celles réalisées à la campagne. Concilier tradition et modernité dans une synthèse créative originale est également une position bien identifiée dans l'esthétique bourgeoise du XIX^e siècle. L'appropriation de cette pensée par les acteurs de cet espace social montre que ces conceptions ont circulé à travers le temps.

Les différentes positions occupées par les acteurs à l'intérieur de cet espace de relations influencent la façon dont ils conçoivent l'authenticité de la culture bretonne. Les stars de groupes de musique bretonne tels Gilbert Le Pennec et Gervan Molac, ainsi que les représentants d'associations culturelles habitant les grandes villes, comme Glenn Jegou, vont défendre l'authenticité de la musique bretonne par le mélange des instruments bretons traditionnels à d'autres styles musicaux. A l'inverse, Elie enseignant de langue bretonne, son oncle Alain joueur de bombarde, et Maurice Poulmarc'h chanteur de kan ha diskan, vont défendre l'authenticité de la musique par ses aspects les plus « purs ». De même, les acteurs qui ont actuellement une position extérieure aux cercles celtiques, comme Yohann et Elie, vont les considérer inauthentiques par rapport à la pratique de la danse au sein des bals de fest-noz. Karl, organisateur d'un cercle celtique, considère quant à lui que la danse bretonne promue par les

spectacles des cercles est tout aussi authentique. Les positions sont donc des emplacements stratégiques, des places à défendre et à conquérir dans un espace de luttes. Ces stratégies n'ont pas besoin d'être délibérément choisies et peuvent être d'autant plus efficaces qu'elles ne sont pas intentionnelles.

Il y a ainsi une altérité sociale et culturelle présente dans cet espace de relations. Même si les pratiques culturelles bretonnes sont considérées comme un code culturel d'interaction sociale, il existe des façons différenciées de les légitimer et de les défendre. Les productions symboliques attachées à ces pratiques sont ancrées dans les expériences spécifiques et mouvantes d'acteurs qui occupent des positions différentes. Le processus d'interprétation des pratiques culturelles est également relatif à la position que des groupes sociaux distincts possèdent au sein de la structure. Ainsi, acteurs et groupes s'affrontent pour légitimer certaines pratiques culturelles bretonnes comme les plus traditionnelles.

Selon Handler et Linnekin (1984 : 281 in Babadzan 2009 : 82), « la tradition dépend de l'idée que l'on s'en fait : une pratique ou institution donnée tient sa traditionalité (et son authenticité) du fait d'être considérée comme traditionnelle (et authentique) ». On peut ainsi dire que les positions que les acteurs occupent dans cet espace interfèrent dans la manière dont ils élaborent l'idée de tradition. Néanmoins, les catégories telles que « traditionalité » et « authenticité », mentionnées et revendiquées par les acteurs, ne sont pas des conceptions proprement bretonnes. Porté par le romantisme, le retour vers un passé idéalisé se développe au cours de ce siècle et coïncide avec l'éveil des nationalismes, qui s'étend essentiellement en Europe centrale et orientale (Belmont, 1974, 1995 ; Babadzan, 1999 ; Cuisenier et Segalen, 1986 ; Ortiz, 1992). Chez bien des auteurs du XIX^e siècle, les « authentiques valeurs nationales » doivent être trouvées dans les racines culturelles et linguistiques des différents peuples européens. Les « folklores » sont alors « découverts », fabriqués et utilisés comme moyens de donner visibilité à une tradition.

2.3- Les stratégies d'exhibition de l'authenticité de la culture bretonne

L'espace social dans lequel l'authenticité de la culture bretonne est en jeu n'est pas un espace conjoncturel d'interactions mais un espace social objectif, structure de relations objectives qui détermine la forme que peuvent prendre les interactions et la représentation que peuvent en avoir ceux qui s'y trouvent engagés. Toute l'efficacité de l'action est ainsi préfigurée, ce qui implique que l'acteur exécute uniquement les actions qu'il peut effectivement accomplir. De ce

fait, les discours et actions des acteurs sont structurés selon la logique de la structure, et il y a au sein de l'espace social des stratégies pour exhiber l'authenticité de la culture bretonne. Parmi ces stratégies, on peut citer les concours et championnats de danse, de musique et de chant bretons.

Enracinés dans cet espace de relations dès les années 1970, les concours et championnats sont des stratégies de perpétuation de la culture bretonne, de représentations scéniques de nouveaux artistes bretons fiers de leur culture, et d'identification territoriale et régionale à travers les pratiques culturelles. Le concours de musique bretonne Kan ar Bobl, créé en 1973, est l'un des plus grands concours de cet univers. Depuis 1975, le Kan ar Bobl se déroule au sein de rencontres éliminatoires dans chacun des pays bretons puis lors d'une Finale à Pontivy dans le Morbihan. Les principales catégories du concours sont : chant traditionnel, duos, instruments solo, groupes de musique et groupes scolaires. Organisé chaque année, il réunit plusieurs centaines de musiciens et de chanteurs⁹⁹. Il y a également des concours de musique bretonne par catégorie comme le concours de chant traditionnel¹⁰⁰, réalisé chaque année au sein du Festival de Cornouaille, les concours et championnats des sonneurs par couple¹⁰¹ et les concours des groupes de musiques tel le « concours inter-lycées des musiques traditionnelles », réalisé tous les ans au lycée bilingue Félix Le Dantec à Lannion.

Les concours sont perçus comme un tremplin pour des artistes bretons, comme me l'a dit Elouan qui en 2014 a gagné le 11^o « concours inter-lycées des musiques traditionnelles » avec son groupe War-Sav : « [...] on souhaitait vraiment remporter les lots à la clé car il y a des dates sur de belles scènes en festival l'été à gagner, et c'est très important pour les jeunes groupes comme nous, c'est un réel tremplin » (Entretien avec Elouan, 01/08/2014). La préparation artistique, la façon de se mettre en scène ainsi que la proximité avec les danseurs sont aussi très valorisées dans le contexte de concours (*ibid.*) :

Nous étions jugés sur la prestation musicale "complète", c'est-à-dire que nous étions autant jugés sur la qualité musicale du groupe que sur l'échange et la proximité avec les danseurs, ainsi que sur notre présence scénique, notre attitude sur la scène. Sur notre capacité à faire de grandes scènes cet été.

⁹⁹Données disponibles en ligne sur :

http://kanarbobl.org/index.php?option=com_content&view=article&id=47&Itemid=53&lang=fr [consulté le 08 février 2015].

¹⁰⁰ Données sur le concours de chant traditionnel disponibles en ligne sur : <http://www.festival-cornouaille.bzh/concours/concours-reglements/Troph%C3%A9e%20Dastum%202015.pdf> [consulté le 16 février 2015].

¹⁰¹ Données sur les concours et championnats des sonneurs par couple disponibles en ligne sur : <http://www.bodadeg-ar-sonerion.org/wp-content/uploads/2015/09/Communiqu%C3%A9-SONERION-Concours-Kas-abarh-de-Carnac-2015-.jpg> et sur : <http://www.orgue-chantepie.info/bo/http://www.morbihan.fr/tous-les-evenements/championnat-de-bretagne-des-sonneurs-a-gourin/> [consultés le 04 mars 2015].

Au niveau de la danse, il y a le championnat de danse bretonne, organisé par la confédération Kendalch, existant depuis 1957. Les groupes participants sont classés selon leur classement lors du concours de l'année précédente, en cinq catégories : 4^e, 3^e, 2^e, 1^{ère}, Excellence. Le concours s'organise dans trois étapes¹⁰². La mise en scène de la chorégraphie ainsi que le costume, l'émotion, la poésie et la dimension communautaire de la culture bretonne jouent un grand rôle dans ce championnat de danse¹⁰³. Ce dernier donne de la visibilité aux personnes et groupes de danse participants et permet de promouvoir les gagnants en les menant notamment vers la professionnalisation. On peut dire la même chose des concours de groupes de musique, de sonneurs de bombarde et biniou, et de chanteurs. Néanmoins, les concours et championnats sont des lieux de compétition. La manière dont la culture bretonne est présentée, représentée et légitimée au sein de cet espace social est ainsi ponctuée par des situations de concurrence et de rivalité.

Outre les concours et championnats, les écoles bilingues Diwan sont également des vecteurs stratégiques d'exhibition de l'authenticité de la culture bretonne. Ce sont des institutions faisant partie d'un réseau français d'écoles associatives où l'enseignement est dispensé en langue bretonne. La majorité des écoles Diwan sont publiques, mais il y a également des écoles Diwan privées. Selon le site de l'organisation Diwan Breizh¹⁰⁴, il y a quarante-six écoles, six collèges et un lycée répartis en Bretagne et à Paris, et 3 732 élèves scolarisés en 2013-2014. Les écoles Diwan ont entre autres pour objectifs de « s'appuyer sur une culture enracinée dans un environnement vivant et permettre à chaque enfant de construire sa propre personnalité : une identité culturelle forte donne des repères souvent absents pour nombre de jeunes aujourd'hui ». Les écoles Diwan impliquent également les jeunes dans le jeu de cet espace social, comme c'est

¹⁰² La première étape, dite traditionnelle, est organisée mi-avril à Vannes. Dans cette étape les groupes, selon leur catégorie, mettent en place de deux à six danses représentatives de différents terroirs. Ils sont évalués selon des critères comme la technique et le style de l'accompagnement musical et de la danse, et l'aspect communautaire. La deuxième étape, dite scénique, est organisée en deux demi-étapes. La première demi-étape est composée par les groupes concourant de la 4^e à la 1^{ère} catégorie, et organisée de mai à début juin dans plusieurs villes (chaque catégorie se présente dans une ville différente). Suivant la catégorie, un spectacle libre et chorégraphié de 8 à 23 minutes est présenté devant un jury sous les critères suivants : musique, danse et danseurs, costume, chorégraphie, mise en scène, émotion, poésie, culture bretonne. La deuxième demi-étape est réalisée mi-juin à Quimper et composée par les groupes de la catégorie Excellence. Ces derniers mettent en scène un spectacle chorégraphié de 20 à 25 minutes et sont évalués selon les mêmes critères que la première demi-étape. La finale du championnat a lieu lors du festival de la Saint-Loup à Guingamp en août ; elle est composée par les huit groupes ayant eu les meilleures moyennes aux épreuves de printemps, et évalués selon les mêmes critères que la deuxième étape. Données disponibles en ligne sur : <http://www.kendalch.com/confederation2/championnat-national-de-danse-bretonne/reglement-et-grilles-de-notation> [consulté le 08 août 2016].

¹⁰³ Données disponibles en ligne sur : <http://www.kendalch.com/confederation2/championnat-national-de-danse-bretonne/reglement-et-grilles-de-notation> [consulté le 08 août 2016].

¹⁰⁴ <http://www.diwanbreizh.org/sections.php4?op=viewarticle&artid=23> [consulté le 04 février 2015].

le cas d'Elouan, de Korentin et de Camille, membres du groupe War-Sav, qui se sont intéressés à la langue et aux pratiques culturelles bretonnes à partir de leur insertion dans cette école.

Les festivals culturels présents dans toute la Bretagne, notamment en été, ont un rôle fondamental dans la diffusion de l'idée de l'authenticité de la culture bretonne et dans la circulation des acteurs. Pendant le travail de terrain, je me suis rendue à des festivals incluant des bals de fest-noz comme le festival de la cité des Hortensias à Perros Guirrec, le festival des Tombées de la Nuit à Rennes, le Festival de Cornouaille à Quimper et le festival Kann Al Loar à Landerneau. Ces festivals, d'amplitude et de taille différente, ne sont que quelques-uns parmi les dizaines existant en Bretagne.

L'histoire des festivals en Bretagne est liée aux préjugés associés aux notions de « folklore » et de « fête folklorique » au cours du XX^e siècle. De ce fait, des événements qui avaient acquis une certaine notoriété en tant que fête folklorique ont été transformés en festival :

Tout au long du XX^e siècle, des événements qui avaient connu une célébrité en tant que fête ont été transformés en festival : une appellation choisie comme symbole de modernité à des moments où les fêtes folkloriques attiraient un public limité, une désignation réputée accroître la notoriété du rassemblement en lui donnant une résonance nationale et internationale, une classification susceptible de donner accès à des aides nouvelles indispensables pour continuer à organiser la manifestation [...]. Les organisateurs, en cherchant à rendre visible la sélection de quelques éléments de la culture bretonne ou, dans certains cas, de son terroir, deviennent des passeurs d'héritages, des faiseurs et des entrepreneurs de patrimoines matériels et immatériels (Barbier-Le Déroff, 2012 : 712-713).

Même s'ils abandonnent la notion de fête folklorique, ces festivals continuent de proposer des attractions liées à la dénommée culture bretonne, soit des bals de fest-noz ou fest-deiz, des concerts et repas bretons, bagadoù, défilés, etc. Par conséquent, ils semblent promouvoir la mise en valeur d'éléments culturels liés au territoire de la Bretagne. Bien que plusieurs aspects de cette culture soient représentés dans ces festivals, c'est la culture musicale bretonne qui est toujours mise à l'honneur. Les festivals aident à la construction d'une représentation de la Bretagne – plongée dans les traditions culturelles – dans l'imaginaire des individus qui ne sont pas bretons. Karl Blanchet par exemple, qui n'est pas Breton, a connu les pratiques culturelles bretonnes grâce au festival Interceltique de Lorient – un festival très réputé en dehors de la Bretagne – alors qu'il habitait à Paris. Les festivals, espaces de représentation et d'accueil au sein de la culture bretonne, peuvent également amener à la découverte de l'inconnu, de l'inattendu, de la célébration et de l'exposition de produits culturels et artistiques d'un territoire. De ce fait, ils peuvent être vus comme des espaces-temps liminaires permettant la rencontre sur le terrain de personnes et de groupes partageant les mêmes engouements.

Le bénévolat est une dimension remarquable du déroulement d'un festival. D'après Barbier-Le Déroff (2012 : 716), « l'étude chronologique des festivals montre comment certaines années, alors qu'une manifestation semblait proche de l'abandon, des bénévoles sont devenus en quelque sorte les "sauveteurs" de fêtes au renouvellement compromis ». Les bénévoles s'occupent principalement de l'accueil, du bar et de la restauration, mais aussi de la communication et vulgarisation du festival. Lors de discussions avec certains d'entre eux, j'ai pu me rendre compte de leur fierté à participer à la mise en place de ces événements liés à leur culture. « Faire vivre la culture bretonne » et « garder mes racines » sont quelques-unes des phrases que j'ai retenues des bénévoles pendant le travail de terrain. A travers ces événements bretons, les bénévoles se reconnaissent par le partage de valeurs communes. Le bénévolat peut revêtir, pour un individu, une dimension militante d'engagement identitaire dans les activités culturelles de son « pays » ou de sa région. Les actions des bénévoles leur permettent de recycler en permanence ces productions symboliques.

Les festivals permettent la circulation des acteurs et constituent des lieux favorables à la rencontre entre différents agents et au partage de leurs expériences. « Faire un festival » en Bretagne est devenu pour certains quelque chose d'essentiel permettant de vivre l'expérience du fest-noz et de la culture bretonne. J'ai connu certains jeunes danseurs qui, pour pouvoir « faire un festival » sans dépenser beaucoup, ont choisi d'y être bénévoles¹⁰⁵. Les festivals jouent ainsi un rôle important dans la construction de représentations sur la Bretagne ainsi que dans le processus de production d'identités collectives. À partir du moment où ils mettent en scène des groupes de musique, de danse, des chanteurs et des activités culturelles liées à l'univers de la culture traditionnelle bretonne, ils configurent une conception de la tradition comme projet qui doit être vulgarisé et visualisé pour être atteint. En transmettant des codes culturels qui permettent l'interaction entre individus, les festivals sont donc un vecteur de construction de l'appartenance territoriale et identitaire. L'intensité de la vie associative en Bretagne, révélée par la grande quantité d'associations, fédérations et confédérations culturelles, nourrit également l'affirmation de l'existence d'une authenticité culturelle bretonne. Ces ensembles culturels mettent en place des activités telles que les bals de fest-noz et fest-deiz, concerts, repas, jeux, spectacles, stages, ateliers ainsi qu'archivage physique et numérique de documents faisant partie de la tradition bretonne. Au niveau local, les associations présentes dans les terroirs mettent en place des événements comme les bals, concerts, ateliers et spectacles au sein des communes et villages. Elles s'occupent de la communication, du bar, de la restauration, de la sonorisation et de

¹⁰⁵Dans la majorité des cas, un bénévole a ses repas pris en charge par les ressources financières du festival.

l'illumination des scènes. Certaines de ces associations locales sont agrégées par des fédérations présentes dans les pays historiques de Bretagne. Ainsi par exemple, la fédération Skeudenn Bro Roazhon présente dans le pays historique de Rennes rassemble cinquante-trois associations, actives dans les terroirs de ce pays. De plus, quelques fédérations sont aussi rassemblées au sein de confédérations qui mettent en place des événements dans l'ensemble de la région Bretagne. Par exemple, la promotion et la mise en valeur de la danse bretonne dans l'ensemble de la région sont menées par deux confédérations¹⁰⁶ qui réunissent les associations spécialisées dans cette expression, principalement les cercles celtiques (rassemblés par des fédérations). Au niveau de la région, il y a également des associations chargées de la constitution d'archives sur la tradition bretonne et sa publicisation, comme l'association Dastum ; d'autres ont pour objectif de diffuser sur internet l'agenda des événements culturels bretons ayant lieu dans l'ensemble de la région, comme l'association Tamm-Kreiz.

Les associations, fédérations et confédérations culturelles, ainsi que les festivals, concours et championnats présents dans toute la Bretagne sont des occasions propices à l'affirmation d'une authenticité culturelle bretonne et à la mise en scène des valeurs identitaires légitimées par les acteurs. Cet espace social, lieu de lutte pour la reconnaissance de l'authenticité de la culture bretonne, élabore des stratégies par la mise en place de ce type de structures culturelles. Ces structures sont des marqueurs d'appartenance pour les acteurs et font partie de la lutte pour le monopole de l'authenticité en jeu dans cet espace social. Elles sont, en outre, des instruments de différenciation des acteurs qui les utilisent comme outil de distinction et de pouvoir.

L'authenticité est une notion dynamique. L'utilisation rigide du terme suggère qu'une culture authentique est fixée dans le temps, l'espace et la forme. L'authenticité n'existe que dans la variabilité des représentations des acteurs et groupes sociaux évoluant un contexte spatio-temporel donné. Ainsi, l'authenticité d'une culture possède des sens multiples et relatifs aux contextes personnels, locaux, régionaux, nationaux et mondiaux ainsi qu'à l'histoire. Par conséquent, ce n'est pas de vérité mais de variation dont il est question. L'authenticité, comme le mentionne A. Weiss (2011 :76) « *is, thus, a function of the intersection of all the above-mentioned polarities. This tension inflects variable uses: descriptive, prescriptive, proscriptive;*

¹⁰⁶ Kendalc'h et War'l.

indicating, classifying, naming ». La possibilité d'une culture authentique est donnée selon un ensemble de variantes constamment révisées, et en constante modification.

Les diverses pratiques culturelles bretonnes, authentifiées, disputées, affirmées, niées et légitimées différemment selon les acteurs, révèlent cette tension et variété qui existe dans la classification de l'authentique. Toutefois, la plupart des acteurs sont d'accord sur une chose : l'inauthenticité du folklore, terme qu'ils reconnaissent tous comme ayant une signification négative en France, mais que certains d'entre eux utilisaient pour qualifier la culture bretonne, même en reconnaissant la connotation négative dans le territoire français (cf. chapitre VII). La dénomination d'une pratique culturelle comme folklorique est une façon d'affirmer sa non authenticité. Les agents qui qualifient une pratique - telle que les cercles celtiques et ateliers de danse - comme « groupe folklorique » mettent en évidence leur positionnement vis-à-vis de cette pratique et de son degré d'authenticité. Le mot folklore était largement utilisé du début du XX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale pour qualifier les expressions culturelles bretonne. Après la guerre, ce mot a acquis une connotation négative et n'a plus été utilisé pour faire référence aux pratiques culturelles bretonnes. Celles-ci ont été jugées négativement après que le régime pétainiste les a instrumentalisées. Aujourd'hui par exemple, les spectacles produits par les cercles celtiques sont classés comme folkloriques et disqualifiés par ceux qui considèrent qu'il existe une plus grande spontanéité et authenticité dans les bals de fest-noz.

Même si les acteurs se différencient les uns des autres par l'authenticité qu'ils confèrent à telle pratique culturelle ou telle autre, ils affirment tous que le fest-noz est celle qui exprime le mieux leur identité. Ceci parce qu'il est un mélange de toutes les pratiques culturelles bretonnes telles que la danse, le chant et la musique. En outre, il est perçu comme une pratique qui stimule la convivialité, le mélange des générations et une ouverture à l'autre, caractéristiques soulignées par les acteurs comme faisant partie de leur identité bretonne. De plus, le fest-noz est considéré comme la seule expression rassemblant toutes les personnes qui participent avec une certaine fierté aux pratiques culturelles bretonnes. Le fest-noz a ainsi un rôle fondamental dans cet espace de relations, où acteurs et groupes existent tout en construisant des représentations sur l'authenticité des pratiques culturelles bretonnes. La revendication du fest-noz comme l'expression authentique de la culture bretonne s'articule à l'identification des acteurs à leur région et au sentiment qui émane de cette identification. La mise en évidence de l'authenticité du fest-noz a abouti à sa reconnaissance comme patrimoine culturel immatériel. Dans le prochain chapitre, j'analyse les enjeux de cette patrimonialisation.

III- La patrimonialisation du fest-noz et les stratégies d'authentification

Le processus de patrimonialisation change notre regard sur les pratiques culturelles en les qualifiant de « patrimoine culturel immatériel ». Avec ce nouveau label, elles deviennent le véhicule de valeurs et discours inédits. Elles sont dorénavant reconnues comme exprimant l'identité d'un groupe social et la diversité culturelle d'un État. Les institutions patrimoniales sont d'importants producteurs de représentations sociales. Ces dernières sont pétries par l'idée que les processus patrimoniaux sont essentiels à la constitution d'une identité culturelle. Analyser le patrimoine comme catégorie d'action publique et les institutions patrimoniales comme productrices de sens, permet de comprendre les discours de monopole de l'authenticité au sein de cet espace social. Les politiques pour le patrimoine culturel immatériel breton menées par la Région Bretagne, comme celles conduites par le ministère de la Culture et de la Communication, sont avant tout centrées sur le fest-noz, ce qui atteste la place centrale de cette pratique dans le contexte des institutions patrimoniales en Bretagne et en France.

Le fest-noz a été inscrit en 2011 sur l'inventaire du patrimoine culturel immatériel de France par le ministère de la Culture et de la Communication. Puis il a été présenté par l'État français auprès de l'UNESCO et a été reconnu en 2012 comme bien culturel immatériel de l'humanité. L'un des discours accompagnant cette patrimonialisation soutient que le fest-noz est le digne représentant de la culture bretonne. Selon le dossier de candidature pour l'inscription du fest-noz sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2012, « le fest-noz est aujourd'hui un symbole majeur de l'identité et de la culture bretonne » (UNESCO, 2012a: 3). Cette reconnaissance publique a légitimé le fest-noz comme pratique culturelle représentative de l'identité bretonne, ce qui est assumé par les acteurs, les institutions patrimoniales et autres agents de cet univers.

3.1- Qu'est-ce qu'un fest-noz ?

Le 10 juillet 2014, j'ai pu voir mon premier fest-noz à Landerneau (Finistère) lors de la 29^e édition du Festival Kann al Loar. Elie, ses amis et moi-même sommes partis de Brest en voiture pour y être à 20h. L'espace dédié au festival était en plein air, sous un chapiteau et quand nous sommes arrivés, il n'y avait pas beaucoup du monde. Nous avons mangé une galette bretonne et bu un verre de cidre, en attendant le début des festivités. Les premiers musiciens furent deux sonneurs de bombarde et biniou qui donnèrent un concert d'environ quarante

minutes. Suivit alors un groupe de musique formé par un saxophone soprano, un accordéon diatonique et une clarinette basse. Le public était majoritairement local et composé de danseurs. Une grande partie des participants avait entre quarante et soixante ans, et il y avait beaucoup de familles avec enfants.



Festival Kann al Loar - espace



Premiers bals

La tombée de la nuit changea un peu l'ambiance. Les personnes plus âgées et les familles avec enfants laissèrent la place à un public plus jeune. La musique changea également : le trio saxophone, accordéon et clarinette fut suivi par un groupe mélangeant musique bretonne et musique électronique, lequel céda la place au groupe War-Sav, un groupe de lycéens vainqueur du concours inter-lycées 2014 de musique traditionnelle bretonne (cf. chapitre II). Le fest-noz du Festival Kann al Loar se termina vers 1h du matin.



Festival Kann al Loar : fest-noz

Le fest-noz, ou festoù-noz au pluriel, est un bal réalisé dans les villes et campagnes de la Région Bretagne. Il est animé par des musiciens, professionnels ou amateurs, qui peuvent être dans ce contexte des sonneurs, des chanteurs ou des groupes de musique. Les personnes participant aux festoù-noz sont les résidents des communes voisines ainsi que des passionnés de danses bretonnes. Ce ne sont pas des danseurs professionnels mais des étudiants, professeurs, médecins, avocats, fonctionnaires et retraités, qui se rendent aux bals pour passer un bon moment avec leur famille et leurs amis. La majorité du public est composée de personnes qui dansent en s'insérant dans des chaînes ou des cercles. Néanmoins, certains préfèrent ne pas entrer dans la danse et profitent d'un moment convivial et d'un repas festif autour d'un verre.

Si certains festoù-noz sont gratuits, comme celui réalisé dans le cadre du Festival Kann al Loar, la plupart sont payants. Ce fut le cas de celui organisé 19 juillet 2014 lors du Festival de la cité des Hortensias à Perros Guirrec (Côtes-d'Armor), dont l'entrée coûtait 7€. Ce fest-noz ressemblait à celui que je viens de décrire. Il était animé par quatre groupes de musique, dont un couple de sonneur bombarde et biniou et un jeune groupe de danse mélangeant la sonorité des instruments bretons à des rythmes contemporains. Ici aussi, l'audience était locale et les familles et personnes âgées laissèrent au fil des heures la place à un public jeune. La restauration et le bar avaient également une place importante. Toutefois, un grand nombre de convives préféraient rester spectateurs.



Festival de la cité des Hortensias



Fest-noz



Bar et Restauration



Public

Lors de ce fest-noz, j'ai rencontré Michel le Gac, président de l'association Festival de la cité des Hortensias. Le Festival de la cité des Hortensias a fêté ses 30 ans en 2014 et les samedi 19 et dimanche 20 juillet 2014, l'association a organisé des attractions et des activités liées à l'univers de la culture bretonne. Le premier jour, une initiation à la danse bretonne a été proposée par le cercle celtique Ar Skewell de Perros-Guirec et un bal de fest-noz s'est déroulé en fin de journée ; le second jour fut l'occasion de voir des danses et musiques traditionnelles présentées par les Cercles et Bagadoù. Le tarif de l'entrée était de 7€ le samedi et 12€ le dimanche. Plusieurs bénévoles ont travaillé au bar, à l'entrée, ou à la restauration. L'association Festival de la cité des Hortensias a des subventions de la mairie, du département des Côtes-d'Armor et de la Région Bretagne. Il y a aussi des aides fournies par des commerçants locaux (Entretien avec Michel le Gac, 19/07/2014).

Les festoù-noz sont des espaces privilégiés de rencontre entre habitants de communes différentes et de convivialité familiale. Dans la plupart des cas, les personnes se rendent dans une soirée fest-noz pour manger et profiter du bal. J'ai pu le constater lors de la fête de l'huitre à Riec sur Belon (Finistère), où je me suis rendue le 26 juillet 2014 accompagnée d'un interlocuteur nommé Arno. L'événement était gratuit et en plein air. Contrairement à la majorité des festoù-noz auxquels j'ai participé, celui-ci ne fut animé que par des groupes de musique présents sur la scène bretonne depuis quelques années, dont les Sonerien Du. Il n'y eut pas de sonneurs de bombarde et biniou. Cette particularité a attiré beaucoup de monde, non seulement de la commune et des villes voisines mais aussi de toute le Bretagne. À la fin du concert des Sonerien Du par exemple, de nombreuses personnes faisaient la queue pour avoir une dédicace de leur CD. Le choix de la scène (musiciens, groupes, instruments ...) attirent ainsi un public distinct.



Fête de l'huitre à Riec sur Belon - Restauration



Avant le fest-noz, le repas.



Groupe Sonerien Du



Fest-noz



Groupe Sonerien Du – Dédicace



Groupe Sonerien Du – Dédicace

Certains festoù-noz sont aussi fréquentés par des touristes, principalement l'été. Ils ne connaissaient pas les danses et musiques bretonnes, mais se rendent dans les bals pour passer un bon moment avec leurs famille et amis. Pendant le bal, les touristes jouent le rôle de l'audience et quand ils se mettent à danser, ils inspirent regards circonspects et moqueries. Lors d'un bal de fest-noz au Festival de Cornouaille à Quimper, une de mes interlocutrices a émis une critique suscitée par la façon dont certains touristes dansaient : lors de la danse plinn, ils faisaient de grands sauts alors que selon elle, il faut faire de tous petits sauts, presque imperceptibles.

Parmi les festoù-noz auxquels j'ai participé, ceux réalisés lors du Festival de Cornouaille attiraient le plus de touristes. On pouvait remarquer les touristes lors des bals mais aussi pendant leurs balades dans les rues de Quimper. Ils prenaient des photos avec des membres des cercles celtiques habillés « en breton » et essayaient de porter eux-mêmes quelques « accessoires bretons », comme les chapeaux. Le touriste a ainsi un rôle remarquable dans la construction symbolique et pratique de l'exotique, notamment en tant que demandeur et créateur de patrimoine et d'identité. D'après Le Goff (1998), les représentations avec lesquelles ils se rendent dans une région les amènent à souhaiter rencontrer réellement ce qu'ils s'imaginent et désirent y trouver. Les costumes, pratiques et expressions culturelles sont alors transformés en spectacles attractifs. Selwyn (1996) explique que pour de nombreux touristes, « un moment authentique » est l'expérience d'une mise en scène ludique de la vie. Le spectaculaire et les histoires sont ainsi des véhicules de ce moment authentique.

La liste des biens culturels immatériels de France et de l'humanité incluent aussi les festoù-deiz, bien que certains acteurs les considèrent moins authentiques que les festoù-noz (cf. chapitre II). Lors du travail de terrain, j'ai participé à deux festoù-deiz. Le premier a été réalisé à

Rennes le 6 juillet 2014, pendant le festival des Tombées de la Nuit. Le bal a commencé vers 15h en a fini à 19h, et six groupes de musique l'ont animé. Le premier était un Bagad. Le deuxième était composé de deux chanteuses de kan ha diskan, et les quatre derniers étaient des groupes de musique mélangeant de la musique traditionnelle bretonne à des percussions et airs contemporains de rock et de pop. La majeure partie des personnes qui dansaient étaient membres des associations fédérées par Skeudenn Bro Roazhon¹⁰⁷, qui organise annuellement le fest-deiz du festival des Tombées de la Nuit. Ces personnes, âgées pour la plupart, habitent dans des communes et villages proches de Rennes et viennent au fest-deiz accompagnées de leurs copains membres de la même association. Je me suis également aperçue que ce fest-deiz était un moment privilégié d'échanges entre personnes de différentes associations fédérées par Skeudenn Bro Roazhon. Ce fest-deiz fut aussi l'occasion de voir des Rennais de tout âge, en couple ou en famille, cheminer dans le centre-ville et s'arrêter pour danser et profiter de l'ambiance.



Festival des Tombées de la Nuit



Fest-deiz

¹⁰⁷ La fédération Skeudenn Bro Roazhon est la plus grande de Rennes. Elle agrège cinquante-trois associations rassemblant plus de 4 000 adhérents (cf. chapitre II).



Fest-deiz

Le deuxième fest-deiz auquel j'ai participé se déroula lors du pardon de sainte Marguerite à Collorec, le 20 juillet 2014. Le bal a commencé vers 16h et s'est terminé vers 18h. Il était animé par un couple de kan ha diskan et un couple de sonneurs jouant de l'accordéon et du biniou, qui sont embauchés pour le pardon de sainte Marguerite depuis des années. Ce qui est l'inverse du fest-deiz des Tombées de la nuit, animé chaque année par des groupes différents. Comme dans ce dernier, on trouve au fest-deiz du pardon une majorité de personnes âgées qui participent à des ateliers de danse dans des communes proches de Collorec. Chaque week-end, elles se rendent au fest-deiz d'une commune voisine pour mettre en pratique ces danses. Le fest-deiz du rite du pardon, à l'instar de celui des Tombées de la Nuit, détient une fonction sociale d'intégration importante en promouvant la rencontre entre personnes de différentes communes.



Pardon de Sainte Marguerite



Fest-deiz



Fest-deiz

La pratique culturelle nommée fest-noz et/ou fest-deiz est ainsi plurielle et hétérogène. Ces bals sont différents selon qu'ils se déroulent pendant la journée ou la soirée, dans une grande ville ou à la campagne, dans un festival touristique ou lors d'un événement local. Tous les Bretons, que ce soit ceux qui défendent les traditions ou ceux qui ne s'intéressent pas à ces questions, connaissent le fest-noz et reconnaissent sa place au sein des pratiques culturelles bretonnes. Actuellement, il y a environ 2 000 bals par an dans toute la Bretagne. Le site internet Tamm-Kreiz utilisé par la majorité de mes interlocuteurs, permet de trouver l'agenda des festoù-noz et festoù-deiz ainsi que des informations sur les groupes et chanteurs de kan ha diskan participant à chaque bal. Le site indique également l'adresse du bal, le prix de l'entrée et

comment s'y rendre en covoiturage¹⁰⁸. La plupart du temps, c'est une association culturelle locale qui organise « son » bal une fois par an. Ces associations s'occupent de la programmation, de la communication, du bar, de la restauration, de la sonorisation et de l'illumination des scènes.

Le chiffre d'affaires des bals provient du tarif d'entrée de l'événement (normalement entre 5 et 15€ euros), et surtout de la buvette et de la restauration. Certaines associations sont également subventionnées par des mairies, des départements ou la Région. Lors d'un bal de fest-noz, la restauration occupe une place fondamentale. Les produits les plus vendus sont les crêpes, les galettes¹⁰⁹ bretonnes et le cidre. Le choix de ces aliments proposés à la vente n'est pas arbitraire mais empreint de significations qui définissent les Bretons comme communauté culturelle voulant être identifiés d'une certaine façon. Les festoù-noz sont des occasions propices à la mise en scène des valeurs identitaires par les musiques, les danses et l'ambiance, mais aussi par l'alimentation. Par conséquent, ces aliments contribuent à un double processus de construction de subjectivité et de défense identitaire.

Tant pour les personnes participant directement au bal - danseurs, musiciens, chanteurs et président de l'association organisatrice - que pour les habitants de Bretagne, le fest-noz représente la manifestation la plus vivante de la culture bretonne du XXI^e siècle. En outre, les bals rassemblent des personnes souhaitant légitimer leurs liens d'appartenance à la Bretagne à travers la pratique de danses et de musiques. Dans la prochaine section, je m'attache à comprendre comment le fest-noz a acquis le statut de pratique culturelle bretonne la plus authentique et comment la constitution d'un bal représentant les « véritables » racines culturelles celtiques est apparu comme le moyen de retrouver l'identité de la Bretagne.

3.2- « L'invention » du fest-noz

Comme dans le chapitre II, les données historiques présentées dans cette section sont plutôt issues de sources secondaires (Hélias, 1974 ; Defrance, 1991, 1995 ; Goré, 2004 ; Salaün, 2012), mais je présente également des données issues de sources primaires (Guilcher, 1997 [1963]). En outre, je redonne la parole à l'« inventeur » du « fest-noz moderne » lui-même, Loeiz Ropars. Le fest-noz, en tant que bal mené par des musiciens jouant sur une scène sonorisée, a été créé dans les années 1950 sous l'influence d'un acteur culturel nommé Loeiz Ropars, grandi

¹⁰⁸ Le site propose aussi un espace formation pour trouver les stages et cours liés à la « culture bretonne » et un forum d'échanges entre amateurs de cette culture. Données disponibles en ligne sur : <http://www.tamm-kreiz.bzh/> [Consulté le 20 juillet 2015].

¹⁰⁹ Les crêpes sont faits principalement avec la farine blanche pendant que la galette avec la farine de sarrasin.

dans le monde paysan. Intéressé par la revitalisation des « fêtes de nuit » autrefois organisées par le paysans de Haute Cornouaille, il souhaitait promouvoir des musiques, chants et danses bretonnes, et surtout recréer l'ambiance de ces fêtes paysannes. Le 1^{er} septembre 1955, Loeiz Ropars organisa une soirée dans une salle de danse de Poullaouën (commune de Haute Cornouaille) et non plus dans une ferme (Goré, 2004), et les habitants de la commune dansèrent au rythme des couples de chanteurs reconstitués. Pour la première fois, les chanteurs n'étaient plus au même niveau que les danseurs puisqu'ils montèrent sur une scène face à un micro.

La danse communautaire revêtait un caractère extrêmement fort en Basse-Bretagne, et tout particulièrement en Haute Cornouaille. Parmi les diverses occasions de danser, le fest-noz (fête de nuit) occupait une place privilégiée. De ce fait, bien que le kan ha diskan fût utilisé à maintes occasions de la vie quotidienne, c'est probablement dans le cadre des festoù-noz qu'il s'est le mieux épanoui (Defrance, 1991). Le sort du kan ha diskan au XX^e siècle a donc dépendu de celui du fest-noz. D'après les habitants de communes de Haute Cornouaille comme Collorec et Landeleau, le fest-noz est « une notion ancienne qui faisait partie du milieu paysan lorsque, après une grosse journée de labeur, quelqu'un prenait l'instrument de musique et tout le monde dansait » (Entretien avec Séverine, 20/07/2014). Séverine évoque cette pratique comme existant sous le nom de fest-noz depuis la fin du XIX^e siècle, en raison des histoires racontées par ses grands-parents. Le jour où j'ai rencontré Séverine, j'ai discuté avec d'autres habitants de communes de Haute Cornouaille qui m'ont fait des remarques similaires. Lors d'une conversation avec un groupe d'hommes de Collorec ayant entre soixante et soixante-dix ans, j'ai entendu une variété de témoignages dans lesquels une antériorité du fest-noz par rapport à 1955 est évoquée :

Autrefois, il y avait plein de jeunes au fest-noz et on s'amusait. Quand j'étais enfant et jeune, il n'y avait que ça. C'est à l'origine de la Bretagne, ces danses (Résident 1, carnet de terrain, 20/07/2014).

Maintenant c'est plus évolué, ça c'est sûr. Il y a des danses que l'on fait maintenant, et qui ne se pratiquaient pas auparavant, car on ne les connaissait pas, on ne sortait pas d'ici. (Résident 2, carnet de terrain, 20/07/2014).

Les fêtes qu'on avait ici, ce n'était que de la fête bretonne, le fest-noz, toujours le fest-noz, c'est la tradition ici du centre de la Bretagne (Résident 3, carnet de terrain, 20/07/2014).

Ces trois résidents de Haute Cornouaille connaissent le mot fest-noz depuis leur plus jeune âge. Certains acteurs qui ne sont pas de Haute Cornouaille discutent aussi de l'origine du terme « fest-noz » :

A l'origine, le fest-noz était une veillée dansée de vingt à trente personnes maximum du même village et qui faisaient des travaux agricoles en commun comme arracher des patates ; et puis à la fin de la journée, ils passaient une heure ou une heure et demie à danser avec l'accompagnement du chant, parce qu'il n'y avait presque pas de sonneurs. Il y avait un tout petit endroit où cette pratique était appelée fest-noz. Il y avait d'autres noms sinon, mais le mot fest-noz, qui est apparu dans les années 1970, s'est ensuite généralisé dans toute la Bretagne (Entretien avec Ronan Guéblez, 19/07/2014).

Néanmoins, d'autres acteurs envisagent l'histoire du fest-noz et des bals de danses et musiques comme une appropriation des danses communautaires de toute la Bretagne :

Dans la société traditionnelle ancienne partout en Bretagne, jusqu'au milieu du XIX^e encore, les danses étaient pratiquées de manière informelle, en ronde. Puis, il y eu les danses en quadrille et figure, qui proviennent du XVIII^e, et les danses en couple, apparues vers la fin du XIX^e. Donc il y a plusieurs extraits chronologiques de danses. En général dans une commune donnée, on dansait une, deux, trois, quatre sortes de danses différentes. Ainsi dans la société traditionnelle, on pratiquait ces danses à la fin des corvées, des travaux collectifs, pour les noces, après le pèlerinage, etc. Les gens dansaient avec une communauté proche, une communauté de travail, de voisinage, la famille (Entretien avec Vincent Morel, 03/07/2014).

Y. Defrance (1991) apporte le témoignage d'un natif de Poullaouën, qui raconte son expérience avec le fest-noz au début du XX^e siècle :

J'ai assisté aux premières danses en fest-noz de battage chez mon grand-père [...] en 1918. [...] Ce qui m'a frappé ce soir-là [...] c'est le recueillement de toute l'assistance, au moment où un de mes oncles s'est avancé au milieu de la salle commune à la tête de la première chaîne de danseurs, entonnant les premières notes du prélude à l'*abadenn dans* (suite de danses) (Raviar, 1988 : 26 in Defrance, 1991 : 145).

Jean-Michel Guilcher 1997 [1963] mentionne également le fest-noz comme pratique culturelle présente chez les paysans de Haute Cornouaille. Entre 1945 et 1963, lui-même et sa femme Hélène visitèrent plus de trois cent soixante-quinze communes paysannes en Bretagne. Près de deux mille danseurs, nés pour la plupart entre 1860 et 1870, fournirent aux Guilcher une somme exceptionnelle d'informations de première main (Defrance, 1995). Les auteurs soulignent l'importance de la danse en tant qu'activité publique et communautaire pour les paysans, principalement en Haute Cornouaille où la danse a une relation aux récoltes de pommes de terre et de betteraves :

Dans une partie de la Haute Cornouaille (terroirs de Maël-Carhaix, Carhaix, Plounevez-Quintin, Gourin, Plelauff), la jeunesse attendait avec impatience les récoltes de pommes de terre et betteraves. Elles duraient tout le mois de septembre, parfois davantage. La population masculine et féminine de plusieurs villages voisins formait une seule grande équipe qui travaillait pour chacun de ses membres à tour de rôle. Deux ou trois fois par semaine, on s'accordait une longue veillée de récréation, quelquefois une nuit entière. Des jeunes accourus d'autres villages, ou même d'autres communes venaient accroître le nombre de veilleurs. Comme toujours la danse et le jeu corporel tenaient la première place. Et tel était le

plaisir, que ceux qui aujourd'hui évoquent ces rassemblements ne songent même plus aux interminables journées de fatigue qui en étaient la rançon. Les arrachages d'automne ne sont plus dans leur mémoire que la saison bénie des festoù-noz, les « fêtes de nuit » (Guilcher, 1997 [1963] : 18).

Dans ces fêtes de nuit, il n'y avait pas de musiciens et le rythme de la danse était assuré par un couple de chanteurs de kan ha diskan (Goré, 2004). Les observations de J. M. Guilcher, les considérations d'O. Goré, le témoignage cité par Y. Defrance ainsi que mes entretiens, montrent le fest-noz était un moment particulier de danse dans les communautés paysannes de Haute Cornouaille au XIX^e siècle. Pierre-Jakez Hélias¹¹⁰ (1974) montre également la place occupée par la Haute Cornouaille dans l'histoire du fest-noz :

On appelait naguère fest-noz (fête de nuit, au pluriel : festoù-noz) une forme de réjouissance qui était pratiquée seulement dans huit cantons de Haute Cornouaille : Carhaix, Poullaouën, Huelgoat, Châteauneuf, Pleyben, Rostrenen, Callac, Gourin. C'était une fête communautaire en ce sens qu'elle était organisée à la fin des grands travaux comme les défrichements, les aires neuves, les moissons, qui nécessitaient la mise en commun des matériels, des outils et du personnel disponibles dans un certain nombre de fermes dont l'ensemble constituait une société ou une compagnie. Il s'agissait donc d'une forme de célébration de la solidarité et de l'entraide mutuelle. Les assistants du fest-noz étaient d'abord les travailleurs eux-mêmes et leur famille. La danse se manifestait par la danse et le chant, très rarement par la musique instrumentale. En réalité, on peut dire que son caractère le plus constant était le kan ha diskan [...] à la fin de la dernière guerre, les festoù-noz s'en allaient rejoindre les vieilles lunes quand une impulsion nouvelle leur fut sonnée par Loeiz Ropars de Poullaouën (Hélias, 1974 in Khaznadar, 2014 : 29).

Ces rassemblements de « l'ancienne tradition » disparaissent vers 1930, puisque les jeunes des campagnes préférèrent les bals musettes aux danses traditionnelles (Goré, 2004). Cet oubli a été encouragé par la politique d'assimilation des années 1880 dans laquelle Jules Ferry, alors ministre de l'Instruction publique, met en place une série de mesures pour affaiblir les langues régionales de France :

Au cours du XIX^e siècle, les étapes de la diffusion du français et du recul des patois sont généralement reliées, par les quelques auteurs qui ont osé aborder la question, à l'évolution de notre politique scolaire. La loi Guizot de 1833, la loi Falloux de 1850 et, surtout, les lois Ferry des années 1880, dans la mesure où elles sont autant de manifestations de l'intérêt porté par l'État national à la formation des jeunes — et, en particulier, des enfants des milieux populaires des campagnes, restés les plus fidèles aux patois — sont regardées comme accélérant, chaque fois, le processus de francisation et de lutte contre les langues régionales (Vigier, 1979 : 195).

Certains de mes interlocuteurs mentionnent cette politique comme la raison de l'oubli du fest-noz : « le fest-noz est tombé dans l'oubli parce que l'État français dans les années 1880 a

¹¹⁰ Auteur du *Cheval d'orgueil*.

décidé qu'il fallait que les Français parlent français. Donc toutes les coutumes et les particularités, il fallait les oublier » (Entretien avec Séverine, 20/07/2014). D'après Séverine et ce que ses grands-parents lui racontèrent, cette période était très dure pour les Bretons parce qu'« on n'a pas accepté que l'État français vienne nous dire ce qu'il fallait faire » (*ibid.*). En effet, le poids du catholicisme en Bretagne a mené à un positionnement politique de l'Église en faveur des Bretons, face à l'État français.

Si les danses chantées et les fêtes de nuit ont disparu après les années 1930, les occasions de danser le « traditionnel » ont persisté, bien que l'accompagnement soit désormais instrumental et non plus vocal (Goré, 2004). Après la Première Guerre mondiale, il y a eu quelques tentatives de réhabilitation de la danse chantée en Haute Cornouaille, « sous l'impulsion notamment d'associations culturelles militantes comme le Bleun Bruges. Mais le regard de la jeunesse se portait en majorité déjà, et sans ambiguïté, vers les danses parisiennes véhiculées par les orchestres musettes dont l'instrument-roi était l'accordéon » (Defrance, 1991 : 146). Au cours de la Seconde Guerre mondiale, et pour contrecarrer l'interdiction des bals publics des autorités de Vichy, des festoù-noz étaient organisés de façon un peu cachée entre voisins d'un même hameau ou d'un même « quartier » de commune : « Les danses anciennes accompagnées à la voix, un peu oubliées depuis la vogue des danses par couple jouées à l'accordéon, connurent un regain d'intérêt durant ces réunions clandestines » (*ibid.*). La collectivité villageoise trouvait, dans la ronde en chaîne fermée, un moyen de consolider sa cohésion face à l'impétuosité de la guerre.

C'est en 1939 que Loeiz Ropars, né en 1921 à Poullaouën, en Haute Cornouaille décide de relancer la technique du kan ha diskan dans le but de réhabiliter ces fêtes de nuit (Goré, 2004).

O. Goré (2004) cite certaines étapes de l'engagement personnel de Loeiz Ropars :

Avec l'aide de quelques compères, Loeiz Ropars réussit tout d'abord à imposer les danses chantées dans quelques cercles celtiques¹¹¹ de Cornouaille ([celui de] Quimper qu'il crée en 1947, [ceux de] Plomelin, Fouesnant, Plouyé ou encore [celui de] 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 (Goré, 2004 : 216)

¹¹¹ Les premiers "cercles bretons" ou "celtiques" composés de danseurs en costume et de couples de sonneurs locaux se forment au début du XXe dans pour animer de fêtes folkloriques dans les villes de Bretagne. « On retrouve ces groupes aussi bien dans les grandes villes (Nantes, Rennes, StBrieuc, 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 » (Goré, 2004 : 197).

D'après Loeiz Ropars lui-même :

Alors, le 26 décembre 1954, nous avons organisé une première journée intitulé kan ha diskan, j'ai pensé que tout le monde avait compris ce que je voulais dire, mais non. Heureusement il avait le cercle [celtique] de Poullaouen qui tournait depuis 49. Cela fait 5 années qu'il tourne en Bretagne et dehors, ce qui n'a pas empêché les jeunes de préférer les autres sorties. Cette journée s'est déroulée dans la salle de danse [...] En 55, il y avait beaucoup de monde. Il y a eu un concours de kan ha diskan qui ne concernait pas que les anciens. Ça c'était la réussite de 54, c'est passé à la radio, ça parlait à la presse, c'était important de le faire connaître. Donc en 55 il y avait beaucoup du monde, à tel point que l'on a failli le faire en deux salles. Les chanteurs avaient repris l'habitude du chant et c'était bien. En 56, on avait atteint notre premier objectif : faire chanter les gens et apporter le plaisir en même temps. (Entretien avec Loeiz Ropars, 2004, réalisé par Christophe Le Menn Erwan Sparfel et Awen Plougoulm¹¹²).

L'expérience entreprise par Loeiz Ropars en 1955 fut renouvelée pendant deux ans. En 1957, « un couple de sonneurs de Bourbriac rejoint les chanteurs locaux, c'est le "fest-noz moderne" qui voit le jour, avec un mélange de pratiques instrumentales issues de différents "pays" » (*ibid.*). Dans l'entretien donné par Christophe Le Menn Erwan Sparfel et Awen Plougoulm en 2004, Loeiz Ropars fait un aparté sur le terme « fest-noz » :

Le terme fest-noz n'avait de sens que dans le terroir du kan ha diskan, surtout dans les cantons de Cahaix, Huelgoat, Châteauneuf-du-Faou. Il désigne une chose très précise, une soirée de danse chantée qui clôturait le travail en commun à la ferme. Nous, nous avons créé un fest-noz nouveau, mais en faisant appel aux gens qui pratiquaient le fest-noz traditionnel. Nous avons fait un fest-noz nouveau, et pourquoi ? Parce qu'au lieu de le faire à la campagne et de clôturer une journée de travail, on le fait au bourg et dans une salle de danse. Il y avait autant d'adaptations modernes que de traditionnelles dans le fest-noz du renouveau. Et puis dans les soirées kan ha diskan, j'avais demandé aux chanteurs de chanter devant un micro au lieu de chanter en dansant. Leur habitude était de chanter au rythme de la danse. Normalement, on chante dans le rythme de la danse après quelques coupées chantées en rythme libre, voilà ce qui était en contradiction avec la tradition. On a du faire des choses en contradiction avec la tradition pour réussir. J'ai voulu faire des réunions afin d'expliquer aux jeunes que le kan ha diskan n'est pas seulement le chant à danser, c'est le chant dans toutes les circonstances de la vie, on peut le chanter au rythme de la marche, etc. [...] C'est que nous avons proposé [...] n'est pas dédié uniquement aux spécialistes de la danse. Les retours que nous avons eu au fest-noz à Poullaouen étaient intéressants : au fest-noz tout le monde danse, aussi bien des jeunes et des vieux, des étudiants, des artisans, des paysans, des pauvres et des riches, tous ensemble (Entretien avec Loeiz Ropars, 2004, réalisé par Christophe Le Menn Erwan Sparfel et Awen Plougoulm).

Au début des années 1960, le fest-noz moderne quitte les campagnes finistériennes de Haute Cornouaille pour gagner toute la Bretagne. De ce fait, le fest-noz est l'aboutissement d'un processus de resignification d'une pratique de Haute Cornouaille. Loeiz Ropars consacra sa vie entière à la défense, la sauvegarde et la promotion des musiques, chants et danses et surtout de

¹¹² Disponible en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Q5g619cx62Y> [consulté le 22 janvier 2018].

ces ambiances (Salaün, 2012). Loeiz Ropars est considéré par certains acteurs comme le père du fest-noz moderne et Poullaouën est perçue comme la ville où le fest-noz a été « inventé ».

Certains acteurs considèrent donc que le fest-noz est né dans les années 1950, car il s'agit pour eux d'une expression culturelle dans laquelle on danse dans une salle où les musiciens jouent sur une scène sonorisée. D'autres tiennent le discours selon lequel le fest-noz est beaucoup plus ancien, car cette pratique culturelle existait déjà sous ce nom en Haute Cornouaille au XIX^e siècle. Par ailleurs, ces derniers pensent que la propagation des festoù-noz partout en Bretagne a provoqué un changement dans sa pratique en Haute Cornouaille : « il y a des danses qui ne sont pas du terroir [de Cornouaille]. Maintenant, il y a des danses du pays Nantais, du pays Vannetais. Avant il n'y en avait pas, parce qu'on ne connaissait pas. Ces danses sont arrivées après » (Entretien avec Séverine, 20/07/2014). Les acteurs qui considèrent que le fest-noz a été inventé dans les années 1950 légitiment leur point de vue par l'activité du mouvement militant breton :

Au milieu du XX^e siècle toutes les pratiques des danses étaient, à des degrés variables, en train de disparaître ; et donc c'est tout le mouvement culturel militant qui pense : « on va créer un nouveau contexte, reprendre le modèle de bal musette qui existait depuis les années 1920-1930 en campagne et qui avait remplacé les anciennes pratiques. C'est ça l'invention du fest-noz (Entretien avec Vincent Morel, 03/07/2014).

D'après Vincent Morel, le fest-noz s'est développé dans les années 1950 à partir d'un mouvement culturel militant qui a essayé de récupérer « des chants et des danses issus de la tradition populaire en campagne, qui étaient en train de disparaître ». Le fest-noz a été « organisé d'une autre façon que dans la tradition, c'est-à-dire qu'il ne s'agissait plus de danses spontanées dans les campagnes et dans les noces. Il a été organisé en bal, donc ça, c'est une forme moderne » (*ibid.*). Si dans la « société traditionnelle » les paysans connaissaient une, deux, trois ou quatre sortes de danses différentes :

dans le fest-noz moderne, pour chaque danse, il y a des variantes locales. Donc, dans chaque commune, on va danser avec un style un peu différent. Si on compte toutes les variantes, les gens disent qu'il y a 300 ou 400 danses différentes en Bretagne. En réalité, on peut les rattacher à 30 ou 40 grandes familles de danses. C'est vraiment ça la pratique moderne du fest-noz, sous forme d'un bal dans lequel le but est de pratiquer des danses issues de toute la Bretagne. Ce n'est pas tout à fait pareil que dans la société traditionnelle (*ibid.*).

La musique et le public présents dans le « fest-noz moderne » sont également différents de ceux de la « société traditionnelle » :

Les gens vont aller au fest-noz dans leurs communes mais ils peuvent aussi aller 50 ou 100 km plus loin. Donc ils vont rencontrer des personnes qu'ils n'ont jamais vues, ou ils vont rencontrer des gens qu'ils ont l'habitude de croiser dans les fest-noz. Du coup, il peut y avoir

une petite communauté car on va souvent au fest-noz, mais ce n'est pas du tout la communauté de travail, de voisinage ou de famille, et c'est pour ça que c'est un succès. Maintenant la musique est de plus en plus jouée en groupe, alors que dans la tradition orale il y avait des sonneurs tout seuls, ou le couple biniou/bombarde, ou des chanteurs. C'est vraiment une autre façon de faire de la musique mais malgré tout ça reste le même répertoire, la même base de danse, etc. (*ibid.*).

Vincent Morel remarque également que dans les premiers festoù-noz des années 1960 et 1970, les « chanteurs et sonneurs des anciennes générations » avaient leur place :

Pour les premiers fest-noz des années 1960, on a fait venir des chanteurs et des sonneurs des anciennes générations, et jusqu'aux années 1970 on pouvait trouver des gens qui avaient vraiment appris avec l'ancienne génération. Donc le fest-noz a été vraiment fondé avec la participation des anciens, ce qui est vachement important (*ibid.*).

La présence de chanteurs et de sonneurs issus des anciennes générations a été importante pour la consolidation d'un fest-noz basé sur des racines traditionnelles. En outre, les liens établis entre Paris et la Bretagne ont également joué un rôle dans la constitution du « fest-noz moderne ». Après les deux guerres mondiales, les habitants de la société rurale de Bretagne ont été obligés de partir vers les grands centres urbains pour trouver du travail. De par sa proximité géographique, Paris fut la ville où sont allés la plupart des Bretons en exode rural, comme ce fut le cas des parents de Gilbert Le Pennec, guitariste du groupe Carré Manchot¹¹³. À Paris, les Bretons se sont regroupés autour de valeurs et d'éléments culturels communs tels que la langue, les danses et la musique, formant ainsi, des petites communautés au sein de la société parisienne. Certains acteurs ont d'ailleurs commencé la pratique de la danse, du chant et des instruments bretons après avoir aménagé à Paris. C'est le cas de Maurice Poulmarc'h, chanteur de kan ha diskant et d'Alain, le grand-oncle d'Elie, qui a connu la bombarde à Paris dans les années 1960. La conversation entre Elie et Alain souligne les enjeux de la migration des Bretons à Paris dans le maintien et le dynamisme des expressions culturelles bretonnes :

Elie – A l'époque il y avait énormément de Bretons à Paris, mes grands-parents eux-mêmes s'y sont rencontrés, tous les deux de parents bretons exilés à Paris. Mais ils restaient beaucoup entre eux, en communauté. Et c'est pour ça que la culture bretonne était aussi vivante à Paris, parce qu'il n'y a que là qu'un gars de Kerlouan (nord Finistère) pouvait rencontrer un gars de Nantes (Loire-Atlantique).

Alain – Du coup les gens étaient fiers de présenter leurs terroirs. Surtout dans mon groupe du côté de Montparnasse. Il y avait des gens d'un peu partout. Ils avaient chacun leurs costumes

¹¹³ « Je suis breton, toute ma famille est bretonne, mais je suis né à Paris parce que dans l'après-guerre, il y a eu toute une migration bretonne à Paris car il n'y avait pas de travail en Bretagne ; toute ma famille est originaire de Lannion. Et mes parents ont déménagé en Bretagne dans les années 1970 et moi j'ai suivi, j'avais 13 ans » (Entretien avec Gilbert Le Pennec, 06/07/2014).

qu'ils ramenaient de chez eux. Pareil pour la musique, il y avait des chanteurs des Montagnes, il y avait des Vannetais.

Elie – Alors qu'en Bretagne les gens ne se rencontraient pas entre les différentes régions. À Paris, il [Alain] faisait partie de Tud an Hent Houarn [les gens du chemin de fer]. Dans les caricatures, aujourd'hui on dit que les Arabes sont éboueurs, les Portugais maçons, et bien à l'époque à Paris, les Auvergnats distribuaient le charbon et les Bretons étaient cheminots, à tel point qu'il y avait donc une association des Bretons de la SNCF ! La culture bretonne était tellement forte à Paris à cette époque, qu'on peut même dire que certains terroirs (danses, chants, musiques d'un lieu précis) y étaient plus vivant qu'en Bretagne, où c'était en train de disparaître (Entretien avec Alain et Elie, 22/07/2014).

Les Bretons de Paris n'y ont pas seulement consolidé une communauté mais ont surtout promu un échange culturel interne entre personnes issues de différents terroirs, dont les pratiques culturelles ont alors été vulgarisées. En effet, plusieurs acteurs âgés de plus de soixante ans ont connu les pratiques culturelles bretonnes à Paris. Ces échanges ont été importants non seulement pour la prise de conscience des chants, danses et rythmes musicaux, mais également pour la transmission ultérieure de ces pratiques en Bretagne.

Jusqu'au début des années 1970, seuls les sonneurs de bombarde et biniou et les chanteurs de kan ha diskan issus des anciennes générations vont animer les festoù-noz en Bretagne¹¹⁴. L'électrification de la musique bretonne à danser est considérée comme un grand changement dans l'histoire du fest-noz et a provoqué un véritable engouement populaire au milieu des années 1970 (cf. chapitre II). Dans les années 1990, de nouveaux acteurs arrivent dans ce milieu et contribuent à son renouvellement. Les groupes de musique créés sont de plus en plus professionnalisés et les associations locales organisent de plus en plus de bals de fest-noz :

Moi, j'ai connu le fest-noz dans ces belles années de 1990. Là, c'était complètement fou, il y avait du fest-noz partout, les clubs sportifs les organisaient, tout le monde organisait son fest-noz. Il y avait beaucoup plus de groupes, beaucoup plus de professionnels. Mais il y a toujours des vagues, c'est cyclique. Il y avait déjà eu une grande vague dans les années 1970 : c'est ce qu'on appelle les années Stivell. C'est vrai qu'il y a moins de fréquentations aujourd'hui mais il y en a toujours, la preuve c'est que tout à l'heure, il y aura un groupe de musiciens qui ont vingt ans. J'espère que dans quelques années il y aura encore une nouvelle vague (Entretien avec Glenn Jegou, 12/07/2014).

Même s'il y a une baisse de fréquentation des festoù-noz par rapport aux années 1970 et 1990, cette pratique culturelle est devenue un phénomène régional breton tout en puisant symboliquement l'origine de sa tradition en Haute Cornouaille. L'image de la Haute Cornouaille comme lieu mythique de l'origine du fest-noz contribue à une plus grande considération des bals qui y sont pratiqués. Par conséquent, elle est perçue comme la région des pratiques culturelles les

¹¹⁴ Selon mes interlocuteurs, il n'y avait pas des festoù-noz à Paris à cette époque.

plus authentiques et traditionnelles de Bretagne. C'est pourquoi le bal de fest-noz organisé lors du Printemps de Châteauneuf (dans la commune de Châteauneuf-du-Faou) est considéré comme le plus traditionnel de Bretagne.

3.3- Le processus de patrimonialisation

Depuis 2011, le fest-noz fait partie de l'inventaire du PCI de France. En 2012, l'État français a présenté auprès de l'UNESCO le dossier de candidature pour l'inscription du fest-noz sur la liste représentative du PCI de l'humanité. En décembre 2012, le Comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO proclame l'inscription du fest-noz sur cette liste. Conçu par les acteurs comme un outil de soutien politique et institutionnel aux pratiques culturelles bretonnes traditionnelles, ce processus de patrimonialisation s'est déployé à différents niveaux. Régionalement, le processus de patrimonialisation a impliqué différents acteurs et groupes bretons. Nationalement et internationalement, ce processus a mobilisé des acteurs et des institutions liées au ministère de la Culture et de la Communication.

Pour comprendre le processus de patrimonialisation du fest-noz, il faut d'abord le contextualiser régionalement, nationalement et internationalement. A. Pichler (2012) affirme qu'il existe une hégémonie politique dans la fabrication du patrimoine. Cette hégémonie se manifesterait dans les formes gouvernementales qui établissent les règles et normes culturelles, sociales et éthiques qui régulent la mise en œuvre des pratiques patrimoniales dans l'espace urbain. Selon l'auteur, cela nous amène à définir la politique du patrimoine comme un régime juridique et administratif (*ibid.* : 40). Le patrimoine est un processus politique bureaucratique dont les règles, les principes, les normes et les procédures autorisent les institutions sociales ou les financiers internationaux de l'industrie touristique, et leurs homologues locaux, à bien mener le processus décisionnel de choix d'un patrimoine. Les démarches pour la patrimonialisation du fest-noz ont commencé lorsque les acteurs bretons ont pris connaissance de la Convention de l'UNESCO pour le PCI de l'humanité (2003) et de la ratification par la France de cette Convention (2006). L'inscription du fest-noz dans l'inventaire du PCI de France a dans un premier temps rapproché ces acteurs bretons et les agents des institutions culturelles publiques françaises. Par la suite, la candidature du fest-noz à l'inscription sur la liste représentative du PCI de l'humanité a mis en relation les acteurs bretons, les agents des institutions patrimoniales nationales et ceux de l'UNESCO.

Dans cette section, je présente les acteurs et groupes qui ont participé à la patrimonialisation, ainsi que leurs relations et leurs intérêts. Pour mieux saisir le sens de ce processus, il faut également contextualiser les procédures pour le PCI mises en place par le ministère de la Culture et de la Communication ainsi que par l'UNESCO. Les actions patrimoniales conçues pour le fest-noz ont pu se développer grâce à un contexte historique et social particulier, qui a permis le déploiement de politiques pour le PCI. Afin de comprendre la mise en patrimoine du fest-noz, il est donc important de mettre à jour le rôle du ministère de la Culture et de la Communication ainsi que de l'UNESCO dans l'élaboration des représentations sur le PCI.

3.3.1- La « découverte » de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI

La « découverte » en Bretagne de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI de l'humanité s'est faite en 2007, un an après sa ratification par la France. C'est Charles Quimbert, directeur de l'association Dastum de 2006 à 2012, qui en a été le responsable. A partir du moment où les individus impliqués dans les pratiques culturelles bretonnes traditionnelles ont lu la Convention, ils l'ont identifiée comme un instrument juridique et politique dans lequel leurs pratiques pouvaient s'insérer¹¹⁵. La découverte de la Convention de l'UNESCO et du terme « patrimoine culturel immatériel », ont changé leur regard sur les pratiques culturelles dites traditionnelles et les orientations politiques à prendre. Se sentant concernés par ce nouvel instrument international, les conservateurs animateurs du patrimoine oral à Dastum ont mis en place des journées d'étude pour discuter des problématiques liées à la Convention :

En 2008, l'association Dastum organisait avec l'Institut Régional du Patrimoine, l'IRPa, les premières Rencontres du patrimoine culturel immatériel de Bretagne. Nous découvrons un texte, la Convention de l'UNESCO de 2003, ratifiée par la France en 2006, ses contraintes juridiques et un terme, celui du « patrimoine culturel immatériel ». Nous découvrons aussi la place donnée aux groupes, communautés et individus, que nous avons reçue comme une « invitation » à prendre la parole, nous découvrons les références faites aux instruments juridiques internationaux : la Déclaration universelle des droits de l'homme et la déclaration universelle sur la diversité culturelle. Nous comprenions que cela signifiait l'affirmation de l'égalité des cultures et, donc, la reconnaissance des cultures populaires et

¹¹⁵ « On est parti de cette notion de patrimoine culturel immatériel un petit peu au hasard. C'est le directeur de Dastum à l'époque, Charles Quimbert, - moi j'étais président -, qui l'avait trouvée. Donc au Conseil d'administration, il nous a présenté le texte de la Convention et on s'y est reconnu tout de suite. On aurait dit qu'il était écrit sur mesure pour la culture bretonne : c'est une culture qui est assez peu institutionnalisée, mais qui se transmet par voie orale » (Entretien avec Ronan Guéblez, 19/07/2014). Ronan Guéblez est président de l'association Dastum depuis 2007.

traditionnelles et, par la même, de tous ceux qui œuvrent pour que ces cultures soient, aujourd'hui encore, vivantes (Quimbert, 2014 : 23).

Les Rencontres du patrimoine culturel immatériel de Bretagne, développées par le groupe de travail susnommé, attestent la nouvelle place des pratiques culturelles traditionnelles dans le milieu breton. Coordonné par Dastum, ce groupe de travail avait pour responsabilité de réunir les acteurs, issus majoritairement du monde associatif et notamment des grandes fédérations comme Kendalc'h et War'! Leur¹¹⁶. Ces journées de travail ont été fondamentales pour la connaissance des instruments juridiques liés aux droits culturels, à la transmission et à la diversité culturelle, ainsi que pour débattre des enjeux de la notion de patrimoine culturel immatériel¹¹⁷. Le document intitulé « Appel à la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel de Bretagne » fut l'aboutissement des journées de travail initiées en 2008. Avec ce document, les acteurs culturels demandèrent aux élus et institutionnels de soutenir et d'inscrire dans leurs orientations politiques la mise en œuvre en Bretagne historique de la Convention de sauvegarde du PCI de l'UNESCO (Dastum, 2009). En 2009, les acteurs réunis autour de Dastum et de son directeur Charles Quimbert, remirent officiellement ce document au président de Région, qui donna un avis favorable aux acteurs et associations présentes.

Ensuite, le groupe de travail « PCI de Bretagne » a continué de se réunir pour débattre des questions de la patrimonialisation des pratiques culturelles bretonnes. Parmi ses objectifs, il y avait la candidature sur une des listes de l'UNESCO. Cependant, le but n'était pas de mettre en avant le fest-noz mais plutôt de modifier le regard folklorique porté par le grand public sur les pratiques culturelles bretonnes, « d'améliorer le regard sur cette [culture bretonne], en montrant que celle-ci s'attache à quelque chose d'universel, de mondialement reconnu par une grande institution » (Entretien avec Vincent Morel, 03/07/2014)¹¹⁸. L'idée de présenter une candidature à

¹¹⁶ « Le groupe régional a eu une véritable régularité dans ses réunions. Il y avait quinze ou vingt personnes, des responsables d'associations, et ce groupe avait pour objectif de réfléchir sur le devenir de cette Convention. Tout le monde était d'accord sur un fait : elle nous parlait, elle disait des choses dans lesquelles on se reconnaissait » (Entretien avec Vincent Morel, 03/07/2014).

¹¹⁷ « La programmation de ces journées, développée par le groupe de travail susnommé, poursuit plusieurs objectifs : revenir sur le chemin parcouru en donnant la parole à de nombreux acteurs du terrain autour d'une problématique précise et combien centrale quand il s'agit du PCI, celle de transmission ; prendre connaissance des actions mises en œuvre autour de la notion de « patrimoine culturel immatériel », tant au niveau national, qu'international, en recevant les témoignages précieux des acteurs directement engagés dans ces dossiers ; ouvrir notre réflexion aux questions juridiques liées à l'exploitation d'éléments patrimoniaux, illustrer la question de la diversité culturelle, à savoir comment elle est liée à celle du patrimoine culturel immatériel, et nous informer sur les enjeux associés à la reconnaissance des droits culturels » (Quimbert, 2014 : 24)

¹¹⁸ « À partir de l'année 2010, on a pensé que le meilleur moyen d'agir était de faire un dossier de candidature sur une des listes. L'objectif n'était pas de mettre en avant tel ou tel élément mais de sensibiliser le grand public et les élus (parce que les gens qui étaient autour de la table étaient souvent des responsables d'associations, qui régulièrement demandent des subventions pour leurs activités) à cette notion de PCI. Et aussi de faire changer le regard des uns et des autres car parmi le grand public, il y a toujours, malgré tout, un regard assez caricatural de ce

l'une des listes de l'UNESCO est venue un an après l'envoi du document « Appel à la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel de Bretagne » au président de Région, et deux ans après la première Rencontre du patrimoine culturel immatériel de Bretagne. La question pour le groupe de travail fut alors de savoir quel élément de la culture traditionnelle choisir. Vincent Morel met en évidence cette problématique :

Est-ce qu'on fait un dossier sur une danse ou sur un type de chant, sur une pratique instrumentale ou sur un répertoire ? Et à chaque fois, on pensait : si on fait un dossier sur la gavotte, on va donner l'impression que c'est la danse la plus importante de Bretagne, et si c'est sur le biniou, l'importance sera donnée à l'instrument. C'était donc un vrai débat. Christian Hottin¹¹⁹ a participé à ces réunions d'ailleurs. À un moment donné, on a demandé : est-ce que l'on peut faire un dossier sur l'ensemble de la culture bretonne ? Comme ça tout le monde s'y retrouve. Il nous a répondu : « Non, c'est trop large ». Et on est arrivé à cette idée du fest-noz (Entretien, 03/07/2014).

Après de grands débats menés avec la participation du ministère de la Culture et Communication, les acteurs se sont mis d'accord pour choisir le fest-noz. Les extraits d'entretiens suivants montrent les raisons de cette décision :

Vincent Morel :

Le fest-noz rassemble pas mal d'éléments qui sont dans les textes de la Convention, au sens « ancrage patrimonial » évidemment : renouvellement permanent, pratique vivante, pratique sociale, événement festif, et qui contient tout le répertoire de la danse ainsi qu'une grande partie du répertoire de musique instrumentale et du répertoire chanté. L'avantage était donc de toucher à peu près tout le domaine du chant et de la musique traditionnelle. Le fest-noz a aussi une force symbolique, tout le monde sait plus ou moins ce qu'est un fest-noz en Bretagne. Même si tout le monde n'y va pas. Il a aussi une force symbolique très significative à l'extérieur. C'est ainsi que beaucoup de gens, pas forcément défenseurs du fest-noz, se sont accordés à dire qu'il fallait mettre en avant le PCI de Bretagne, via la Convention de l'UNESCO (*ibid.*).

Ronan Guéblez :

On a pensé aux danses, aux musiques, aux pardons et on a vu ce qu'il y avait au cœur : le fest-noz. Le fest-noz, c'est le carrefour de tout. Il est le carrefour de la pratique des danses, des pratiques musicales, et parfois les pardons se terminent par un fest-noz. De plus, le fest-noz n'est pas une fête institutionnalisée (Entretien, 19/07/2014).

Charles Quimbert (2014 : 24) :

Succès d'une démarche certes, mais surtout, reconnaissance par la communauté internationale d'une pratique festive liée à des milliers d'acteurs (organiseurs, danseurs,

peut être la tradition orale » (Entretien avec Vincent Morel, 03/07/2014). Vincent Morel est salarié à Dastum et responsable du dossier du fest-noz pour l'inventaire du patrimoine culturel immatériel de France

¹¹⁹ Conservateur du patrimoine, adjoint au chef du département au ministère de la Culture et de la Communication.

musiciens et chanteurs, public) reconnaissance d'éléments culturels jusqu'alors souvent renvoyés au rang de pratiques folkloriques, passésistes, jugées mineures ou sans intérêts. [...] Aller au fest-noz est une manifestation du droit de tout un chacun de choisir sa propre culture et de s'inscrire ainsi en solidarité avec toute forme de patrimoine culturel immatériel de par le monde. Finalement c'est, le plus simplement qui soit, l'expression d'un droit à la diversité culturelle.

Ces extraits montrent les stratégies des acteurs pour la patrimonialisation du fest-noz. Ils légitiment ce choix en expliquant que le fest-noz a une force symbolique en Bretagne et que tous les Bretons, même ceux qui ne sont pas insérés à la culture traditionnelle, savent à peu près ce qu'est un fest-noz. En outre, ils affirment que le fest-noz comporte les caractéristiques d'un PCI décrites dans la Convention de sauvegarde de l'UNESCO: renouvellement permanent ; pratique vivante ; pratique sociale et événement festif. Mais surtout, ils soulignent le fait que le fest-noz est au carrefour de la pratique des danses et des musiques bretonnes, c'est-à-dire de ce qui est considéré comme le plus authentique de la culture régionale. Nous avons vu que la création du fest-noz dans les années 1950 a été sous-tendue par la volonté de promouvoir les éléments culturels les plus traditionnels de Bretagne ainsi que l'ambiance des fêtes, des musiques, des danses et des chants paysans. La patrimonialisation du fest-noz est ainsi une façon de légitimer le rôle pour lequel il a été conçu dans les années 1950 et de l'instituer comme la pratique qui exprime le mieux les éléments les plus authentiques de la culture bretonne, à savoir : les chants (surtout le kan ha diskann), les danses et les musiques (notamment le couple biniou-bombarde et les mélanges avec les rythmes contemporains, ce qui exprime un renouvellement permanent).

Le processus pour la patrimonialisation du fest-noz met en évidence les rapports entre patrimonialisation et l'institutionnalisation de la mémoire. Le patrimoine culturel évoque la thématique de la mémoire collective comme l'expérience culturelle fondamentale à travers laquelle la société vit le temps (Rautenberg, 2003). La mémoire collective, comme le mentionne P. Nora (2011) est le souvenir ou l'ensemble de souvenirs -conscients ou non- d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante. Entre patrimoine, mémoire et identité s'établit ainsi une circularité (*ibid.*). Le patrimoine est le fruit d'un processus culturel du souvenir / oubli. Son postulat est que toutes les sociétés ont une relation avec leur passé, même celles qui choisissent de l'ignorer. Et c'est en comprenant le sens et la nature de ce que les gens se disent sur leur passé, sur ce qu'ils oublient, se rappellent, mémorisent et/ou inventent, que le concept de patrimoine peut être compris (Harvey, 2001 : 320).

En ce qui concerne le choix pour la patrimonialisation du fest-noz, on ne peut pas nier que les stratégies de ces acteurs se sont objectivement ajustées aux chances de profit (Bourdieu, 1979), c'est-à-dire aux chances que le fest-noz ait un avis positif du Comité intergouvernemental

de sauvegarde du PCI de l'UNESCO. En effet, contrairement au fest-noz, le cercle celtique et le bagad peuvent être renvoyés au rang de pratiques folkloriques par l'usage des costumes ; les pardons peuvent quant à eux être considérés comme très localisés étant donné qu'ils sont pratiqués dans les campagnes et non dans les grandes villes ; de même, le fest-deiz n'a pas le même poids que le fest-noz pour les acteurs de cet espace social et pour les Bretons en général. Les cercles celtiques, bagadoù, pardons et fest deiz n'exprimeraient donc pas l'authenticité manifestée par le fest-noz. Les débats autour de ce qui pourrait être patrimonialisable ont été menés par des personnes disposant de certaines dispositions et d'un volume considérable de capital spécifique. Le groupe de travail qui a proposé l'inscription du fest-noz comme PCI était composé par des acteurs issus majoritairement du monde associatif. Charles Quimbert, Ronan Guéblez et Vincent Morel ont tous une trajectoire sociale ancrée dans les relations permanentes à d'autres agents impliqués avec la culture traditionnelle bretonne et dans la mobilisation de réseaux au sein de cet espace social. Le capital social qu'ils ont accumulé tout au long de leur trajectoire leur a permis d'acquérir également un capital culturel fort. Ce fort capital culturel, attesté par leurs positions au sein d'associations culturelles, a joué un rôle fondamental dans leur pouvoir d'élection de la pratique culturelle qui devait être patrimonialisée.

Ce sont surtout les membres de l'association Dastum qui ont été importants dans le processus de mise en patrimoine du fest-noz. Ils ont été les responsables des premières démarches, ainsi que de la coordination du groupe de travail qui est à l'origine du dossier de patrimonialisation. Localement et régionalement, ils ont contacté les acteurs et groupes insérés dans cet espace social pour leur communiquer l'intérêt de reconnaître le patrimoine culturel de Bretagne. Nationalement, ils ont établi des liens avec le ministère de la Culture et de la Communication, et notamment avec Christian Hottin¹²⁰. Internationalement, les conservateurs

¹²⁰ Dans les premières réunions de ce groupe de travail, ils [les fonctionnaires du ministère de la Culture] venaient et c'était très constructif ; on s'entretenait surtout avec Christian Hottin. Pour la construction de ce dossier-là, il nous a dit qu'il devait être soutenu par une partie représentative de personnes concernées, de toute la Bretagne ; et pour l'occasion, on a vraiment eu un groupe de travail ouvert. Je pense que toute la démarche du dossier était très intéressante. A la fin, on est revenu vers lui pour compléter certains paragraphes, qui concernaient plus le ministère que nous-mêmes. De plus, depuis l'inscription, on a répondu à l'appel du ministère pour l'inventaire national sur le PCI ; on a déjà fait une dizaine de fiches d'inventaire l'année dernière, et cette année aussi (Entretien avec Vincent Morel, 03/07/2014). L'inventaire du PCI est un des éléments phares de la Convention. L'obligation de dresser un inventaire du PCI est la seule obligation contraignante de la Convention. En France, l'inscription sur l'inventaire du patrimoine culturel immatériel est obligatoire pour présenter un dossier de candidature sur l'une ou l'autre liste du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO. L'inventaire présente un diagnostic de la pratique culturelle bien que son histoire et les mesures de sauvegarde. Néanmoins, ce n'est pas une obligation de faire l'inventaire de toutes les formes d'une pratique culturelle. Ainsi, l'inventaire du fest-noz, par exemple, ne présente pas tous les fest-noz de Bretagne, mais il fournit des informations générales sur cette pratique culturelle avec des exemples sur ses différentes formes.

animateurs du patrimoine oral à Dastum ont constitué des rapports avec l'UNESCO, même si plus protocolaires :

Nous sommes en rapport avec le secrétariat de l'UNESCO ainsi qu'avec le ministère de la Culture, ce dernier servant d'interface avec le secrétariat. Donc quand le groupe de travail sur le PCI s'est constitué, on a contacté le ministère de la Culture et on a travaillé main dans la main sur le dossier fest-noz. Nous avons tous travaillé ensemble, de concert, sur chaque dossier. Puis avec l'UNESCO c'était une relation un peu plus protocolaire. Bon, on connaît Chérif Khaznadar¹²¹ et il a participé à l'écriture de la Convention (Entretien avec Charles Quimbert, 03/07/2014).

Les conservateurs de Dastum ont donc fait l'intermédiation entre les acteurs bretons, le ministère de la Culture et l'UNESCO. Depuis, cette association culturelle est devenue l'une des institutions françaises accréditées auprès l'UNESCO dans le domaine du patrimoine culturel immatériel¹²². Les institutions telles que le ministère de la Culture et l'UNESCO formalisent des critères concernant la mise en patrimoine, et vérifient la conformité des candidats à ceux-ci. Les stratégies des acteurs par rapport à ces institutions prennent donc en compte ces dimensions. De ce fait, les agences patrimoniales interfèrent dans les stratégies des acteurs lorsqu'ils choisissent la pratique culturelle possiblement patrimonialisable. Ces stratégies vis-à-vis du nouveau label international de la catégorie de PCI ont ainsi également cherché à effacer les significations négatives que le label « folklore » a donné à ces pratiques culturelles traditionnelles.

3.3.2 – L'inscription du fest-noz dans l'inventaire du patrimoine culturel immatériel de France

Le processus de patrimonialisation du fest-noz a rendu possible son inscription sur la liste représentative du PCI de l'humanité. Cependant, pour que le fest-noz soit inscrit sur l'une des listes de l'UNESCO, il devait nécessairement être déjà inscrit sur l'inventaire du PCI de France, dont je m'attache maintenant à comprendre les enjeux.

¹²¹ Chérif Khaznadar est président du comité culture de la Commission nationale française pour l'UNESCO et président de la Maison des cultures du monde, l'association référente en France en matière de patrimoine culturel immatériel.

¹²² Depuis 2008 Dastum est accréditée auprès l'UNESCO. L'accréditation des organisations non gouvernementales vise veiller à l'implication de la société civile dans la mise en œuvre de la Convention de sauvegarde du PCI au niveau national et international à la participation des communautés détentrices du PCI auprès de l'UNESCO. Les organisations non gouvernementales, experts, centres d'expertise et instituts de recherche assurent les fonctions consultatives auprès du Comité composé de représentants de 24 États parties qui examine les demandes d'inscriptions sur les listes internationales

Données disponible en ligne sur : <https://ich.UNESCO.org/fr/État/france-FR?info=ong-accreditees>

<https://ich.UNESCO.org/fr/accreditation-d-ong-00192>

<https://ich.UNESCO.org/fr/ong-centres-et-institutions-00329>

[Consulté le 15 juillet 2017].

3.3.2.1 – La politique française pour le patrimoine culturel immatériel

La France a été le cinquante-quatrième pays à approuver la Convention pour la sauvegarde du PCI, le 11 juillet 2006.¹²³ Lors travail de terrain, j’ai rencontré Christian Hottin, l’un des acteurs-clé des politiques pour le PCI sur le territoire français et des soumissions de candidatures aux listes du PCI auprès de l’UNESCO. Les dispositifs pour le PCI en France se sont développés nationalement au sein d’un processus d’appropriation de catégories employées par des instruments internationaux, tels que la Convention de l’UNESCO de 2003 :

J’aime bien rappeler que lorsque l’on a ratifié la convention en 2006, la première action engagée par le Ministère n’a pas été l’Inventaire, ni les candidatures à l’UNESCO. La toute première activité que l’on a soutenue et à laquelle on a participé était le séminaire de Chiara Bortolotto, qui a d’ailleurs débouché sur un livre de notre collection¹²⁴. En 2006 on ne savait absolument pas ce qu’on allait faire de cette notion. Il ne faut pas oublier qu’il y a des choses qui paraissent claires aujourd’hui (inventaires, candidatures à l’UNESCO), mais en 2006, il n’y avait pas beaucoup de pays qui avaient commencé leurs inventaires. On ne savait pas du tout ce qu’étaient ces listes, présentes dans la Convention, puisque tout le travail fait antérieurement à la Mission du Patrimoine Ethnologique ne faisait jamais référence à cette notion d’inventaire. L’Inventaire du patrimoine culturel immatériel s’apparentait donc, pour l’ethnologie, à un exercice complètement neuf (Entretien avec Christian Hottin, 10/02/2014).

La mise en œuvre de la Convention de l’UNESCO a été achevée en France à partir de 2007, un an après sa ratification par le pays. La première action pour la mettre en place a été l’élaboration de l’inventaire du patrimoine culturel immatériel (Grenet, 2011). Selon la Convention, l’un des principaux mécanismes de sauvegarde à l’échelle nationale est l’identification des éléments du patrimoine culturel immatériel présents sur le territoire et leur classement dans un inventaire :

Cet inventaire a été conçu avec une orientation ethnologique, c’est-à-dire avec l’idée de lancer des enquêtes, pas forcément dans une démarche très participative au sens de la Convention. On a avancé avec des enquêtes menées soit par des équipes de chercheurs, soit par des associations culturelles travaillant déjà dans le domaine du patrimoine ethnologique et du patrimoine culturel immatériel. Lorsqu’on analyse le profil des enquêteurs, on s’aperçoit qu’il n’y a pas seulement des chercheurs mais aussi des profils mixtes ; ce sont à la fois des gens investis dans une pratique culturelle et artistique telle que la musique ou la danse, mais ayant aussi de véritables compétences en terme d’analyse (Entretien avec Christian Hottin, 10/02/2014).

¹²³ Données disponibles en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/%C3%A9tat/France/activity> [consulté le 15 avril 2015].

¹²⁴ L’ouvrage collectif *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d’une nouvelle catégorie* (2011) dirigé par Chiara Bortolotto, fait suite au séminaire de recherche « Patrimoine immatériel », conduit entre 2006 et 2009 et organisé conjointement par le LAHIC (Laboratoire d’anthropologie et d’histoire de l’institution de la culture) et la Mission Ethnologie du ministère de la Culture français. Ce séminaire avait pour objet l’étude de la Convention 2003 de l’UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Les pratiques et expressions culturelles françaises ont commencé à être inscrites dans l'inventaire du PCI en août 2007. L'objectif de l'inventaire a été d'identifier et de fournir un état des lieux de ces manifestations culturelles. L'inventaire doit d'abord s'accompagner d'un recensement des ressources documentaires déjà réalisées (inventaire des inventaires existants). Il se fait également en lien avec les structures représentatives des groupes porteurs de pratiques identifiées comme faisant partie du PCI¹²⁵. L'inscription peut être demandée par le ministère de la Culture, ou par des associations et collectivités travaillant avec des domaines du PCI dans le cadre d'une candidature spontanée. L'enquêteur est normalement un membre d'une association ou d'une collectivité du domaine de la pratique culturelle envisagée à être inscrite dans l'inventaire dans le cas d'une candidature spontanée, ou un ethnologue lié au LAHIC dans le cas d'une demande par le ministère de la Culture. L'inscription sur l'inventaire se fait principalement par le biais d'enquêtes réalisées avec la participation des communautés détentrices des pratiques culturelles et en partenariat avec des organismes de recherche et des associations culturelles¹²⁶. L'enquêteur doit remplir une fiche-type portant sur des pratiques (savoir-faire, manifestations festives ou rituelles, etc.) plutôt que sur des individus. Christian Hottin m'a expliqué les démarches pour l'inscription d'une fiche dans l'inventaire du PCI français :

On se donne dix mois à peu près [entre le début du terrain et l'écriture d'un rapport de recherche] pour faire le travail, et puis on reçoit des rapports de recherche. Dans le cadre d'une candidature spontanée, on communique avec l'association, ou la collectivité en général, via téléphone ou mail. Ensuite, on renvoie le rapport de recherche à l'enquêteur. Puis vient un travail de la formulation de la fiche. Enfin, la fiche est examinée par le Comité du patrimoine culturel immatériel (Christian Hottin, entretien, 10/02/2014).

La demande d'inscription est donc soumise à l'examen du Comité interdirectionnel du patrimoine culturel, formé par des experts et chercheurs sur le PCI. D'après le site du ministère de la Culture, une grande attention est portée aux projets présentant une dimension multimédia participative avérée ou démontrant une capacité à intégrer des aspects liés à la participation des communautés et à la diffusion des résultats de l'inventaire par des moyens innovants. En outre, aucun projet dépassant une durée de réalisation de 18 mois n'est pas pris en compte¹²⁷.

L'inventaire du PCI en France est divisé en sept catégories dans lesquelles les expressions culturelles sont classées comme suit : art du conte ; pratiques rituelles ; pratiques sportives ;

¹²⁵ Données disponibles en ligne sur : <file:///D:/Downloads/Appel+a+projets+inventaire+PCI+campagne+2017-2018.pdf> [Consulté le 15 juillet 2017].

¹²⁶ Données disponibles en ligne sur : www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France [consulté le 25 mars 2015].

¹²⁷ Données disponibles en ligne sur : <file:///D:/Downloads/Appel+a+projets+inventaire+PCI+campagne+2017-2018.pdf> [Consulté le 15 juillet 2017].

pratiques festives ; musiques et danses ; jeux et savoir-faire¹²⁸. A ce jour¹²⁹, 223 expressions culturelles ont été classées dans les fiches de l'inventaire du PCI français. La section « jeux » est celle qui contient le plus de fiches (70) ; viennent ensuite « savoir-faire » (63), « pratiques rituelles » (42), « pratiques festives » (25), « musiques et danses » (16), « pratiques sportives » (4) et « art du conte » (3).

La politique du PCI en France se développe également à travers le « Répertoire des inventaires du patrimoine culturel immatériel ». Il s'agit d'une autre forme de classement des pratiques et connaissances appelées traditionnelles. Le Répertoire recense des éléments du PCI relatifs à des zones géographiques ou à des thèmes particuliers et forme de cette façon un nouvel inventaire¹³⁰. Le Répertoire classe dans des thèmes ou zones géographiques les pratiques culturelles auparavant inscrites sur l'inventaire du PCI. Le Répertoire des inventaires est constitué de 38 catégories telles que : « Théâtre populaire occitan », « Musiques et danses traditionnelles de l'Ouest de la France » et « Patrimoine sonore et audiovisuel français ».

La première institution chargée de mettre en place la réalisation de l'inventaire du PCI en France a été la Mission Ethnologie¹³¹. Cette structure administrative fut installée au sein de la Direction du patrimoine¹³². D'après le rapport qui a soutenu la création de cet organisme, le « patrimoine ethnologique » comprend les « modes spécifiques d'existence matérielle et d'organisation sociale des groupes qui les composent, leurs savoirs, leur représentation du monde, et les éléments qui fondent l'identité de chaque groupe social et le différencient des autres » (Benzaïd, 1980 : 27). Depuis sa création, la Mission Ethnologie a pour but de connaître et faire connaître ce patrimoine ethnologique français, à travers la « sensibilisation, formation, recherche et diffusion » (*ibid.* : 39). Plusieurs actions ont donc été développées pour la recherche et la valorisation de ce patrimoine, principalement depuis qu'il y a des conseillers sectoriels de

¹²⁸ Données disponibles en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Inventaire/Fiches-de-l-inventaire-du-patrimoine-culturel-immateriel> [consulté le 25 mars 2015].

¹²⁹ Recherche réalisée le 25 mars 2015 sur le site du ministère de la Culture et de la Communication, section « Fiches de l'inventaire du patrimoine culturel immatériel ». Données disponibles en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Inventaire/Fiches-de-l-inventaire-du-patrimoine-culturel-immateriel> [consulté le 25 mars 2015].

¹³⁰ Données disponibles en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Le-repertoire-des-inventaires/Les-inventaires> [consulté le 25 mars 2015].

¹³¹ Créée au début des années 1980 (au sein du ministère de la Culture) à la suite de la publication du rapport Benzaïd, conçu pour soutenir la recherche ethnologique. Le 28 décembre 1978, Jean-Philippe Lecat alors ministre de la Culture confia à Redjem Benzaïd, inspecteur général des finances, la présidence d'un groupe d'experts chargé d'un rapport ayant pour but de constituer « une politique nationale du patrimoine ethnologique dans les domaines de la recherche et de la formation, de l'action culturelle, de la conservation et de la diffusion » (Benzaïd, 1980 : 5 ; Barbe, 2009).

¹³² Une direction ministérielle française instituée dans le cadre de l'année du patrimoine – 1980 (Morel, 2001).

l'ethnologie auprès des DRACs¹³³, chargés de l'action du ministère de la Culture et de la Communication dans chaque région¹³⁴.

Même si la Mission Ethnologie existe encore au sein du ministère de la Culture et de la Communication, depuis 2009 c'est le Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique (DPRPS) qui est en charge de la politique française dans le domaine du patrimoine culturel immatériel. Ce département est l'un des sept départements de la Direction Générale des Patrimoines – l'une des quatre principales entités du ministère de la Culture et de la Communication. Le DPRPS a pour but de « soumettre la coordination de la recherche dans les domaines de compétence de la Direction et de son pilotage dans les domaines de l'archéologie, des archives, de l'ethnologie et du patrimoine immatériel, du patrimoine architectural et mobilier, des espaces protégés ainsi que des musées »¹³⁵. Il est le responsable de la mise en œuvre de la convention UNESCO pour la sauvegarde du PCI au sein du territoire français et de la tenue de l'Inventaire du patrimoine culturel immatériel de France.

L'inscription sur l'inventaire du patrimoine culturel immatériel en France est obligatoire pour présenter un dossier de candidature sur l'une ou l'autre liste du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO. Le DPRPS assure le repérage, le suivi méthodologique et l'instruction des projets de candidatures en vue de l'inscription d'éléments du patrimoine culturel immatériel français sur les listes établies par l'UNESCO¹³⁶ en partenariat avec la Maison des Cultures du Monde¹³⁷ et le LAHIC. Selon C. Hottin, ce processus est achevé en partenariat avec des réseaux d'associations culturelles ou de collectivités territoriales, puisque les unes comme les autres sont souvent proches de communautés détentrices du patrimoine immatériel et comptent en leur sein des membres de celles-ci. Il mentionne aussi que certains réseaux associatifs, particulièrement les centres de musiques et danses traditionnelles, ont montré un dynamisme remarquable dans l'utilisation de la convention et de ses principes en vue de la sauvegarde du PCI.

¹³³ Directions Régionales des Affaires Culturelles.

¹³⁴ Données disponibles en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-ethnologique/Patrimoine-ethnologique> [consulté le 25 mars 2015].

¹³⁵ Données disponibles en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Connaissances-des-patrimoines-et-de-l-architecture/Departement-du-pilotage-de-la-recherche-et-de-la-politique-scientifique> [consulté le 25 mars 2015].

¹³⁶ Données disponibles en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Le-PCI-francais-et-l-UNESCO/PCI-qu-est-ce-que-c-est> [consulté le 25 mars 2015].

¹³⁷ Institution qui a pour but de contribuer à la connaissance de diverses expressions culturelles à travers des travaux scientifiques, des publications, des colloques et appels à projets en partenariat avec des professionnels et le monde universitaire. Simultanément, sa programmation de spectacles fut la première à sensibiliser le public français à des formes rares d'expressions culturelles. Données disponibles en ligne sur : <http://www.maisondesculturesdumonde.org/presentation/missions-et-histoire> [consulté le 25 mars 2015].

Les candidatures pour l'inscription sur les listes de l'UNESCO « sont élaborées directement par les communautés détentrices du PCI, à leur demande et avec le concours du conseil du ministère de la Culture et de la Communication et du Centre Français du Patrimoine Culturel Immatériel (CFPCI)¹³⁸ de Vitré » (Hottin, 2014 : 40). Certains réseaux de recherche – notamment en ethnologie – sont également impliqués dans les opérations d'inventaire et certains chercheurs universitaires participent aux projets de candidature, par exemple en apportant leur expertise et leur conseil aux communautés qui élaborent les dossiers.

La France compte¹³⁹ quinze expressions culturelles enregistrées auprès de l'UNESCO, quatorze sur la liste représentative du patrimoine immatériel et une sur la liste de sauvegarde urgente. Le premier registre fut « Les Géants et dragons processionnels de Belgique et de France », réalisé en 2008 en collaboration avec la Belgique. En 2009, la France a obtenu l'enregistrement de trois pratiques traditionnelles sur la liste représentative : « Le Maloya », « La tapisserie d'Aubusson » et « La tradition du tracé dans la charpente française »; ainsi que « Le Cantu in paghjella profane et liturgique de Corse de tradition orale » sur la liste de sauvegarde urgente. Puis en 2010, « Le repas gastronomique des Français », « Le savoir-faire de la dentelle au point d'Alençon » et « Le compagnonnage, réseau de transmission des savoirs et des identités par le métier » ont été inscrites sur la liste représentative. En 2011 ce fut au tour de « L'équitation de tradition française » d'être enregistré sur cette même liste. Puis en 2012, « Le fest-noz, rassemblement festif basé sur la pratique collective des danses traditionnelles de Bretagne » a été inscrit. En 2013 c'est « Les ostensions septennales limousines » qui fut enregistré sur la liste représentative. En 2014, ce fut au tour de « Le gwoka : musique, chants, danses et pratique culturelle représentatifs de l'identité guadeloupéenne ». En 2015 « Les fêtes du feu du solstice d'été dans les Pyrénées » ont vu leur inscription sur la liste et en 2016 « Le carnaval de Granville » et « La fauconnerie, un patrimoine humain vivant », ce dernier inscrit par la France, les Émirats arabes unis, l'Autriche, la Belgique, la République tchèque, la Hongrie, la République de Corée, la Mongolie, le Maroc, le Qatar, l'Arabie saoudite, l'Espagne et la République arabe syrienne. D'après C. Hottin, il y a des différences considérables entre les

¹³⁸ Le CFPCI est un espace d'information, de réflexion, de valorisation, de formation et de transmission, dédié au patrimoine culturel immatériel (PCI) et à la diversité culturelle. Il est une antenne de la Maison des Cultures du Monde (Paris). Le CFPCI développe une activité de recherche, d'expertise et de réseau à l'échelle nationale, avec une dimension internationale, autour de la mise en œuvre de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Il remplit également une mission d'animation et d'éducation culturelles sur le territoire, avec ses partenaires locaux et régionaux. Données disponibles en ligne sur : <http://www.cfpci.fr/historique-et-missions> [consulté le 25 mars 2015].

¹³⁹ Recherche faite le 15 juillet 2017 sur le site de l'UNESCO, section « France - patrimoine culturel immatériel » : Données disponibles en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00311&cp=FR> [consulté le 15 juillet 2015].

premiers dossiers envoyés par le ministère de la Culture et les plus récents. Ces différences portent principalement sur les mesures de sauvegarde et la question de la participation des praticiens au montage du dossier, cette dernière étant presque secondaire dans l'évaluation des premières candidatures, avant de devenir un critère majeur d'appréciation des dossiers.

D'après L. Fournier (2011), la sélection française du PCI est un véritable dilemme : si les éléments culturels proposés semblent très spécifiques ou très locaux, il se peut qu'ils ne soient pas acceptés par l'État à un niveau national. Toutefois, s'ils ne semblent pas assez spéciaux, ils peuvent être rejetés par l'UNESCO au niveau international. Un aspect important à souligner dans le système français pour le PCI est l'absence d'un dispositif national de protection du patrimoine immatériel. Ainsi, l'inscription dans l'inventaire, ne confère aucun droit particulier à l'élément inscrit ou à ses détenteurs, elle participe à un simple recensement et ne procure qu'une reconnaissance symbolique :

Il n'y a pas aujourd'hui en France un niveau de protection intermédiaire entre le simple enregistrement sur inventaire, et l'inscription sur la liste de l'UNESCO. Cela pose des problèmes, car nous avons maintenant un grand nombre de dépôts de candidature pour l'UNESCO : elles sont recevables, mais il n'est pas possible de toutes les présenter pour l'UNESCO (Entretien avec Christian Hottin, 10/02/2014).

De ce fait, l'inscription sur les listes de l'UNESCO est le seul moyen de proposer des plans de sauvegarde. D'après C. Hottin, alors qu'il y a près d'une dizaine de dispositifs existant pour la protection du patrimoine matériel, rien ou presque n'est présent pour assurer la visibilité et la reconnaissance du PCI en France, hormis l'inventaire et l'inscription à l'UNESCO. Il y a également des disparités qui se manifestent sur le plan territorial par rapport à l'intérêt de la mise en place de la Convention de l'UNESCO et la sauvegarde du PCI. Selon C. Hottin, certaines régions (Bretagne, Limousin, Collectivités d'outre-mer) sont engagées dans cette thématique-là, alors que pour bien d'autres, rien ou presque n'est signalé. Malgré cela, la France a déposé de nombreux dossiers de candidature à l'UNESCO et a eu un grand nombre de succès.

La politique française pour le patrimoine culturel immatériel est conduite par le ministère de la Culture et de la Communication en partenariat avec d'autres institutions notamment la Maison des Cultures du Monde et le Centre Français du Patrimoine Culturel Immatériel. En 1982, la Maison des Cultures du Monde voit le jour sous l'inspiration de Chérif Khaznadar, qui a été également l'un des acteurs de l'élaboration de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI :

La Maison des Cultures du Monde a été le premier lieu de réflexion collective en France sur cette notion de PCI, avec la création dès 2003 de la Journée du PCI. Au début, ce devait être un événement unique en 2003, pour faire connaître la Convention ; mais finalement, cette journée a eu beaucoup de succès. Chérif Khaznadar a décidé de la reconduire chaque année avec un thème différent, et cette année, ce sera la douzième je crois (Entretien avec Séverine Cachat, 29/07/2014).

La Maison des Culture du Monde est ainsi une institution importante dans les démarches de connaissance et de réflexion autour du PCI en France. En plus de promouvoir les Journées du Patrimoine Culturel Immatériel, cette institution coédite avec Babel (Actes Sud) la revue Internationale de l'Imaginaire, qui depuis 2008 se concentre sur les questions relatives au patrimoine culturel immatériel¹⁴⁰. La Maison des Culture du Monde mène également des actions sur la découverte des expressions culturelles dans le monde. À travers des expositions et spectacles, et notamment le Festival de l'Imaginaire¹⁴¹, elle essaie de montrer la diversité des expressions culturelles dans le monde.

En 2005, la Maison des Cultures du Monde a inauguré son centre de documentation dans l'aile nord du prieuré des Bénédictins mise à sa disposition par la Ville de Vitré. Ce fonds comprend notamment archives et collections d'objets (instruments de musique, masques...) ¹⁴². En 2011, cette antenne de la Maison des Cultures du Monde à Vitré a été désignée par le ministère de la Culture et de la Communication « organisme compétent pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel présent sur le territoire national ». Elle est ainsi devenue le Centre Français du Patrimoine Culturel Immatériel. Selon sa directrice Séverine Cachat, le but principal du CFPCI est :

d'avoir un rôle d'intermédiaire entre l'administration du patrimoine immatériel - c'est-à-dire le ministère de la Culture et plus spécifiquement le Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique – et le public et les acteurs. Cela veut donc dire que nous soutenons l'action de ces acteurs ; tout ce qui est sensibilisation, participation aux inventaires, tout ce qui est suivi de candidature de l'UNESCO, mais avons aussi un rôle de conseil (Entretien avec Séverine Cachat, 29/07/2014).

Le CFPCI a ainsi un rôle de diffusion de la notion de patrimoine culturel immatériel sur le territoire français, ainsi qu'un rôle de conseiller auprès des acteurs dans la procédure d'inscription sur la liste de l'UNESCO et dans l'inventaire du PCI en France. Le CFCPI a

¹⁴⁰ Données disponibles en ligne sur : <http://www.maisondesculturesdumonde.org/editions/revue-internationale-de-l-imaginaire> [consulté le 26 mars 2015].

¹⁴¹ Festival qui se déroule à chaque printemps et dans lequel il y a des spectacles d'expressions culturelles dites 'traditionnelles' contemporaines, dès lors qu'elles s'enracinent dans l'imaginaire d'un peuple et d'une société. Données disponibles en ligne sur : <http://www.maisondesculturesdumonde.org/presentation/missions-et-histoire> [consulté le 26 mars 2015].

¹⁴² Données disponibles en ligne sur : <http://www.maisondesculturesdumonde.org/presentation/missions-et-histoire> [consulté le 26 mars 2015].

notamment créé l'association « France PCI » pour réunir les représentants des expressions françaises qui ont été inscrites sur des listes du PCI de l'UNESCO.

Le CFPCI avait pris l'initiative de réunir les représentants des éléments qui ont été inscrits sur les listes de l'UNESCO. Je me suis alors aperçue que ceux-ci n'avaient rien en commun, si ce n'est leur inscription à l'UNESCO, chacun était spécialiste dans son domaine, sans rapports les uns avec les autres. On a donc créé par la suite une association française avec les éléments inscrits sur la liste de l'UNESCO, avec comme idée de les associer à la rédaction d'un rapport périodique. Cela a beaucoup plu, chaque intéressé manifestant beaucoup d'intérêt pour le projet et partageant son expérience (Entretien avec Séverine Cachat, 29/07/2014).

Dans l'association française avec les éléments inscrits sur la liste de l'UNESCO, chaque élément peut être représenté par une association ou par une collectivité territoriale. L'association Dastum est celle qui représente le fest-noz au sein de l'association « France PCI ». Il existe une différence notable entre le CFPCI et la Maison des Cultures du Monde puisque cette dernière fait découvrir des PCI du monde entier, tandis que le CFPCI entreprend des missions au niveau national. Toutefois, de par leurs conseils et la coordination de différents projets, ces deux institutions accompagnent les acteurs en contribuant également à la réflexion et à la production de connaissance sur la catégorie de patrimoine culturel immatériel en France.

Afin de parler du patrimoine culturel immatériel dans le contexte français, il faut aborder une autre catégorie présente dans le contexte institutionnel et politique français : le patrimoine ethnologique. La première fois que j'ai entendu cette catégorie, c'était lors d'un entretien avec Christian Jacquelin, conseiller à l'ethnologie à la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) de la Région Languedoc-Roussillon. Même après quelques recherches, je ne comprenais pas la particularité des usages de cette notion par rapport à celle de patrimoine culturel immatériel. Lors d'un entretien Christian Hottin m'a confirmé que « la relation entre patrimoine ethnologique et patrimoine immatériel n'est pas très simple en France parce que l'on a créé une politique depuis les années 1980, que par bien des aspects aujourd'hui, on appelle de patrimoine immatériel » (Entretien avec Christian Hottin, 10/02/2014). La différence entre le patrimoine ethnologique et le patrimoine immatériel est due surtout à la mise en œuvre de ces deux catégories :

La notion de patrimoine ethnologique a toujours été une notion d'ordre scientifique. Les actions dans le domaine du patrimoine ethnologique sont presque exclusivement des actions de recherche. La notion de patrimoine culturel immatériel est une notion qui est née du droit. C'est une convention internationale ratifiée par les États, et ces derniers se réapproprient cette notion. Après, dans l'application, la différence principale est que dans la convention pour le patrimoine culturel immatériel, on pose à la fois l'objectif de la sauvegarde, ainsi que le

principe de la participation, participation comme moteur. Dans la notion de patrimoine ethnologique, les objectifs sont autres (Christian Hottin, entretien, 10/02/2014).

Le patrimoine ethnologique et le patrimoine immatériel sont deux catégories qui font référence aux phénomènes sociaux liés aux pratiques culturelles traditionnelles. Le patrimoine ethnologique est une catégorie scientifique utilisée pour mettre en avant les phénomènes étudiés par l'ethnologie. Le patrimoine immatériel est une catégorie juridique, utilisée pour donner une visibilité politique à ces phénomènes et les sauvegarder. La recherche sur le patrimoine ethnologique n'a pas nécessairement besoin d'une participation active des communautés locales. En revanche, la recherche sur le patrimoine immatériel implique nécessairement une participation active de la communauté au sein de laquelle la pratique culturelle est inscrite dans la société civile.

L'analyse de la politique française pour le patrimoine culturel immatériel nous permet d'apercevoir que le patrimoine est un projet des bureaucraties. D'après M. Tauschek (2012), l'une des caractéristiques centrales des opérations mises en œuvre par l'UNESCO en faveur du patrimoine est le fait que les États membres qui choisissent de ratifier une convention donnée doivent traduire les textes réglementaires dans des politiques concrètes pour le patrimoine (*ibid.* : 197). Par ce fait, les États doivent définir les paramètres juridiques et créer les institutions bureaucratiques pour la mise en œuvre des politiques patrimoniales au niveau national. Les projets politiques en faveur du patrimoine sont, ainsi, réalisés par des acteurs concrets dans le cadre des réseaux bureaucratiques.

3.3.2.2 – *Le dossier d'inscription du fest-noz dans l'inventaire du PCI de la France*

Le fest-noz a été inscrit dans l'inventaire du PCI de France en 2011, dans la catégorie « pratique festive ». Dans cette section, j'analyse le dossier¹⁴³ qui a permis l'inscription de cette pratique dans l'inventaire. Ce dossier de 7 pages présente les informations sur le fest-noz à travers six points : (A) Identification et localisation ; (B) Description ; (C) Historique ; (D) Intérêt patrimonial et mise en valeur ; (E) Mesures de sauvegarde ; (F) Données techniques.

¹⁴³ Dossier disponible en ligne sur le site du ministère de la Culture et de la Communication, dans la rubrique « Fiches de l'Inventaire du Patrimoine Culturel Immatériel – Pratiques Festives » : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Inventaire/Fiches-de-l-inventaire-du-patrimoine-culturel-immateriel/Pratiques-festives> [consulté le 02 avril 2015].

Dans la présentation sommaire de la première page, le fest-noz est présenté comme un « rassemblement festif basé sur la pratique collective des danses traditionnelles de Bretagne ». Sont également notées les personnes rencontrées pour la constitution de la fiche et la localisation de la pratique. Le point (A) Identification et localisation reprend des informations de la présentation sommaire et ajoute aussi des informations liées aux informateurs, dont il est dit qu'ils ont été rencontrés un peu partout en Bretagne.

Dans le point (B) Description sont mentionnés l'histoire de la pratique ainsi que les danses pratiquées lors d'un bal de fest-noz. Sont également décrites la spécificité des expressions vocales et instrumentales présentes dans un fest-noz et la façon dont elles continuent à être pratiquées et transmises de manière vivante. Le point (B) est composé de certains points subsidiaires : *Fonctions culturelles, sociales, signification actuelle* dans lesquels sont expliqués que le fest-noz génère une véritable économie culturelle et fait émerger des musiciens professionnels et amateurs qui développent des structures d'enseignement institutionnelles ou associatives. La présence des festivals culturels basés sur le fest-noz, ainsi que la production artistique et de disques sont également soulignées. Selon le dossier, la fonction sociale majeure de cette pratique est la convivialité et l'intergénérationnalité qu'elle génère. Un autre point subsidiaire est le suivant : *Les acteurs du champ du néo-folklore breton*. D'après le dossier, la plupart des organisateurs des festoù-noz sont de petites associations locales et la pratique repose sur les participants – danseurs pour l'essentiel – mais aussi simples visiteurs, chanteurs et musiciens. Le dernier point subsidiaire est *La transmission aujourd'hui*, dans lequel est remarqué qu'aujourd'hui, les répertoires de musique et de chant se transmettent de plus en plus par l'intermédiaire d'écoles de musique associatives ou institutionnelles, contrairement à la « transmission traditionnelle » qui se faisait par imprégnation, par immersion. D'après le dossier, le savoir-faire pour animer la danse se transmet dans le cadre de la pratique du fest-noz.

Le point (C) Historique présente l'histoire de la pratique. Il est ainsi remarqué que non seulement les danses accompagnaient des périodes marquantes, comme les travaux agricoles, pardons (pèlerinages), veillées, etc., mais aussi que la pratique s'est renouvelée au milieu du XX^e siècle par le biais des militants de la culture bretonne. Dans le point (D) Intérêt patrimonial et mise en valeur sont citées des actions de valorisation et de modes de reconnaissance publique. On peut trouver parmi les actions de valorisation des affichages, plaquettes, presses et passages en radio pour les festoù-noz organisés, ainsi que la publication de CDs de groupes de fest-noz et de compilations sur le fest-noz via des sites internet et revues telle Musique Bretonne. Quant aux modes de reconnaissance publique, le dossier signale que le soutien financier direct aux festoù-

noz est rare, mais que des structures locales ou régionales de conservation et de transmission des répertoires (chant, musique, danse) bénéficient du soutien de collectivités territoriales, ce qui constitue une reconnaissance indirecte du fest-noz.

Le point (E) Mesures de sauvegarde relève que de nombreuses mesures de sauvegarde sont entreprises depuis plus d'un demi-siècle, sans toutefois concerner le fest-noz lui-même mais plutôt l'ensemble des pratiques et savoirs qui lui sont liés ou qui le constituent. Les mesures de sauvegarde citées dans le dossier sont : 1 – *Recherche, étude et documentation* à partir de recherches universitaires et de celles entreprises par des associations ; 2 – *Transmission, éducation*, où il est mentionné que la transmission de la danse et de la musique instrumentale est réalisée surtout dans le milieu associatif tels que les cercles celtiques et les cours d'initiation aux danses, et qu'il y a un réseau de points de consultation en ligne des archives recueillies par Dastum ; 3 – *Valorisation, promotion* présente les éditions et publications concernant la musique, la danse et le chant à danser ainsi que la mise en place de plateformes virtuelles qui centralise les dates de festoù-noz et la coordination entre les différents organisateurs de festoù-noz. Enfin dans le point (F) Données techniques, il y a le nom du rédacteur de la fiche - Vincent Morel - et de l'association auquel il est lié : Dastum.

Le dossier d'inscription du fest-noz dans l'inventaire du PCI de France présente sommairement et génériquement les principales informations qui concernent cette pratique. Certaines informations ne sont pas mentionnées au dossier, telles que les sources bibliographiques utilisées pour reconstruire l'histoire de la pratique. Le dossier n'indique pas non plus les acteurs principaux du fest-noz ni les discours qu'ils portent sur leur pratique. On peut également remarquer la répétition de quelques paragraphes¹⁴⁴ présents dans le point (B) Description et dans le point (C) Historique.

¹⁴⁴ « Traditionnellement, la transmission se faisait par imprégnation, par immersion. A partir de la moitié du 20ème siècle jusqu'à aujourd'hui, des centaines de passionnés ont oeuvré à recueillir les répertoires près des porteurs de traditions et à jeter les bases de nouveaux modes de transmission (archives audiovisuelles accessibles au public, mise en place de stages, de cours réguliers, publications, etc.) Aujourd'hui, les répertoires de musique et de chant, et les techniques qui leur sont liées, se transmettent de plus en plus par l'intermédiaire d'écoles de musique associatives ou institutionnelles, mais le véritable savoir-faire pour animer la danse se transmet bel et bien dans le cadre de la pratique vivante qu'offre le fest-noz. Quant à la danse, si beaucoup de gens apprennent désormais également dans le cadre de cours associatifs, une transmission informelle et plus spontanée continue de se faire directement dans le cadre du fest-noz lui-même, par observation et imitation. » Paragraphe présent à la page 3 et répété à la page 4 ; Et « Dès la première moitié du 20ème siècle, un puissant mouvement est né en Bretagne, organisé autour de très nombreux Cercles Celtiques, pour sauvegarder toutes ces richesses culturelles. Au milieu du 20ème siècle, dans le Centre Bretagne, des militants de la culture bretonne ont proposé une nouvelle forme de rassemblement, inspirée du concept moderne du bal, alors en plein développement. Ils reprirent l'ancienne désignation locale, "fest-noz", terme qui allait désormais être utilisé dans toute la Bretagne pour désigner des soirées festives, non plus privées mais publiques, organisées le plus souvent par des associations, dans des salles des fêtes communales, sonorisées, avec entrée payante et affiche de plusieurs sonneurs, chanteurs ou groupes programmés. La réussite de la transition entre l'ancienne et la nouvelle forme doit beaucoup à la très forte participation de nombreux "porteurs de tradition"

3.3.3 – L’inscription du fest-noz sur la liste représentative du PCI de l’humanité/ UNESCO

La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l’UNESCO est apparue comme un instrument juridique et politique dans lequel les pratiques culturelles bretonnes pouvaient s’insérer. Après l’inscription du fest-noz dans l’inventaire du PCI de France, les agents participant aux associations culturelles bretonnes ont pu constituer un dossier pour la candidature du fest-noz sur la liste représentative du PCI de l’humanité. Toutefois, les démarches pour cette inscription ont commencé avant l’inscription du fest-noz dans l’inventaire du PCI de France. En janvier 2010, le président de Région Jean-Yves Le Drian apporte son soutien à la démarche pour la mise en patrimoine du fest-noz auprès de l’UNESCO, après avoir vu l’engagement des acteurs lors des Rencontres du patrimoine culturel immatériel de Bretagne en 2008. L’appel à la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel en Bretagne, présenté par le groupe de travail « PCI de Bretagne » en juillet 2009, a été également important à l’avis favorable du président de Région.

D’avril 2010 à mars 2011, une liste de signataires a été établie afin de rassembler le plus grand nombre de pratiquants (danseurs, chanteurs, musiciens, organisateurs) autour de l’élaboration du dossier permettant d’inscrire le fest-noz comme élément représentatif du patrimoine culturel immatériel de l’humanité. Près de 7 000 signatures ont été recueillies pour soutenir la candidature¹⁴⁵, non seulement pendant des festoù-noz mais aussi auprès des associations et fédérations de musique et danse au sein de partis politiques comme l’Union Démocratique Bretonne (UDB), et sur les réseaux internet¹⁴⁶. En outre, 72 collectivités publiques comme la Région, les communautés de communes, les conseils généraux et les communes ont également apporté leur soutien à l’ensemble de la démarche de l’inscription du fest-noz sur la liste de l’UNESCO¹⁴⁷.

Au moment même où se constituait le dossier du fest-noz pour l’inscription de la pratique sur la liste représentative du PCI de l’humanité, deux autres dossiers étaient en cours pour l’inscription de deux pratiques culturelles bretonnes sur la liste de sauvegarde urgente de

(chanteurs, musiciens, danseurs), qui répondirent favorablement aux sollicitations des collecteurs et des organisateurs » Paragraphe présent à la page 2 et répété à la page 4.

¹⁴⁵ Données disponibles en ligne sur : <http://www.dastum.bzh/FR/patrimoine-culturel-immateriel.php> [consulté le 04 avril 2015].

¹⁴⁶ Le dossier qui contient les signatures peut être consulté en ligne sur le site internet de l’UNESCO. Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00707> [consulté le 04 avril 2015].

¹⁴⁷ Le dossier qui présente le soutien des collectivités territoriales peut être consulté en ligne également sur le site internet de l’UNESCO. Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00707> [consulté le 04 avril 2015].

l'UNESCO : le chant à écouter (complaintes, gwerziou¹⁴⁸) et les jeux et sports traditionnels bretons. Fin mars 2011, le groupe de travail « PCI de Bretagne » a déposé auprès du ministère de la Culture le dossier de candidature du fest-noz. En mai 2011, la confédération Falsab¹⁴⁹ et la Fédération de gouren¹⁵⁰ ont de leur côté entamé une démarche pour l'inscription des jeux et sports traditionnels bretons sur la liste de sauvegarde. Puis en mars 2012, le groupe de travail « PCI de Bretagne » a déposé auprès du ministère de la Culture le dossier de candidature du chant à écouter.

Même si les dossiers des jeux et sports traditionnels bretons et du chant à écouter ont été envoyés au ministère de la Culture et de la Communication, le dossier sélectionné pour une candidature à l'UNESCO fut celui du fest-noz. En décembre 2012, le Comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO proclame l'inscription du fest-noz sur la liste représentative du PCI de l'humanité¹⁵¹. Le dossier d'inscription du fest-noz sur la liste représentative du PCI de l'humanité a été monté avec le soutien financier du Conseil régional de Bretagne. Le dossier¹⁵² est composé par un formulaire de candidature et par la liste des signatures qui attestent le consentement de la communauté.

Le formulaire de candidature est constitué par cinq points introductifs et par sept critères que l'État doit démontrer pour enregistrer une pratique sur la liste représentative du PCI de l'humanité. Les points d'introduction sont composés par : (A) l'État partie- la France ; (B) Nom de l'élément, dans lequel est inclus le terme de Fest-noz et ceux de Bal breton et de Fest-deiz, décrit comme « équivalent du fest-noz, mais organisé l'après-midi et non le soir » ; (C) Nom des communautés, des groupes ou le cas échéant, des individus concernés, où sont mentionnés les acteurs directs et indirects du fest-noz, ainsi que les structures de transmission ; (D) Localisation géographique et étendue de l'élément, qui cite « la Bretagne historique ainsi que de nombreuses villes de France et de l'étranger qui sont devenues des foyers importants de la diaspora bretonne (notamment la région parisienne) » ; (E) Personne à contacter pour la correspondance, où sont données les coordonnées de Christian Hottin.

¹⁴⁸ « La Gwerz, ou les gwerziou au pluriel, sont entendues dans leur sens de complainte ancienne de transmission orale, et occupent une place particulière au sein du répertoire chanté en langue bretonne : recueillies par écrit dès le 19^e siècle, elles se rapportent toutefois massivement à des événements ayant eu lieu au cours de la période d'Ancien Régime et constituent en cela une source historique particulièrement originale » (Guillourel, 2008).

¹⁴⁹ La Falsab est la Confédération des jeux et sports traditionnels de Bretagne

¹⁵⁰ Le gouren, selon mes interlocuteurs, est la lutte traditionnelle de Bretagne.

¹⁵¹ Données disponibles en ligne sur : <http://www.dastum.bzh/FR/patrimoine-culturel-immateriel.php> [consulté le 04 avril 2015].

¹⁵² Dossier disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00707> [consulté le 05 avril 2015].

Après les points introductifs, le formulaire présente les sept critères que l'État doit remplir pour pouvoir enregistrer une pratique sur la liste représentative du PCI de l'humanité. Dans le premier critère 1. Identification et définition de l'élément, l'État doit démontrer que « l'élément est constitutif du patrimoine culturel immatériel tel que défini à l'article 2 de la Convention ». Pour répondre à ce critère, l'État français s'appuie sur les informations contenues dans le dossier du fest-noz constitué pour l'inventaire du PCI de France, telles que la description du fest-noz comme rassemblement festif basé sur la pratique collective des danses traditionnelles, le renouvellement de la pratique réalisée dans la société rurale traditionnelle à partir du mouvement culturel breton des années 1950 et la présence des formes musicales les plus traditionnelles avec les formes les plus modernes. Les acteurs cités sont les participants (danseurs, chanteurs et musiciens) et les membres d'associations qui organisent les bals. La transmission de la pratique est également mise en avant et fait un parallèle entre la transmission traditionnelle par imprégnation et la transmission actuelle au sein des associations, fédérations de cercles celtiques, et bals. Cette partie se conclut avec la présentation des fonctions sociales et culturelles de la pratique, telles que la grande convivialité, la génération de l'économie culturelle et l'importance de cette pratique pour la création d'un sentiment d'identité et de continuité des Bretons.

Pour le critère 2. Contribution à la visibilité et à la prise de conscience et encouragement au dialogue, l'État doit démontrer que « l'inscription de l'élément contribuera à assurer la visibilité et la prise de conscience de l'importance du patrimoine culturel immatériel et à favoriser le dialogue, reflétant ainsi la diversité culturelle du monde entier et témoignant de la créativité humaine ». L'État français souligne alors l'ancrage local très fort de la pratique et l'envergure de son rayonnement international dans des festivals ; il ajoute que cette pratique est un moyen de dialogue interculturel, notamment grâce aux rencontres entre chanteurs, musiciens et danseurs issus de Bretagne et ceux de différentes cultures. Le critère 2 présente aussi le fest-noz comme une forme de résistance à l'uniformisation de la culture occidentale moderne.

Pour le critère 3. Mesures de sauvegarde proposées, l'État doit démontrer que des mesures de sauvegarde qui pourraient permettre de protéger et de promouvoir l'élément sont élaborées. L'État français a ainsi proposé un plan de sauvegarde dans lequel des actions favorisant la documentation, la transmission et la valorisation de la pratique sont mises en avant. Le plan de sauvegarde a été élaboré à partir de l'intervention de la communauté :

Un courrier a été envoyé à plusieurs centaines d'individus (chanteurs, musiciens, enseignants de danse, de chant, de musique, chercheurs, responsables politiques, etc.) et de structures (associations organisatrices de fest-noz ou de festivals, structures d'enseignement, collectivités locales, etc.) pour les informer de la démarche de candidature en cours et pour

leur demander de contribuer à l'élaboration du plan de sauvegarde, d'une part en envoyant par écrit leurs idées et propositions, d'autre part en les invitant à une réunion régionale le 5 juin 2010. Le plan de sauvegarde proposé ici a été élaboré par le groupe de travail [PCI Bretagne] à partir de ces propositions écrites (plusieurs dizaines de contributions) et de ces débats du 5 juin (une soixantaine de participants) (UNESCO, 2012 [1] : 10).

Le plan de sauvegarde du fest-noz se concentre sur 4 axes : 1. Recherche, étude, documentation, dans lequel est proposée la mise en place d'un « observatoire » permanent sur le développement du fest-noz, l'incitation des thèses de recherche sur la pratique et le renforcement des moyens qui assurent la numérisation et la diffusion des archives, notamment sonores et audiovisuelles. 2. Transmission, éducation, à travers une initiation de base à l'école, grâce à l'intervention en milieu scolaire d'artistes porteurs de cette culture et du soutien du concours musical inter-lycées ; à travers la sensibilisation par les médias, avec le but d'améliorer la place de la culture régionale via les médias dominants, et de favoriser l'existence des médias associatifs ; à travers le soutien aux structures de transmission des savoirs et savoir-faire musicaux et chorégraphiques ; et à travers la création d'un guide pratique pour la transmission des savoirs et savoir-faire organisationnels. 3. Valorisation, promotion, par le développement de publications spécifiques sur le fest-noz et la création d'un site internet centralisant les données concernant le fest-noz. 4. Protection juridique, revitalisation, via le soutien explicite de l'État français et du Conseil régional de Bretagne à la mise en place des actions citées ainsi qu'à une nouvelle structure associative, « Bretagne, culture, diversité », dédiée notamment à l'inventaire du PCI en Bretagne et à la création d'un site internet par l'association Bretagne diversité sur le fest-noz en partenariat avec le ministère de la Culture. Le plan présente aussi l'association Dastum comme l'organisme le plus compétent impliqué dans la sauvegarde.

Pour le critère 4. Participation et consentement des communautés dans le processus de candidature, où l'État doit démontrer que « l'élément a été soumis au terme de la participation la plus large possible de la communauté, du groupe ou, le cas échéant, des individus concernés et avec leur consentement libre, préalable et éclairé ». Pour démontrer cela sont mentionnés les motions de soutien obtenues en ligne et sur papier, celles de 41 collectivités territoriales, et des dessins d'enfants sur le fest-noz. Sont également mentionnées les journées appelées Rencontres du patrimoine culturel immatériel ainsi que le groupe de travail « PCI Bretagne » et « l'Appel à la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel », qui a été envoyé au Conseil régional de

Bretagne. Enfin, on y trouve les coordonnées des 9 organismes communautaires, entre associations et collectivités territoriales qui sont concernés par l'élément¹⁵³.

Enfin pour le critère 5. Inclusion de l'élément dans un inventaire, l'État doit démontrer que « l'élément figure dans un inventaire du patrimoine culturel immatériel présent sur le(s) territoire(s) de(s) l'État(s) parti(s) soumissionnaire(s) tel que défini dans les articles 11 et 12 de la Convention ». Les informations sur l'inclusion du fest-noz dans l'inventaire du PCI la France en 2011 sont donc fournies, avec l'adresse du site internet de l'inventaire. Le critère 6. Documentation souligne la documentation obligatoire à annexer, telle que photos et film vidéo, ainsi que celle facultative comme les ouvrages de référence. Huit ouvrages sont référencés, sept écrits par quatre auteurs différents et le dernier résultant d'un travail collectif¹⁵⁴. Le critère 7. Signature pour le compte du(des) État(s) parti(s) mentionne que la candidature doit être signée par le responsable habilité pour le compte de l'État partie. En l'occurrence, la candidature a été signée par Mme Rama Yade, alors ambassadrice, déléguée permanente de la France auprès de l'UNESCO.

Le patrimoine, comme le souligne B. Kirshenblatt-Gimblett (2004) est un mode de production culturelle qui émane d'une relation métaculturelle. Cette relation crée les objets du patrimoine en même temps qu'elle les reconnaît comme étant du patrimoine. Le fest-noz est ainsi créé comme faisant partie du patrimoine culturel de la France et dans ce même processus de validation culturelle, il est institué comme étant du patrimoine. Selon l'auteur, la grande pression pour codifier les opérations métaculturelles, c'est-à-dire pour créer des normes universelles,

¹⁵³ Association Dastum, Association Kendalc'h, Association War 'l'leur, Association Drom, Association Phare-Ouest, Association Paotred an Dreujenn Gaol, Dastum Bro Gerne, BAS (Bodadeg Ar Sonerien), Pays COB (Centre-Ouest-Bretagne).

¹⁵⁴ Goré Olivier, 2004, *L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne*, Thèse de géographie sous la direction de Jean Pihan, Université de Rennes 2, Rennes. [consultable sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00008987/fr/>]

- Goré Olivier, 2007, « La Bretagne comme si? : Le rôle de la musique bretonne dans la construction de la territorialité régionale », in *Imaginaire territoires sociétés. Contribution à un déploiement transdisciplinaire de la géographie sociale*, Publications de l'Université Paul Valéry Montpellier 3, Montpellier.

- Goré Olivier, 2006, « Le géosymbole vecteur de la territorialité régionale. L'exemple du fest-noz en Bretagne », in *Noroi*, n° 198, pp. 21-31

- Guilcher Jean-Michel, 1995, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, éd. Mouton & co, 1963, Paris. (réédition Coop-Breizh, Spézet.

- Clériver Marc, 2010, *La danse de tradition populaire dans les milieux ruraux de Haute-Bretagne, 19^e-20^e siècles*, Thèse d'Histoire, Université de Rennes 2, Rennes.

- Defrance Yves, 1996, *Musiques traditionnelles de Bretagne. 1., Sonnoux et sonerien*, éd. Skol Vreizh, Morlaix.

- Defrance Yves, 1998, *Musiques traditionnelles de Bretagne. 2., Etude du répertoire à danser*, éd. Skol Vreizh, Morlaix.

- [Collectif], 1996, *Musique bretonne : histoire des sonneurs de tradition*, éd. Chasse-Marée / Ar Men, Douarnenez.

masque le caractère historique et culturel spécifique de la politique et des pratiques du patrimoine. Néanmoins, la possession du patrimoine est un instrument de modernisation et de marque de la modernité (*ibid.* : 61).

Dans l'analyse des dossiers de patrimonialisation, on s'aperçoit que celui constitué pour l'UNESCO donne une place beaucoup plus grande aux acteurs détenteurs des pratiques que le dossier envoyé pour l'inventaire en France. Le nom de certaines associations culturelles et collectivités territoriales, ainsi que les signatures pour soutenir la candidature du fest-noz attestent de cela. L'importance donnée aux acteurs peut être analysée en regard du concept de communauté développé dans la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI. La Convention est vue comme un outil de sauvegarde des communautés mêmes, reflétant ainsi le « désir de communauté » qui caractérise la société contemporaine, et soutenant alors son besoin d'affirmer une appartenance et une identité partagées (Bauman, 2001 in Bortolotto, 2011).

L'usage que le dispositif de l'UNESCO fait de la notion de communauté ne prend pas en compte sa conflictualité interne. Si le fest-noz, par exemple, appartient à la communauté bretonne, on peut dire qu'il est un patrimoine culturel de toute la population qui habite en Bretagne. Mais qu'est-ce que la communauté bretonne quand on sait que certains Bretons ne possèdent pas d'identifications culturelles et sociales avec le fest-noz ? Quels sont les critères qui permettent alors à toute la population d'une région comme la Bretagne d'être qualifiée de communauté ? Les communautés, comme l'a mentionné Hafstein (2011), ne sont pas des groupes homogènes et consensuels, mais bien des systèmes sociaux complexes et conflictuels traversés par des intérêts spécifiques. Les pratiquants du fest-noz peuvent être vus donc comme formant une communauté.

Le dossier donne aussi une attention particulière au plan de sauvegarde du fest-noz. Le PCI est une catégorie d'action patrimoniale mobilisant toutes les formes possibles de sauvegarde. Selon Grenet et Hottin (2011) c'est la sauvegarde - plus que la participation - qui définit véritablement la politique du PCI, et c'est sur elle que peut reposer l'accord entre experts et praticiens. Le plan de sauvegarde présenté dans le dossier envoyé à l'UNESCO donne aussi de l'importance à la recherche et à la documentation, ainsi qu'à la transmission à l'école et au lycée et aux médias.

3.3.4 - La politique actuelle de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en Bretagne

La politique actuelle de sauvegarde du PCI en Bretagne est principalement menée par l'association « Bretagne Culture Diversité », financée par la Région Bretagne. Le Conseil régional de Bretagne est l'un des organismes qui investissent le plus dans les manifestations culturelles, compétence qui est partagée avec d'autres niveaux de collectivité comme l'État et les départements. Les subventions qu'il donne collaborent au financement des fédérations et confédérations de danse et de musique traditionnelles. Le Conseil régional contribue également à la production de disques et à la mise en place de certains festivals, promouvant ainsi les associations qui mettent en œuvre les bals de festoù-noz.

Le secteur de la culture et des pratiques culturelles du Conseil régional de Bretagne essaie d'encourager les pratiques culturelles dites traditionnelles. Son discours politique s'appuie sur une logique selon laquelle :

si la Région Bretagne ne travaille pas les repères et les richesses culturelles locales, on peut les perdre. On ne dit pas ça par nostalgie, mais parce que c'est une richesse populaire et artistique qui génère beaucoup de liens sociaux et d'attachement des gens à leur territoire (Entretien avec Jean-François Bertrand¹⁵⁵, 28/07/2014).

Le discours du Conseil régional peut être considéré comme ethnologique, étant donné qu'il affirme que les pratiques culturelles traditionnelles génèrent du lien social et un sens partagé quotidiennement par les acteurs insérés dans cet espace social. Un autre argument défendu par Jean-François Bertrand est l'attrait touristique provoqué par ces pratiques culturelles. Renforcer le tourisme en Bretagne n'est pas le premier objectif du secteur culturel mais de toute évidence, la culture bretonne traditionnelle attire les touristes et invite donc le Conseil régional à se montrer attentif à cet enjeu.

Le Conseil régional joue un rôle important dans la politique pour le PCI en Bretagne. À partir du moment où celui-ci s'est décidé à soutenir les acteurs dans leur entreprise, une politique pour ce patrimoine a été mise en place, prenant forme concrètement avec la plateforme associative Bretagne Culture Diversité (BCD). Selon Julie Leonard, responsable du secteur inventaire du Patrimoine culturel immatériel et promotion de la Diversité culturelle de l'association, cette plateforme a trois missions constitutives :

La première mission est la diffusion de la matière culturelle de Bretagne : tout ce qui concerne la Bretagne en histoire, géographie, culture. La deuxième mission, c'est la

¹⁵⁵ Adjoint au directeur du secteur de la culture et des pratiques culturelles du Conseil régional de Bretagne

valorisation du patrimoine culturel immatériel avec la réalisation d'un inventaire permanent en Bretagne. Enfin, la troisième mission, c'est la valorisation de la diversité culturelle (Entretien avec Julie Léonard, 17/07/2014).

L'association Bretagne Culture Diversité est une association de promotion et de diffusion de la matière et de la diversité culturelles, à l'échelle des cinq départements de la Bretagne historique¹⁵⁶. L'association est née en 2012 d'un engagement politique de la Région mené par son vice-président Jean-Michel le Boulanger, pour la valorisation de la diversité des pratiques culturelles dites traditionnelles. Selon Charles Quimbert, directeur de BCD, Jean-Michel le Boulanger souhaitait que l'association soit essentiellement un outil transversal de toute la matière culturelle de Bretagne, et pas seulement de la danse, de la musique ou du chant. Les aspirations de Jean-Michel le Boulanger, consolidées par Bretagne Culture Diversité, reflètent l'impact des Conventions universelles sur la diversité culturelle et sur le patrimoine culturel immatériel en Bretagne. Elles ont provoqué le renouvellement du discours sur les pratiques culturelles traditionnelles, qui commencent alors à être catégorisées comme patrimoine culturel immatériel.

Cependant le portail de l'association BCD fait référence aux particularismes de la diversité culturelle de Bretagne, et a pour objectif de donner de cette région une vision ouverte, comme me l'a expliqué Julie Léonard. Cet objectif est atteint grâce à l'association systématique de la question du PCI de Bretagne à celle du PCI en général ainsi qu'aux enjeux de cette catégorie. Selon Jean-François Bertrand, cette association « permet une approche avec d'autres pratiques culturelles, la promotion d'un discours de dialogue culturel et la reconnaissance de points communs entre les pratiques traditionnelles en Bretagne et dans le monde » (Entretien, 28/07/2014). L'orientation voulue par la Région Bretagne n'est pas de figer ces pratiques mais bien au contraire de leur permettre une créativité permanente.

Parmi les projets encouragés par l'association BCD, il y a la réalisation d'un sondage auprès des habitants de Bretagne, abordant plus particulièrement la question du PCI. D'après Julie Léonard, il y a trois grandes actions menées par l'association BCD. La première est la réalisation d'une plateforme d'inventaires disponible sur internet. La deuxième est l'achèvement des inventaires du PCI en Bretagne. Les inventaires réalisés par la BCD sont réalisés à partir d'endroits précis et en collaboration avec les acteurs locaux au sein d'associations ou de collectivités territoriales. La troisième action est de continuer à animer le groupe de travail « PCI

¹⁵⁶ Données disponibles en ligne sur : <http://bcd.bzh/bcd/bcd-presentation/presentation-de-bcd> [consulté le 12 avril 2015].

de Bretagne » qui s'est constitué en 2008 et qui est à l'origine de l'inscription du fest-noz au sein de l'UNESCO :

Aujourd'hui, nous coordonnons le groupe de travail sur le patrimoine culturel immatériel. Nous allons par la suite accompagner des associations, qui font un travail d'inventaire sur leur terroir. Donc, on vient là comme un opérateur un peu technique sur ce domaine du patrimoine culturel immatériel, valorisant ce qui est fait, et initiant parfois des actions quand besoin est. On va prendre en compte la communauté existante, et étudier la possibilité de faire un inventaire participatif. Le travail de BCD est aussi de valoriser l'inventaire qui existe déjà sur le patrimoine, comme celui qui existe à Dastum (Entretien avec Charles Quimbert, 03/07/2014).

L'association BCD promeut par ailleurs un projet visant à créer des formations sur la culture bretonne dans les programmes de l'Éducation nationale, ainsi qu'une université populaire itinérante constituée de cycles de conférences gratuites sur la thématique bretonne (Entretien avec Julie Léonard, 17/07/2014). À ces projets s'ajoute un portail numérique nommé Bretania, créé par le Conseil régional de Bretagne et géré par BCD : « Il a été ouvert en 2014 et l'idée est de rassembler sur ce portail différentes structures qui peuvent avoir plein de ressources d'archives et de documents sur la Bretagne » (*ibid.*). Selon le site BCD/Bretania, « ce portail s'appuie sur un important réseau d'acteurs culturels (médiathèques, bibliothèques, associations, particuliers...) propriétaires de fonds d'un grand intérêt »¹⁵⁷.

La BCD fait également un travail collaboratif avec le Centre français du patrimoine culturel immatériel (CFPCI) via le groupe de travail du PCI en Bretagne dans lequel la directrice du CFPCI s'implique. La politique pour le PCI en Bretagne est mise en place à travers l'association BCD en partenariat avec d'autres associations à l'échelle régionale et nationale. Les actions proposées mettent en pratique les engagements de l'État français, promis lors du dossier de patrimonialisation du fest-noz auprès de l'UNESCO.

En analysant la politique actuelle de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en Bretagne, on peut percevoir que l'un aspect crucial pour comprendre le patrimoine est l'agentivité des gouvernements dans la production de politiques publiques culturelles. Selon C. De Cesari (2012 : 400), pour comprendre le fonctionnement des politiques patrimoniales aujourd'hui, il faut analyser les gouvernements en place et les façons dont ces gouvernements mènent la conservation et sauvegarde. L'analyse de la relation entre patrimoine et gouvernement nous permet de concevoir le patrimoine tel que le conçoit l'auteur : en termes de régime ou de régimes. R. Coombe (2012) pense également le patrimoine comme une portée politique et gouvernementale. Elle éclaire la manière dont les inventaires nationaux fonctionnent en tant que

¹⁵⁷ Données disponibles en ligne sur : <http://bcd.bzh/le-portail-des-cultres-de-bretagne-2> [consulté le 12 avril 2015].

technologies du pouvoir et comment l'imaginaire social national et ses idéologies et hiérarchies sont protégés, interprétés et reproduits non seulement dans les contenus choisis comme PCI, mais aussi dans les processus mêmes de prise de décision que les gouvernements mettent en place (*ibid.* : 382). S. Skounti (2009), partage avec Coombe (2012) et De Cesari (2012) l'argument de la légitimation d'expressions culturelles en tant que patrimoine immatériel comme une décision éminemment politique et subjective. A. Skounti (2009 : 81) affirme que les critères de distinction d'une ou de l'autre expression culturelle sont plus liés à une question de position sociale et de volonté politique qu'aux qualités intrinsèques de ces expressions.

3.3.5- Les effets de la patrimonialisation du fest-noz

Bien qu'elle soit récente, la mise en patrimoine du fest-noz comme patrimoine culturel immatériel a déjà pour effet sa vulgarisation croissante au sein des médias. Selon certains acteurs, l'inscription du fest-noz n'avait pas tant pour objectif premier de mettre en avant cette pratique mais plutôt de changer le regard des élus et du public sur l'ensemble du patrimoine oral breton, ainsi que d'attirer l'attention de la population bretonne sur cette nouvelle catégorie de PCI. Pour atteindre cet objectif, les acteurs ont voulu toucher les médias afin que le grand public entende parler du PCI et de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI :

Au moment officiel de l'inscription en décembre 2012, une dizaine de grands médias nationaux nous ont entretenus sur l'inscription du fest-noz. Et là, on s'est aperçu que nous étions à la merci de la volonté des journalistes. On s'est rendu compte que certains journalistes comprenaient tout de suite de quoi l'on parlait, et ça correspondait à notre objectif. Mais on a l'exemple contraire, où l'effet est complètement contreproductif, car le journaliste n'a rien compris ou a compris de travers, et va ensuite donner une vision de ce qu'est le patrimoine oral complètement à l'opposé de ce que l'on cherche. L'effet peut être désastreux...Le dernier exemple, c'est un article qui évoquait l'inscription du fest-noz, illustré d'une photo d'un groupe folklorique en costume (Entretien avec Charles Quimbert, 03/07/2014).

Les grands médias étaient donc une arme à double tranchant puisque si certains collaboraient pour vulgariser le PCI de Bretagne, d'autres l'associaient au « folklore breton ». Pour d'autres acteurs, les grands médias ont également propagé une vision méprisante des pratiques culturelles bretonnes :

Là où les gens ont le plus réagi, c'était plutôt du côté de Paris en fait. Il y a de grandes émissions de radio qui ont parlé de cette actualité avec mépris, un dédain parisien, en insinuant que l'UNESCO avait autre chose à faire que de préserver les rondes des paysans bretons et le folklore. Ils utilisaient toujours le terme « folklore », qui est quelque chose de

très péjoratif, comme « connerie folklorique bretonne »...Ils résumaient parfaitement, et à Paris spécifiquement, le regard dédaigneux de la France vis-à-vis de la culture bretonne. Et encore, quand on écoute ces émissions-là, les seules critiques qu'il y ait, ce sont des clichés : le petit doigt, la galette, la crêpe, le bigouden... et pour eux, ça s'arrête là, ils ignorent une culture d'une richesse énorme (Entretien avec Karl Blanchet, 12/07/2014).

Les effets de la patrimonialisation du fest-noz se ressentent également dans le milieu académique et institutionnel, puisque de nouveaux chercheurs s'intéressent à cette pratique¹⁵⁸. Cette patrimonialisation a également soulevé des débats sur la question du patrimoine, du PCI et du statut des pratiques culturelles au sein même de cet espace social. La consolidation du groupe de travail « PCI de Bretagne » ainsi que les Rencontres internationales du PCI de Bretagne¹⁵⁹ » (qui ont lieu tous les quatre ans depuis 2008), peuvent être aussi considérées comme des effets de la mise en patrimoine du fest-noz. Au niveau institutionnel, la mise en patrimoine a eu pour effet la création de nouveaux organes traitant des thèmes du PCI en Bretagne, comme l'association Bretagne Culture Diversité. Cependant selon mes interlocuteurs, la patrimonialisation n'a pas eu d'effet sur la fréquentation des bals de fest-noz. Au contraire, ils trouvent que la fréquentation actuelle est en baisse par rapport aux années 1990.

3.3.6- La patrimonialisation comme stratégie d'authentification

La patrimonialisation du fest-noz peut être analysée comme une stratégie de validation de l'authenticité de la culture bretonne. La mise en valeur de la culture bretonne et des valeurs culturelles et identitaires qui caractériseraient les Bretons « autochtones », fut la raison principale de la constitution du dossier pour l'UNESCO. L'autorité du PCI permet aux acteurs de légitimer l'authenticité de leurs pratiques culturelles et de mettre en valeur ces expressions. Le PCI se révèle être un outil publiquement reconnu de justification d'identités. Les démarches de patrimonialisation du fest-noz mettent en évidence une identité bretonne par le biais de pratiques culturelles dites traditionnelles, symbolisées par le fest-noz. Dans le dossier constitué pour le PCI de France, ainsi que dans celui pour le PCI de l'humanité, un extrait peut être vu comme paradigmatique de la mise en valeur d'une identité bretonne à travers la patrimonialisation du fest-noz :

Le fest-noz est aujourd'hui un élément central de la culture bretonne contemporaine. Il participe fortement au sentiment d'identité et de continuité des Bretons. Les individus et les

¹⁵⁸ J'inclus ma propre thèse comme exemple de l'effet de la mise en patrimoine du fest-noz.

¹⁵⁹ Depuis la deuxième édition des Rencontres en 2012, elles sont internationales.

communautés locales reconnaissent le fest-noz comme faisant partie d'eux-mêmes, ils prennent conscience à travers lui d'être porteurs de la culture et de l'identité bretonne. (Ministère de la Culture et de la Communication, 2011 : 3 ; UNESCO, 2012 [1] : 5).

Cet extrait révèle que les acteurs donnent au fest-noz le rôle de moteur d'un sentiment d'identité bretonne. Les deux dossiers ont également mis en avant la dimension « de chaleur humaine, de rencontre, d'ouverture à l'autre, d'accueil » revendiquée comme faisant partie de l'identité des Bretons et comme pouvant être représentée par le fest-noz. Il est patent que ce processus de construction et de valorisation s'appuie largement sur les discours des dirigeants d'associations culturelles en Bretagne. Considérant les luttes patrimoniales comme des mobilisations porteuses de revendications identitaires, jouant sur un sentiment d'appartenance commune et sur une tentative d'encodage dans un récit public, il est intéressant d'analyser la patrimonialisation du fest-noz en termes de mobilisations collectives et de luttes d'identification.

En réalité, c'est non seulement la patrimonialisation du fest-noz qui peut être analysée comme stratégie de légitimation d'une certaine identité mais également la politique pour le PCI telle qu'elle a été conçue par l'UNESCO. Le critère essentiel à la validation de toute demande d'enregistrement d'une pratique culturelle immatérielle est sa pertinence dans la mémoire et la formation d'un groupe social spécifique. De ce fait, en même temps qu'elles cherchent à identifier des expressions culturelles reconnues par des groupes spécifiques comme distinctives de leur mémoire collective, les politiques pour le PCI produisent des discours d'affirmation identitaire appropriés par ces mêmes groupes sociaux. Par conséquent, ces politiques sont des ressources dans lesquelles les groupes sociaux puisent pour légitimer l'identité qu'ils affirment porter. Ces politiques peuvent également être utilisées pour nourrir un sentiment d'identité nationale qui légitime l'État lui-même comme un État-nation (Blake, 2002). Face au défi de la mondialisation, les États peuvent encourager l'identification à une culture nationale. Le PCI est ainsi un instrument post-politique et post-nationaliste de construction de frontières symboliques et de stratégies de développement. Ces politiques contribueraient plus à l'ethnogenèse et à l'ethnification des rapports sociaux et politiques qu'elles ne seraient la traduction spontanée d'une diversité culturelle.

Présenter le processus de patrimonialisation du fest-noz et les enjeux de ce processus clotûre la réflexion développée dans cette partie sur la légitimation de l'authentique en Bretagne

et l'aboutissement de cette représentation. Après avoir analysé les discours et images autour des pratiques de l'authenticité en Bretagne, j'examine dans la prochaine partie les pratiques de l'authenticité afro-brésilienne au sein du jongo. Il s'agit alors de comprendre la quête de l'authenticité « afro » du jongo comme une production identitaire et une légitimation des origines.

Deuxième partie : Le jongo et la quête de l'authenticité afro-brésilienne

L'objectif de cette partie est de relever les principales significations de la quête de l'authenticité afro-brésilienne au sein du jongo. En effet, le jongo est élaboré en tant que pratique culturelle qui souligne l'ancestralité africaine des Noirs brésiliens et qui identifie ses participants à des signes et symboles d'une identité noire brésilienne. La représentation du jongo comme « véritable » pratique culturelle afro-brésilienne est assurée par les participants des groupes de jongo, ainsi que par les institutions patrimoniales et autres agents dans ce contexte. Cette représentation a conduit l'État à le reconnaître comme patrimoine culturel immatériel brésilien. La quête de l'authenticité du jongo mobilise une variété d'agents en dispute pour légitimer la plus grande « pureté » de leur groupe ou la plus grande vérité de leur histoire personnelle. Le tambour, par exemple, pensé comme l'instrument africain « par essence », est considéré comme l'un des symboles de légitimation de l'ancestralité africaine du jongo. L'une des façons d'assurer l'authenticité d'un groupe de jongo est ainsi de « prouver » la plus grande traditionnalité de ses tambours.

En m'inspirant de la réflexion de C. Maignan-Claverie (2005), je dirais que sur le plan socio-symbolique, cet univers est chargé de valeurs liées à la résistance et à l'identité. Combinant ensemble ces deux valeurs, les participants des groupes de jongo s'imposent d'un côté un devoir d'engagement qui implique d'œuvrer par le jongo à la reconnaissance culturelle, sociale et politique de la majorité Noire dominée ; et de l'autre un devoir d'authenticité qui implique la représentation, sous la forme de *roda* ou de spectacle, de ce qui est véritablement « le Noir » (« *o negro* » ; « le Nègre »). Cela est la problématique principale de la deuxième partie, c'est-à-dire comment dialoguent lutte politique et identité des Afro-brésiliens par le biais du jongo.

L'univers contemporain des pratiques d'authenticité au sein du jongo découle de la nature même de son histoire, liée à l'esclavage des Noirs africains et de leurs descendants aux XVIII^e et XIX^e siècles et ancrée localement dans la région Sudeste brésilienne. Le premier chapitre de cette partie explore cet ancrage historique et géographique qui relie la quête actuelle de l'authenticité et la légitimation du traditionnel. Par ailleurs, l'entendement de cet univers implique de comprendre les intérêts en jeu, les rapports entre les agents et les forces internes et externes qui agissent dans l'élaboration des discours sur l'authentique. La façon dont les agents se

positionnent par rapport à l'authenticité du jongo dépend de leurs dispositions antérieurement acquises en ce qui concerne la traditionnalité du jongo. Le deuxième chapitre cherche à comprendre la dynamique de cet espace de relations dans lequel l'authenticité du jongo est affirmée et disputée, ainsi que les positionnements des acteurs et leur prise de position par rapport à cette authenticité. Dans cet univers, s'il y a d'un côté une variété d'agents se côtoyant et ayant des dispositions différentes pour « prouver » la plus grande traditionnalité d'un aspect spécifique du jongo ou d'un groupe de jongo en particulier, de l'autre, ces agents s'accordent sur l'authenticité du jongo en tant que pratique culturelle afro-brésilienne. Le troisième chapitre a pour but de comprendre le processus de légitimation du jongo comme pratique culturelle afro-brésilienne authentique, et qui a abouti à sa patrimonialisation.

IV- L'ancrage historique et géographique des discours de l'authenticité du jongo

Que faut-il entendre aujourd'hui par « authenticité » du jongo, alors que se tisse une pratique culturelle faite d'interactions sociales sans cesse renouvelées ? Sa présumée authenticité est liée à l'histoire de l'esclavage dans la région Sudeste du Brésil. Selon les différents groupes de jongo et leur histoire locale, l'amplitude temporelle instrumentalisée peut être variable et s'échelonner sur quelques décennies ou plusieurs siècles. Néanmoins, comme le mentionnent L. Bérard et P. Marchenay (2007), l'antériorité qui donne de l'épaisseur au lieu est bien là, et elle est liée à la mémoire collective transmise. En s'inspirant de la réflexion de ces auteurs¹⁶⁰, on pourrait dire que les critères d'ordre culturel associant un lieu à une histoire et à un groupe social permettent donc d'organiser et de penser cette authenticité. L'ancrage historique passe par l'identification et la transmission des savoirs et pratiques mises en œuvre, et de leur évolution (*ibid.*). La profondeur historique doit donc être associée à des savoir-faire collectifs et transmis jusqu'à la période actuelle, la transmission n'excluant pas l'évolution (Bérard et Marchenay, 2009). Cette antériorité contribue à donner un sens à la provenance des groupes de jongo et à en transformer leur statut.

L'histoire a ici pour rôle de participer à la construction de l'authenticité des différents groupes de jongo. En reprenant encore les mots de L. Bérard et P. Marchenay (2007), nous pouvons dire que les mécanismes complexes de la légitimation de l'authenticité du jongo mobilisent le hasard, la légende et des personnages célèbres. Comme les auteurs le mentionnent par rapport aux origines des produits du terroir, nous pouvons dire également que l'origine du jongo est souvent associée à quelque chose d'ancestral, daté de « la nuit des temps ». Les fabrications de récits historiques interrogent sur la relation qu'entretient l'homme avec le passé et la place qu'il lui fait (*ibid.*). Au-delà de l'ancrage historique, les groupes de jongo actuels entretiennent une relation particulière à l'espace. Comme les productions alimentaires de terroir analysées par L. Bérard (2011), l'inscription des groupes de jongo actuels dans un lieu est assortie d'une antériorité et de pratiques collectives, qui sont le fil qui relie ancrage historique et ancrage dans un lieu. Cette dimension collective, en reprenant les mots de L. Bérard (*ibid.*), inscrit ces pratiques dans la culture locale et permet de distinguer la provenance (venir d'un lieu), de l'origine (être de ce lieu). Les représentations sur l'authenticité du jongo sont élaborées non seulement par un ancrage local et historique, mais les études folkloriques sur le jongo ont également un rôle fort dans le processus de formation de ces représentations.

¹⁶⁰ Voir aussi Bérard, Marchenay et Delfosse (2004). .

Le jongo a été l'une des pratiques culturelles les plus étudiées par les folkloristes brésiliens au XX^e siècle. Comme pour d'autres pratiques musico-chorégraphiques, les intellectuels menaient des recherches sur les aspects chorégraphiques, musicaux et esthétiques du jongo, en les rattachant à ses origines africaines mais en soulignant toujours ses particularités développées au Brésil. En cette époque de première institutionnalisation du folklore et de formation de l'identité nationale, le jongo apparaissait comme une expression authentique de la culture brésilienne. À travers leurs études, les folkloristes menaient un processus de sacralisation de tout ce qui pouvait être lié à la « pureté des origines ». A leurs yeux, l'authenticité supposée être présente au sein du jongo était ainsi capable de participer à la légitimation du Brésil comme État-nation. Les études folkloriques, et notamment celles sur le jongo, ont ainsi contribué à la formation d'une identité brésilienne également formée par des expressions culturelles noires.

4.1- Qu'est-ce que le jongo ?

Dimanche 5 octobre 2014. Je quitte tôt le matin mon domicile à Rio de Janeiro et parcours 109 km en direction de Pinheiral, une ville de l'État de Rio de Janeiro¹⁶¹, située dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul. J'étais invitée par Fatinha, directrice du groupe Jongo de Pinheiral, à la fête de clôture de la neuvaine de saint Sébastien, le saint protecteur du groupe. La fête se déroule au siège du groupe, pas très loin du centre-ville. C'est la première fois que je me rends dans cette ville et que je participe à une fête du Jongo de Pinheiral. La fête devait commencer à 12h et j'arrive vers 11h30. L'espace alloué aux participants¹⁶² est composé de deux maisons. La première, la plus grande, est composée d'un grand salon, de toilettes et d'une cuisine, alors que la seconde se contente d'un salon et d'une chambre. Entre les deux maisons, il y a une grande cour où ont lieu les réunions du groupe ainsi que les célébrations et répétitions. La maison la plus grande accueille les visiteurs. On peut y admirer des objets historiques du groupe et y lire des panneaux contant son histoire et celle de ses ancêtres. La seconde maison fonctionne comme une petite bibliothèque sur la littérature afro-brésilienne. Elle est dotée d'un espace informatique muni d'internet, et possède également un dortoir qui héberge chercheurs et étudiants.

¹⁶¹ Le Brésil est une fédération composée de 26 États.

¹⁶² Le Jongo de Pinheiral loue actuellement un espace destiné à la réalisation de ses activités par des fonds prévu à cet effet par l'État - cf chapitre 6



Tableau représentant une femme noire du XIXe habillée en tenue de gala



Tableau d'un « vieux noir » (preto velho)



Image de Notre Dame accompagnée de l'image des saints catholiques Côme et Damien, avec des offrandes de sucreries



Images des saints catholiques devant les tambours

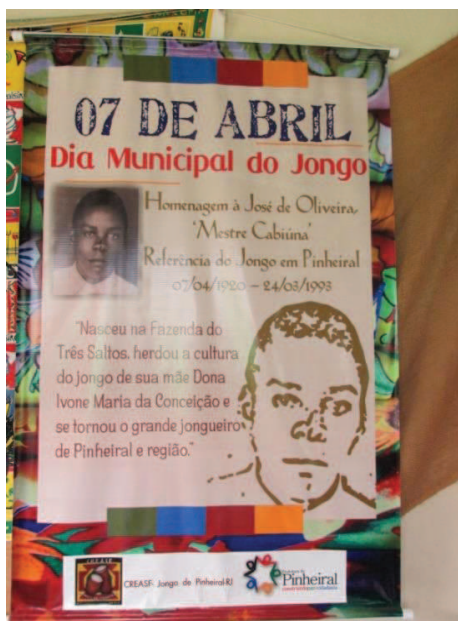


Tasses en argile et *cumbucas*¹⁶³

Si d'un côté, le grand salon du Jongo de Pinheiral expose une spiritualité liée au catholicisme, de l'autre, il évoque un rapport avec les ancêtres noirs. Le tableau représentant une femme noire du XIX^e habillée en tenue de gala contredit l'image (présente dans l'imaginaire brésilien) sur les femmes noires au XIX^e, associées à l'esclavage, et souligne la volonté d'affirmation des Noirs. Cette place est assurée également par le tableau d'un « vieux noir » (*preto velho*), qui dans la cosmologie afro-brésilienne représente les vieux Africains ou leurs descendants, sages et patients, qui ont vécu comme esclaves et qui aiment raconter les histoires de l'époque de l'esclavage. Les images des saints catholiques devant les tambours suggèrent le syncrétisme présent au sein des religions afro-brésiennes, qui associent les saints catholiques aux divinités africaines. Dans le jongo, les divinités africaines sont symbolisées par les tambours. On note également l'image de Notre Dame accompagnée de l'image des saints catholiques Côme et Damien, avec des offrandes de sucreries qui renvoient aussi au syncrétisme¹⁶⁴. En outre, les tasses en argile et *cumbucas* s'attachent plus particulièrement au passé rural esclavagiste. Le grand salon du siège du Jongo de Pinheiral exhibe aussi des panneaux des ancêtres du groupe, et sa composition actuelle :

¹⁶³ Vase fait avec la calebasse, une plante herbacée plus souvent utilisée à l'état sec pour fabriquer divers objets, avec une ouverture utilisée pour l'eau, etc. La calebasse est originaire d'Afrique (Zimbabwe). Données disponibles en ligne sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Lagenaria_siceraria [Consulté le 02 septembre 2016].

¹⁶⁴ Les offrandes de nourritures aux divinités, esprits et ancêtres sont centrales dans les religions afro-brésiennes. Dans la cosmologie afro-brésilienne, la dieu Ibeji a été assimilée aux saints catholiques Côme et Damien et les offrandes qui sont destinées à cette divinité sont les sucreries comme les bonbons et les gâteaux/biscuits.



Panneau en hommage à José de Oliveira «Maître Cabiúna»¹⁶⁵



Petite histoire du jongo de Pinheiral avec ses participants¹⁶⁶.

Les affiches indiquent les références historiques et symboliques du groupe. L'ancestralité est représentée par le choix du groupe de rendre hommage à l'un de ces ancêtres, José de Oliveira « Maître Cabiúna », lors de la journée municipale du jongo, ainsi que par la façon dont le groupe se présente en public, habillé en blanc. Dans la cosmologie afro-brésilienne selon Badiru (1989), la couleur blanche attire la prospérité au niveau spirituel et éloigne la mort et les maladies. Les grands turbans et colliers portés par les femmes du groupe de jongo renvoient également à une certaine esthétique « africaine ». En 1937, A. Ramos identifiait déjà certains éléments des cultures noires au Brésil. Parmi eux, il cite les grands colliers faits avec des *miçangas*¹⁶⁷, les longues boucles d'oreille et les éléments d'influence arabe comme les turbans et les longues jupes (1979 [1937] : 77-78). Actuellement au Brésil, porter un turban et des longs colliers de perles signifie très souvent que l'on est fidèle d'une religion afro-brésilienne, ou tout du moins sympathisant.

¹⁶⁵ Dans le panneau on peut lire : « 7 avril, journée municipale du jongo. Hommage à José de Oliveira « Maître Cabiúna », référence du Jongo Pinheiral (07/04 / 1920- 24/03/1993). Il est né dans la ferme dos Três Saltos, et a hérité la culture du jongo de sa mère Dona Ivone Maria da Conceição. Il est devenu le grand *jongueiro* de Pinheiral et de la région ».

¹⁶⁶ Dans le panneau on peut lire : « Le Jongo de Pinheiral a eu son origine dans les champs de la Ferme São José do Pinheiro propriété de la famille Breves, prospère dans l'épandage de café à la période coloniale et fief de l'un des plus grands noyaux de Noirs esclaves au Brésil. Cette pratique a été transmise de génération en génération et est conservée jusqu'à aujourd'hui par les résidents de Pinheiral, qui sont très fiers de ce patrimoine culturel. Le jongo de Pinheiral se distingue par son originalité et tradition. Actuellement, la ville possède de « *Ponto de Cultura* », qui est un centre de référence du Jongo, projet réalisé en partenariat avec le Ministère de la Culture ».

¹⁶⁷ Le terme *miçanga* peut être traduit par « perle africaine ».

À midi, la fête commence par une petite procession de participants qui sortent du salon de la grande maison en portant les saints patrons du groupe et qui vont se positionner face à la cour, repère de la dernière prière du Rosaire de la neuvaine de saint Sébastien. S'en est suivie une petite *roda* de jongo, dansée par les participants du groupe. La *roda*, littéralement « ronde », est l'espace de performance du jongo. Il s'agit d'un cercle (ou d'un demi-cercle)- constitué d'un groupe de personnes, hommes et femmes, à l'intérieur duquel un couple formé par un homme et une femme interagit à travers une performance corporelle dansée. La *roda* est rythmée par des instruments de musique, spécialement des tambours, joués majoritairement par trois ou quatre hommes qui, avec d'autres individus, forment le cercle. Ils entonnent des chants (religieux ou profanes) appelés *pontos*, répétés en chœur par tous ceux qui forment la *roda*. Ces derniers contribuent également à la percussion en tapant des mains.

Celui ou celle qui souhaite commencer la danse se tourne vers les tambours et les salue¹⁶⁸. Ensuite, il/elle s'approche d'une femme/homme en prenant sa main et tous deux se dirigent au centre du cercle. Ils se tournent l'un face à l'autre et le couple commence à danser agilement, en mobilisant notamment les hanches. La performance du couple prend fin lorsqu'un autre participant désire danser. Ce dernier s'approche des tambours pour les saluer puis s'avance vers le centre du cercle. Il/elle réalise alors un mouvement rapide appelé *umbigada*, qui consiste à coller son propre nombril (*umbigo* en portugais) au nombril de celui/celle avec qui on souhaite danser. La personne remplacée se repositionne dans le cercle et le nouveau couple réalise sa performance. Il en va ainsi de suite jusqu'à ce que les joueurs de tambours mettent fin à la *roda* en scandant « *machado* » ou « *cachoeira* ».

¹⁶⁸ Selon mes interlocuteurs, les tambours représentent les âmes des ancêtres, d'où la posture de salut à chaque entrée dans la *roda*.



Procession de la clôtüre de la neuvaine de saint Sébastien



Roda de jongo en hommage à saint Sébastien



Roda de jongo en hommage à saint Sébastien



La umbigada

Après la petite *roda* de jongo en hommage à saint Sébastien, la fête continue autour d'un déjeuner, dont le plat principal est la *feijoada*¹⁶⁹. Les participants du groupe préparent le repas et

¹⁶⁹ La *feijoada* est un plat très populaire au Brésil, fait à base de haricots noirs et de viande de porc. Elle est revendiquée comme un plat originaire de la période de l'esclavage. Le discours le plus commun raconte que les esclaves ajoutaient aux haricots noirs les parties les moins nobles du porc, rejetées par leurs maîtres, avant de les cuire ensemble. La *feijoada* est le plat principal de la plupart des fêtes de jongo.

les visiteurs qui souhaitent manger achètent un ticket. La majorité des personnes présentes sont des amis et membres de la famille des participants du groupe. Il y a également certaines personnes liées à la recherche et à l'université. Une équipe formée par des étudiants en cinéma de l'Université Fédérale Fluminense est d'ailleurs là pour réaliser un documentaire sur le groupe. Après le déjeuner, une grande *roda* de jongo commence. Lorsqu'elles sont réalisées au siège des groupes, la durée des *rodas* peut facilement s'accroître, et c'est le cas ce jour de la fête de saint Sébastien. La *roda* commence vers 14h et quand je quitte la fête vers 21h, les tambours jouent et des gens dansent encore.



Chapiteau installé pour mettre les tables pour le déjeuner



Les tambours du jongo de Pinheiral



Fatinha salue les tambours pour initier la *roda*



Couple qui danse au centre de la *roda*

Lors de la *roda* de jongo, la plupart des femmes dansent avec de longues jupes colorées, qui leur permettent de faire de beaux mouvements. Hommes et femmes dansent fréquemment pieds nus, un acte non-anodin car selon eux, il permet une meilleure connexion avec les ancêtres. Les chants, *pontos*, sont entonnés par un soliste. Il interprète une première phrase mélodique sur laquelle vient se greffer le chœur qui reprend l'exécution. La majorité des *pontos* dans une *roda* sont menés par les hommes. Certains sont créés au moment de la *roda*, d'autres font partie du répertoire du groupe, d'autres encore sont communément chantés par tous les groupes de jongo. Les gens non directement liés aux groupes de jongo peuvent participer à la *roda* pour danser mais ils ne peuvent pas chanter de *pontos* ou jouer des tambours.

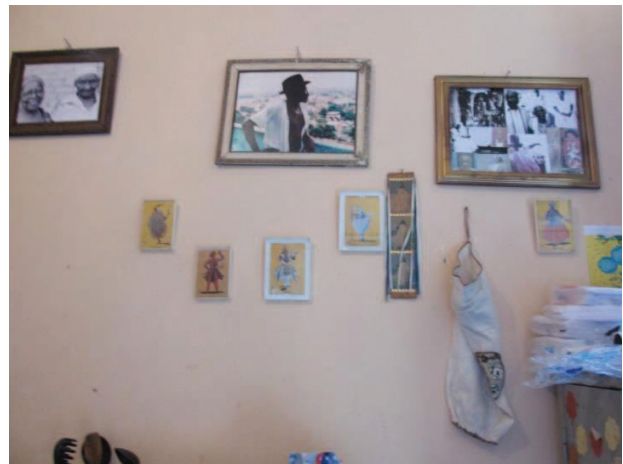
Le jongo est une pratique culturelle au cours de laquelle deux individus interagissent à travers une performance corporelle et une interaction collective, au sein d'une ambiance festive. Les *rodas* sont l'expression majeure de cette pratique, et sont réalisées le plus souvent au sein des fêtes locales et occasions festives. Selon les groupes de jongo, le chant, la danse, les costumes et la façon de jouer les instruments varient. Ces groupes exercent dans différentes villes de la région Sudeste. Cette localisation est due au processus historique du développement du jongo au sein des populations noires, amenées de force depuis l'Afrique pour travailler dans les plantations de café et de canne à sucre situés dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul. Au cours de mon travail de terrain, je suis allée à la fête de saint Sébastien, exécutée par le Jongo de Pinheiral, ainsi qu'à

deux autres fêtes, organisées par différents groupes : la fête des Saints Côme et Damien (groupe Jongo da Serrinha) et la fête de la Conscience noire (groupe Mistura da Raça).

La fête des saints Côme et Damien s'est déroulée le 27 septembre 2014, au siège du Jongo da Serrinha, un groupe de la « Serrinha », une favela¹⁷⁰ située à Madureira, un quartier nord de la ville de Rio de Janeiro. J'ai été invitée par Suellen, l'une des dirigeantes de ce groupe. Le siège du Jongo da Serrinha est aussi une maison dans laquelle les participants du groupe font les répétitions, réunions et célébrations. À l'entrée, il y a un salon aménagé avec une bibliothèque, un ordinateur et des tableaux et photos, des « anciens » du groupe. Des images de saints catholiques et d'*orixás*¹⁷¹ africains peuvent être vues près des livres et des tableaux. À côté du salon, on trouve les toilettes et une petite cuisine. La sortie de la cuisine donne sur des escaliers qui amènent à une grande cour, où se trouve un espace de rangement pour vêtements, objets et instruments musicaux. La maison est non seulement l'endroit de rassemblement des participants du groupe, mais aussi un espace de transmission du jongo (danse et musique) et d'autres pratiques culturelles artistiques, comme les danses traditionnelles brésiliennes et le *cavaquinho*¹⁷², au sein d'ateliers principalement destinés aux enfants et adolescents de la favela de la Serrinha.



Bibliothèque du salon du siège du Jongo da Serrinha



Photos des « vieux » du groupe

170 Une favela désigne actuellement les bidonvilles brésiliens (quartiers pauvres). Il s'agit de quartiers situés sur des collines, et qui sont dépourvus d'infrastructure (eau, électricité, internet...). L'exclusion sociale est à l'origine du développement des favelas. Elles sont sujettes au trafic illégal de drogue, et aux confrontations armées avec la police. Les plus connues et les plus étendues se trouvent dans la ville de Rio de Janeiro, et rassemblent le tiers de la population urbaine.

¹⁷¹ Les *orixás* sont les dieux d'origine yoruba, présents dans de nombreuses religions des Amériques et notamment dans le candomblé et l'umbanda afro-brésiliens.

¹⁷² Le *cavaquinho* est un instrument de musique d'origine portugaise à quatre cordes pincées ressemblant à une petite guitare.

La fête commence vers 10h, avec la présentation des enfants participant aux ateliers artistiques. Par la suite, la fête s'oriente vers des activités destinées aux enfants et proposées par des universitaires, notamment des beaux-arts de l'Université Fédérale du Rio de Janeiro. Les activités sont axées sur la peinture faciale, avec des motifs *afros* élaborés par les étudiants. Les activités proposées la matinée se terminent par une *roda* de jongo, conduite par les intervenants du groupe, avec les enfants, les visiteurs et les étudiants universitaires.



Présentation des élèves du cours du toucher du tambour du jongo



Ateliers de peinture faciale menée par les étudiants de beaux-arts



Roda avec les participants du jongo da Serrinha



Roda avec les enfants participants de l'atelier de la danse du jongo



Participants de la *roda*

Vers 13h, le déjeuner est servi et le plat principal est aussi la *feijoada*, offerte par le groupe. La majorité des personnes présentes sont les participants du Jongo da Serrinha, les élèves des ateliers accompagnés de leur famille et des étudiants et chercheurs de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro. Au cours de l'après-midi, les enfants sont mis à l'honneur par les festivités liées aux saints Côme et Damien. En effet dans la culture populaire brésilienne, le 27 septembre est le jour de la fête des enfants (*dia das crianças*) et de ces deux saints jumeaux. Les familles qui célèbrent cette journée préparent de petits sacs spécialement vendus à cette occasion et les remplissent de confiseries, dont certaines incontournables comme les bonbons de noix de coco et de de potiron. Cette pratique a notamment des origines dans les religions afro-brésiliennes puisque l'*orixá* Ibeji, qui est formé par un couple de jumeaux, protège les enfants et garde la mémoire des esprits des enfants morts. A l'occasion de la fête, le Jongo da Serrinha a préparé un gâteau pour les enfants, et les adultes ont été invités à leur distribuer des sucreries. Pour ma part, j'ai préparé cinquante sachets de confiseries destinés à la fête et aux enfants.



Gâteau des saints Côme et Damien et sachets de sucrerie.

La fête se clôt avec une *roda* de samba, une pratique très commune dans la ville de Rio de Janeiro. À la différence de la *roda* de jongo exécutée en cercle, les *rodas* de samba sont un rassemblement de personnes qui chantent et dansent autour d'une table où les musiciens jouent des instruments, comme le *cavaquinho* et le *pandeiro*¹⁷³, et boivent de la bière. La plupart du temps, les chants sont des sambas populaires connus par la plupart des Brésiliens.



Roda de samba



Roda de samba

¹⁷³ Un *pandeiro* est un instrument de percussion hispano-portugais adopté au Brésil. Le pandeiro est un tambourin d'environ 25 à environ 30 cm de diamètre avec une ou, plus rarement, deux rangées de cymbalettes. La fabrication traditionnelle monte une peau de cuir fin sur un anneau en bois. Données disponibles en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Pandeiro> [consulté le 20 août 2016].

La dernière fête de jongo à laquelle j'ai pu assister se déroula lors de la Journée de la Conscience noire et fut réalisée par le groupe *Mistura da Raça*, présent dans la ville de São José dos Campos qui se situe, comme Pinheiral, dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul. Cette ville se trouve à 95,87 km de la ville de São Paulo, capitale de l'État du même nom. La Journée de la Conscience noire est célébrée au Brésil le 20 novembre. Mise en vigueur par la Loi n° 10.639/2003, et instaurée à l'échelle nationale par la Loi n° 12.519/2011, elle est considérée comme l'occasion de la réflexion sur la discrimination raciale la société brésilienne. Les États d'Alagoas, Amazonas, Amapá, Mato Grosso et Rio de Janeiro ont adopté le 20 novembre comme jour férié dans toutes leurs villes à travers des décrets régionaux¹⁷⁴. Parmi les États non-applicant, la responsabilité revient aux municipalités, qui décident de sa mise en place. La date a été choisie pour coïncider avec celle de la mort de Zumbi, en 1695. Zumbi fut l'un des chefs de guerre les plus importants du Quilombo de Palmares¹⁷⁵, fondé au XVII^e siècle par des esclaves insurgés dans le nord-est du Brésil. Ce personnage reste une icône de la résistance antiesclavagiste et anticolonialiste, et un héros pour les Afro-brésiliens et les Afro-descendants en Amérique latine. Ainsi le 20 novembre, jour-anniversaire de sa mort, est considéré comme le jour de la conscience et de la résistance afro-brésilienne.

Ce jour-là, je suis invitée par Luciana, l'une des dirigeantes du Jongo *Mistura da Raça*. L'espace dédié aux répétitions, réunions et célébrations n'est pas le siège du groupe, mais une organisation appelée *Celebreiros*, maintenue en partenariat avec des entreprises et des institutions gouvernementales qui encouragent diverses actions culturelles telles que le Jongo *Mistura da Raça* et le Projet Art mobile, centré sur la diversité de la culture hip-hop. La fête de la Conscience noire est organisée par le groupe de jongo pour rendre hommage aux pratiques culturelles afro-brésiliennes, et devient ce jour-là un espace de présentation des groupes artistiques présents dans la ville de São José dos Campos.

¹⁷⁴ La journée de la Conscience noire est célébrée dans l'ensemble du territoire national le 20 novembre, mais les États ne sont pas obligés par la loi nationale d'adopter un jour férié consacré à cette journée.

¹⁷⁵ Le terme *quilombo* désigne des territoires autonomes d'esclaves en fuite. Le plus grand *quilombo* a été celui de Palmares qui parvint, pendant près d'un siècle, à tenir en échec les expéditions militaires hollandaises et portugaises, constituant ainsi la révolte d'esclaves la plus longue de l'histoire. Bien qu'ils ne puissent pas préciser le nombre d'habitants de Palmares, suite aux fluctuations de la population au gré des conjonctures, les historiens estiment que, en 1670, elle a atteint environ vingt mille personnes. Données disponibles en ligne sur : https://pt.wikipedia.org/wiki/Quilombo_dos_Palmares [consulté le 20 septembre 2016].



Façade de l'institution Celebreiros



Banderole de la fête de la Conscience noire élaboré pour l'occasion de la fête

La fête commence vers 10h du matin par une vénération à saint Benoît, aussi appelé Benoît le More ou encore Benoît le Noir, le premier Noir canonisé par l'Église catholique. Dans le catholicisme populaire brésilien, ce saint, d'origine africaine et esclave, est considéré comme le protecteur des Noirs. La dévotion à saint Benoît est sans rapport avec la cosmologie afro-brésilienne, comme celle aux saints Côme et Damien. Après les prières en hommage à saint Benoît, une *roda* de jongo est exécutée. Elle est suivie par une conversation avec le public sur les problématiques rencontrées par le jongo et sur la condition des Noirs dans la société brésilienne actuelle : les préjugés, la violence et les inégalités au travail et à l'université. À midi, une *feijoada*, préparée par les organisateurs, est vendue au public. Ce dernier est constitué avant tout de personnes liées aux institutions culturelles participant à l'événement. Il y a aussi des proches et amis du groupe Mistura da Raça.



Petit sanctuaire en honneur de Saint Benoît installé à côté des tambours du jongo Mistura da Raça



Vénération à saint Benoît avec des prières et danses.



Roda de jongo



Public présent

Après le déjeuner, la fête continue avec les présentations artistiques de groupes et associations travaillant autour de thématiques liées à l'histoire et à la culture afro-brésilienne. La première présentation ressemble à une pièce de théâtre sur l'esclavage, et s'intitule « Révolte à la senzala¹⁷⁶ ». La pièce est menée par un groupe de capoeira¹⁷⁷ de la ville de São José dos Campos. Suite à cela, on assiste à la présentation du groupe de percussion Odoyá¹⁷⁸ et du groupe de congada¹⁷⁹ de São José dos Campos, nommé Grupo Folclórico Filhos de Zambi¹⁸⁰. Les deux dernières attractions mises en scène sont le groupe de maracatu¹⁸¹ de Taubaté¹⁸² puis une *roda*¹⁸³ de capoeira. Les présentations artistiques sont alors suivies par un *roda* de samba qui a clôturé l'événement vers 22h.

¹⁷⁶ Une *senzala* était un grand logement destiné aux esclaves qui travaillaient à l'époque du Brésil colonial dans les plantations de canne à sucre ainsi que dans les *fazendas*.

¹⁷⁷ La capoeira est un art martial afro-brésilien qui puiserait ses racines dans les méthodes de combat et les danses des peuples africains.

¹⁷⁸ « Odoyá » est la salutation à l'orixá Yemanjá, la divinité qui règne sur les eaux salées.

¹⁷⁹ Le congado ou la congada est une pratique culturelle afro-brésilienne présente surtout dans l'État de Minas Gerais. Il s'agit d'une danse dramatique avec des chants et des musiques qui met en scène le couronnement des anciens rois africains du Congo.

¹⁸⁰ Ce qui signifie Groupe Folklorique Fils de Zambi. Zambi est un autre nom pour Zumbi.

¹⁸¹ Le maracatu est une pratique culturelle afro-brésilienne de la région Nordeste et notamment de l'État du Pernambouc. Le maracatu est une combinaison de musique rythmique avec des danses en costumes, des chants et défilés lors du carnaval. A l'instar des congadas, le maracatu met en scène le couronnement du roi du Congo.

¹⁸² Taubaté est une municipalité de l'État de São Paulo, située dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul à 130 km de la capitale de l'État de São Paulo.

¹⁸³ La *roda* de capoeira est le lieu d'exécution de la capoeira. Les capoeiristes forment un cercle au centre duquel deux d'entre eux s'affrontent. Les mouvements exécutés exigent une grande souplesse du corps. Les autres capoeiristes autour du cercle chantent, tapent des mains et jouent des instruments à percussion. La *roda* de capoeira est constituée d'un groupe de personnes, hommes et femmes, comprenant un maître et des disciples. Le maître est le détenteur et le gardien des connaissances qui circulent dans la *roda*.



Présentation du groupe de percussion Odoya



Présentation du groupe de congada

Les trois fêtes que je viens de décrire ont en commun de mettre en avant une certaine idée de l'authenticité afro-brésilienne par le biais de divers éléments, présents dans la performance du jongo et dans les objets, costumes, accessoires et attractions exhibées. En outre, les dates choisies sont symboliques de l'univers historique et culturel afro-brésilien. D'un côté, saints Côme et Damien ainsi que saint Sébastien incarnent certains des *orixás* les plus populaires de la cosmologie afro-brésilienne, les premiers étant syncrétisés à Ibeji, la divinité des jumeaux yoruba¹⁸⁴, et le second à Oxóssi, dieu de la chasse, de l'abondance et de la subsistance. De l'autre, la journée de la Conscience noire représente la résistance afro-brésilienne dans un pays où le racisme existe de façon très présente, mais voilée. Les trois fêtes mettent également à jour une relation spéciale entre l'univers du jongo et le monde académique et une partie de la classe moyenne blanche, intéressée par les pratiques culturelles des classes populaires. Les aspects et éléments du jongo qui renvoient à un héritage africain et qui sont l'objet d'intérêt de la petite bourgeoisie, seront plus amplement développés tout au long de la deuxième partie de la thèse.

¹⁸⁴ Les yorubas sont un grand groupe ethnique d'Afrique, surtout présent au Nigeria, sur la rive droite du fleuve Niger, mais également au Bénin, au Ghana, au Togo. Le terme réunit plusieurs peuples parlant la langue youruba et ayant une cosmologie similaire. La présence youruba au Brésil sera mieux présentée postérieurement. .

4.2 - La région Sudeste

Le jongo s'est développé et se trouve présent dans la région Sudeste du Brésil. Pour contextualiser cette pratique actuellement, il est nécessaire d'apporter quelques indicateurs sociaux sur la région et sur la présence des Noirs dans cette région. Les données présentées ont été tirées de documents produits par l'Institut Brésilien de Géographie et Statistique (IBGE). Ils sont basés sur les résultats du dernier recensement démographique de la population brésilienne, réalisé en 2010. Le Sudeste est l'une des cinq régions administratives du Brésil et comprend les États de Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo et Rio de Janeiro.



Localisation des quatre États de la région Sudest et cette région à la carte du Brésil¹⁸⁵

Sa superficie est de 924.511,3 kilomètres carrés, soit 10,85% du territoire brésilien. Il est le complexe régional le plus peuplé, totalisant 80.364.410 personnes ou 42% de la population du Brésil. Sa densité démographique est d'environ 87 personnes par kilomètre carré. La plus grande

¹⁸⁵ Carte prise au site de l'Institut brésilien de Géographie et Statistique (IBGE). Disponible en ligne sur : http://7a12.ibge.gov.br/images/7a12/mapas/Brasil/regiao_sudeste.pdf [consulté le 04 juillet, 2015].

concentration de la population au Brésil est à São Paulo. Le poids relatif de la population résidant dans cet État correspond à 21,4% de la population totale du pays. Fortement urbanisée (90,5% de la population vit dans les zones urbaines), la région Sudeste concentre les trois villes les plus importantes du pays : São Paulo, Rio de Janeiro et Belo Horizonte (IBGE, 2010).

La région Sudeste présente des indicateurs sociaux relativement élevés : elle possède le meilleur accès à l'assainissement par réseau général (90,7% des domiciles) et à l'eau potable (97,1% des domiciles). La valeur moyenne du revenu mensuel dans la région est de R\$ 533 (environ € 137,34), légèrement supérieure à la moyenne nationale de R\$ 465 (environ € 120,37). La région a la deuxième plus haute qualité de vie du pays, derrière la région Sud, son IDH¹⁸⁶ étant de 0,805. Elle présente aussi un niveau supérieur de développement industriel et urbain (58,2% du PIB du pays). En outre, la région Sudeste est le plus grand pôle d'attraction des migrants de toutes les autres régions brésiliennes et des migrants étrangers. La région est également le plus grand collège électoral du Brésil (*ibid.* [1]).

Le recensement fait par le gouvernement brésilien a également pour but de comprendre les caractéristiques ethniques de la population. Lors du recensement, la personne interrogée doit dire quelle est sa « race » (*raça*) selon le système classificatoire donné par le questionnaire, à savoir : « Blanc », « Noir », « Métis », « Jaune » et « Indigène »¹⁸⁷. Les résultats identifient les origines ethniques et géographiques de la population et ont pour but de comprendre l'influence de la « race » dans certains domaines de la vie sociale. La répartition par « race » dans les unités de la Fédération brésilienne reflète les tendances historiques de l'occupation du territoire et les mouvements liés à la dynamique économique et migratoire. La plus grande proportion de « Blancs » se trouve dans la région Sud, les plus grandes proportions de « Métis » se trouvent dans les régions Nord et Nordeste, et les « Noirs » sont proportionnellement plus présents dans la région Nordeste (*ibid.*).

¹⁸⁶ L'indice de développement humain (IDH) est un indice statistique composite, créé par le Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD) en 1990 pour évaluer le niveau de développement humain des pays du monde. L'IDH est un indice composite, sans dimension, compris entre 0 (exécration) et 1 (excellent). Il est calculé par la moyenne de trois indices quantifiant respectivement : I- la santé / longévité (mesurées par l'espérance de vie à la naissance), qui permet de mesurer indirectement la satisfaction des besoins matériels essentiels tels que l'accès à une alimentation saine, à l'eau potable, à un logement décent, à une bonne hygiène et aux soins médicaux. ; II- le savoir ou niveau d'éducation. Il est mesuré par la durée moyenne de scolarisation pour les adultes de plus de 25 ans et la durée attendue de scolarisation pour les enfants d'âge scolaire. Il traduit la satisfaction des besoins immatériels tels que la capacité à participer aux prises de décision sur le lieu de travail ou dans la société et III- le niveau de vie (logarithme du revenu brut par habitant en parité de pouvoir d'achat), afin d'englober les éléments de la qualité de vie qui ne sont pas décrits par les deux premiers indices tels que la mobilité ou l'accès à la culture. Données disponibles en ligne sur :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Indice_de_d%C3%A9veloppement_humain#Les_calculs [consulté le 10 mai 2017].

¹⁸⁷ En portugais : « Branco », « Preto », « Pardo » (métis de Blancs et Noirs, de Blancs et Indigènes, et de Noirs et Indigènes), « Amarelo » (Asiatique) et « Indígena » (Amérindien).

Dans la région Sudeste, 56,7% des individus se déclarent « Blanc », 7,7% « Noir », 34,6% « Métis » et 0,7 % « Indigène ». Cependant, l'État de Rio de Janeiro se distingue des autres avec 12,4% des recensés qui se déclarent « Noir », soit 2 millions de personnes. Le recensement a constaté une différence de revenu domiciliaire entre groupes de « race » différentes. Selon la recherche, les revenus des ménages sont plus favorables aux « Blancs » dans toutes les régions brésiliennes. Dans la région Sudeste nonobstant, l'inégalité est plus prononcée. Dans cette région, les « Blancs » perçoivent un revenu 2 fois plus élevé que celui des « Noirs » et 2,1 fois plus élevé que celui des « Métis », tandis que dans les autres régions, la différence est de 1,7 à 1,8 fois plus élevée pour les « Blancs » par rapport aux deux autres groupes (*ibid.*).

Même si la région Sudeste présente des indicateurs sociaux relativement élevés par rapport aux autres régions brésiliennes, elle est l'une des régions ayant le plus d'inégalités en ce qui concerne la « race » de ses résidents. Les « Noirs » et « Métis » ont des salaires plus bas que les « Blancs » (même à emploi égal) et, à cause de l'occupation historique du territoire, la majorité de cette population habite dans les zones périphériques des villes. Ces populations, ont été délaissées par les pouvoirs en place successifs. À la fin du XX^e siècle, l'État a commencé à concevoir des politiques de réparation de ce qu'il appelle la « dette historique » envers ces populations. La politique de quotas pour l'accès différencié des « Noirs » et « Métis » à l'université publique a été la première démarche conçue comme action affirmative pour ces populations. Actuellement, l'accès aux postes publics est également différencié pour ces populations. La politique pour le patrimoine culturel immatériel est également considérée comme une stratégie pour s'acquitter d'une dette historique envers ces populations. Si l'on regarde les expressions culturelles reconnues au Brésil comme patrimoine culturel immatériel, on constate que la plupart sont héritées des Indigènes et des Africains, comme c'est le cas du jongo.

La contextualisation des indicateurs sociaux de la région où le jongo a été développé nous aide à comprendre l'univers enquêté. Néanmoins, le jongo s'est constitué pendant la période d'esclavage au Brésil et pour le comprendre, il est également nécessaire de le contextualiser historiquement. L'histoire de l'esclavagisme dans les plantations de café ainsi que les relations constituées à partir de ce système économique sont parmi les aspects les plus évoqués par les praticiens du jongo, qui affirment ainsi leur ancestralité africaine et leur identité noire.

4.3- L'esclavage dans la Vallée du Paraíba¹⁸⁸

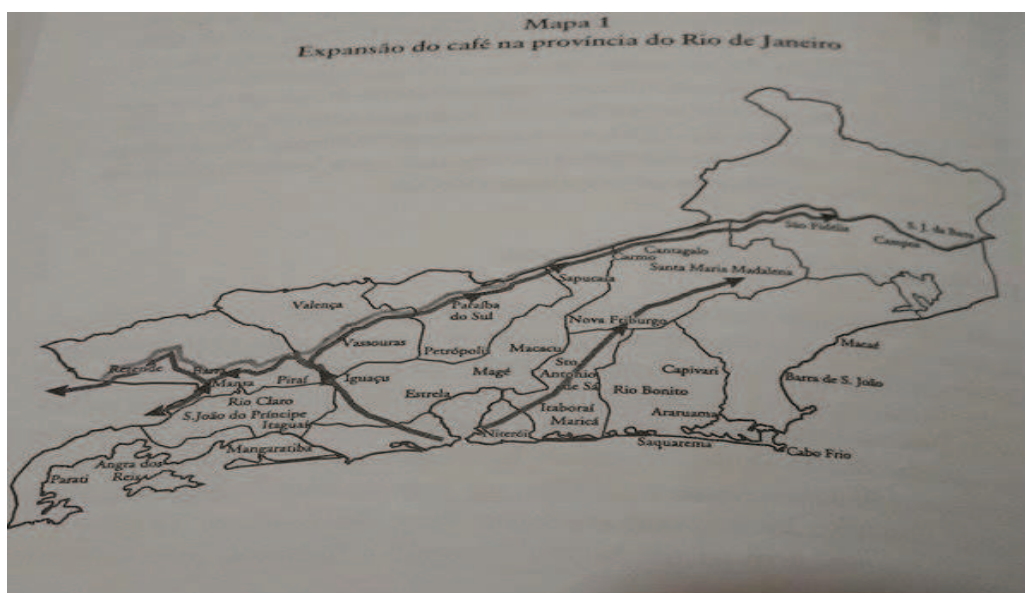
La première référence descriptive du terme « jongo » date de 1906 (Lima, 1954), quelques années après la fin de l'esclavage au Brésil, aboli en 1888. Pendant le XIX^e siècle, la région Sudeste a été la principale productrice de café au Brésil. Ce produit a été le plus important produit d'exportation du pays. Pendant cette période, les plantations de café et de canne à sucre localisées dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul, où les terres étaient très fertiles, ont connu une augmentation significative de leur production. Il en a résulté une venue massive et forcée d'Africains, principalement originaires de la région de l'actuel Angola, pour travailler comme esclaves dans ces plantations (Machado, 1993). La *roda* de jongo est apparue comme un lieu de rencontres, de négociations et de communication entre ces Africains (Dias, 2014). Les chants, conçus dans un langage cryptique permettaient la communication entre les Africains sans que leur maître ne puisse les comprendre (*ibid.*). Cet espace d'expérimentations corporelles est le théâtre de démonstrations de complicités, de querelles et de liens de solidarité qui se formaient entre ces Africains.



Carte de la vallée du Paraíba, en bleu le fleuve Paraíba do Sul¹⁸⁹

¹⁸⁸ La Vallée du Paraíba veut dire vallée du (fleuve) Paraíba do sul. Je mets une majuscule car c'est le nom propre de cette région géographique en français.

¹⁸⁹ Carte prise à l'« Atlas das representações literárias de regiões brasileiras » de l'Institut Brésilien de Géographie et Statistique (IBGE). Disponible en ligne sur: https://geofp.ibge.gov.br/atlas/atlas_representacoes_literarias/vol_2_sertoos_brasileiros.pdf [consulté le 05 juillet, 2015].



Carte de l'expansion du café dans la province de Rio de Janeiro. En noir l'expansion de café à la vallée du Paraíba, en gris le fleuve Paraíba do Sul¹⁹⁰.

Si l'on regarde la localisation des groupes de jongo, on s'aperçoit que la grande majorité se trouve dans les villes qui se sont constituées dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul. Les *jongueiros* utilisent cette information pour défendre l'idée que l'origine de leur pratique se trouve dans l'esclavagisme et les exploitations de café de la Vallée du Paraíba. Ainsi, connaître l'histoire de l'esclavage dans la Vallée du Paraíba devient nécessaire pour comprendre la manière dont les acteurs légitiment un discours qui lie le jongo à l'Afrique noire et à l'esclavage des Africains et de leurs descendants. Dans la mesure où cette thèse n'a pas pour but d'être une analyse historiographique, les données historiques présentées ne sont pas issues de sources primaires. J'utilise plutôt des sources secondaires¹⁹¹ dans le but de présenter, après l'avoir problématisée, l'histoire de l'esclavage africain telle qu'elle est généralement racontée dans le milieu du jongo. La Vallée du Paraíba s'est constituée comme un grand centre producteur de café dans la première moitié du XIX^e siècle, en particulier à partir de l'année 1820. À la moitié du XIX^e siècle, le café est devenu l'un des principaux produits d'exportation du Brésil. Les premières plantations avaient été développées à proximité de la ville de Rio de Janeiro. Puis, dans la mesure où le prix et la consommation sur le marché international avaient augmenté, les plantations de café se sont

¹⁹⁰ Carte issue du livre de Salles, 2008

¹⁹¹ Les œuvres clés de cette section sont : « *Escravos, senhores e café : a crise da cafeicultura escravista no Vale do Paraíba Fluminense 1860-1888* » écrit par Machado Humberto (1993), « *Histórias de Quilombolas : Mocambos e Comunidades de Senzalas no Rio de Janeiro do século XIX* » de Gomes Flávio dos Santos (1996) et « *A paz na senzala : famílias escravas e tráfico Atlântico, Rio de Janeiro, c.1790 – c.1850* » de Florentino, Manolo et Góes José Roberto (1997).

étendues dans la Vallée du Paraíba, à l'intérieur des terres de l'État de Rio de Janeiro actuel (Machado, 1993). En plus des conditions topographiques très propices au développement de la culture du café dans cette région, il faut souligner l'importance des fleuves qui se déversaient dans la baie de Guanabara de la ville de Rio. Ils ont été importants pour le transport du café vers le port de Rio de Janeiro, puis vers l'Europe (*ibid.*).

Le développement des plantations de café a provoqué un afflux d'esclaves vers la Vallée du Paraíba. R. Walsh estime qu'environ 30.256 Africains par an étaient débarqués au Brésil par le port de Rio de Janeiro pendant la décennie de 1820 (1829 in Machado, 1993). Il y avait cependant un trafic illégal dans les petits ports de la côte de Rio de Janeiro et par conséquent, le chiffre calculé par R. Walsh pourrait atteindre 36.000 captifs par an. L'esclavagisme a été présent dès le début du développement des plantations de café : la richesse des maîtres était mesurée par le nombre de plantations de café et de captifs qu'ils possédaient. Outre le prestige social, les esclaves leur assuraient l'obtention de crédits et pouvaient être échangés sur le marché avec n'importe quel objet. La possession de captifs favorisait également l'obtention d'un autre facteur clé de l'esclavage colonial, la terre (*ibid.*).

Pendant la période du trafic d'Africains¹⁹², les maîtres ont soigneusement évité la formation de groupes de la même ethnie. Les différences linguistiques et tribales et les rivalités entre les ethnies représentaient des entraves au développement d'une conscience commune et de l'esprit de solidarité parmi les captifs (Machado, 1993). Ainsi jusqu'en 1850, la résistance « passive » (protestations isolées et individuelles, tentatives de boycott de situations d'oppression) est celle qui a été la plus pratiquée par les esclaves. La résistance par la violence s'est accentuée avec l'établissement d'un grand nombre de captifs *ladinos* dans la région à la fin du commerce d'esclaves africains en 1850. Nommé *ladinos* car natifs du Brésil, ils étaient donc lusophones et originaires principalement du nord-est du pays. Avec l'arrivée de captifs *ladinos*, le mécanisme de contrôle exercé par les maîtres - éviter la formation de groupes de la même ethnie - n'était plus efficace. Avec la forte concentration de captifs dans la Vallée du Paraíba - certains endroits avaient une population composée à 50% d'esclaves—, les risques d'une révolte collective augmentaient (*ibid.*).

Les diverses formes de protestation des esclaves, explicites ou non, ont été mises en place à divers moments. S'enfuir, former des communautés avec d'autres esclaves fugitifs, tuer les

¹⁹² La période du trafic d'Africains au Brésil se réfère à la période de l'histoire brésilienne où il y avait une migration forcée des Africains au Brésil. Cela est délimitée historiquement à partir du milieu du XVI^e siècle (époque de développement de la culture de canne à sucre) jusqu'en 1850, l'année de promulgation de la Loi « Eusébio de Queiroz » qui interdit le trafic d'Africains au Brésil.

maîtres et les contremaîtres, saboter la production en ralentissant le travail ou en endommageant les outils de travail, planifier des révoltes et provoquer des incendies dans les plantations...toutes ces protestations ont constitué les attitudes des captifs en réponse à la domination des maîtres. Les pratiques religieuses des esclaves étaient aussi une forme de résistance puisque les maîtres les considéraient comme de la sorcellerie. Les captifs n'ont donc pas seulement été « chosifiés » par la domination esclavagiste. Ils ont cherché, dans la mesure du possible, à intervenir dans les situations où leurs vies étaient impliquées (Gomes, 1996).

À côté de la violence et de l'oppression, les maîtres pouvaient créer des mécanismes de compensation afin de contrôler les esclaves. Ces outils servaient à protéger la production puisque même le maître le plus cruel savait que le maintien des captifs dans des conditions insupportables (manque d'hygiène, de nourriture et punitions sévères) pouvait mettre en danger non seulement l'ensemble de la production mais aussi sa propre vie et celle de sa famille (*ibid.*). Les esclaves, à leur tour, savaient distinguer les occasions où ils pouvaient forcer l'obtention et le maintien des conquêtes de liberté. Les diverses formes de protestation étaient non seulement une alternative pour se débarrasser de la captivité, mais aussi une stratégie pour renforcer leurs avantages.

L'un des moyens pour y parvenir était de constituer une famille (Florentino et Góes, 1997). Le mariage religieux convenait aux esclaves puisque le Dieu des catholiques n'approuvait pas la séparation des couples. Le mariage convenait également aux maîtres, vu que selon eux, les couples avaient moins de raisons de se plaindre. Ainsi, l'établissement de relations parentales et de familles devenaient une stratégie politique par excellence, visant à la pacification des captifs. La famille esclave fonctionnait ainsi comme élément de stabilisation sociale. Par le mariage et par la naissance d'un enfant, plusieurs individus créaient ou renforçaient des liens qui, dans les circonstances difficiles de l'esclavage, étaient des liens d'alliance. Hors de la formation d'une famille, les liens entre les captifs étaient difficiles à constituer puisqu'Africains et *ladinos* nourrissaient beaucoup de suspicion entre eux (*ibid.*). Cela révèle les difficultés auxquelles les captifs devaient faire face en ce qui concerne la création d'alliances et, en outre, cela dit beaucoup de la réussite de l'esclavage en tant que système oppresseur.

À la fin du XIX^e siècle, les discussions sur l'abolition et le manque de main-d'œuvre qualifiée sont devenues plus intenses puisque les ressources investies dans la préservation de la structure de l'esclavage étaient élevées. En outre, le contrôle strict du travail provoquait une augmentation importante des dépenses (Machado, 1993). Dans les nouvelles zones de plantation de café à São Paulo, l'immigration commençait à remplacer l'esclavage. Avec la difficulté

d'obtention des terres et de captifs - les deux piliers structurants -, la culture du café dans la Vallée du Paraíba s'est émiettée comme un château de sable (*ibid.*).

La structuration et la consolidation des relations sociales esclavagistes se sont mises en place avec la culture du café et, jusqu'en 1850, avec l'importation massive de captifs Africains, dans un mouvement où l'accumulation et la concentration de la propriété d'esclaves ont été les principaux repères. Une question que l'on doit se poser est : comment et pourquoi ces Africains ont-ils été réduits en esclavage ? Pour présenter une esquisse de réponse, on peut dire que le système esclavagiste n'aurait pas été aussi efficace s'il n'avait pas compté sur l'élite politique et économique africaine. Essayons donc de comprendre le processus de l'esclavagisme depuis l'Afrique jusqu'au Brésil¹⁹³.

En Afrique occidentale et australe, depuis l'apparition des civilisations rurales, les guerres étaient l'instrument de base par lequel les hommes ont été transformés en esclaves (Florentino, 1995). Ces guerres se déroulaient le plus souvent entre différentes ethnies en raison, par exemple, de l'enlèvement de femmes et de disputes territoriales. Avec la formation des États et royaumes, les guerres continuèrent à produire des esclaves. Ces captifs étaient employés dans les plantations, dans l'armée et même dans l'administration. (*ibid.*). Avec l'arrivée des Européens¹⁹⁴ sur les côtes africaines au XV^e siècle, les relations de production esclavagistes ont été modifiées. Dans le contexte du colonialisme en Amérique et de l'économie de plantation¹⁹⁵, le monopole de la traite des esclaves noirs concernait tous les aspects de la vie économique, comme les avances et transferts d'argent, les impôts divers et les fournitures pour l'armée et la marine, entre autres. Cela faisait de son attribution l'une des plus grosses affaires du commerce international colonial¹⁹⁶. Dans ce nouveau contexte, les captifs issus des conflits entre les différentes ethnies étaient vendus à des marchands, chargés de les amener en Amérique par l'Atlantique. Une grande partie du commerce des esclaves était sous le joug des anciens marchands noirs islamisés, qui avaient longtemps travaillé en Afrique de l'Ouest (*ibid.*).

¹⁹³ Le livre qui oriente la discussion est « *Em costas negras : uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)* » de Florentino Manolo Garcia (1995).

¹⁹⁴ Les Portugais sont ceux qui ont de façon prépondérante occupé les terres et exploité économiquement l'Afrique. Dès le XVI^e siècle, les Hollandais apparaissent comme les concurrents les plus implacables des Portugais. Au XVIII^e siècle, les Anglais, les Français, les Danois et les Brandebourgeois suivent l'exemple hollandais. Cf. Deschamps, Devisse, Médard, « Afrique (Histoire). De l'entrée dans l'histoire à la période contemporaine », Encyclopædia Universalis/sd).

¹⁹⁵ L'économie de plantation concerne les cultures intensives, telles que celles de la canne à sucre, du coton, du caoutchouc et du café, organisées en plantations.

¹⁹⁶ Cf. Deschamps, Devisse, Médard, « Afrique (Histoire) De l'entrée dans l'histoire à la période contemporaine », Encyclopædia Universalis, s/d).

Dans les localités où les États étaient déjà formés, la négociation entre les trafiquants européens se produisait directement avec les dirigeants africains. Dans ces cas, de nombreux Noirs vendus comme esclaves étaient membres de ces États et royaumes : ils étaient des violateurs du droit coutumier, endettés, sorciers et même captifs domestiques (*ibid.*). L'un des royaumes les plus puissants d'Afrique centrale atlantique était le royaume du Congo¹⁹⁷.

Les conflits entre États déjà consolidés et les guerres d'expansion ont également contribué pour la production de captifs. Sous les effets du trafic, l'esclavage s'est développé et a pris la forme de l'esclavage mercantile en Amérique, au détriment de l'esclavage domestique existant auparavant en Afrique. Les trafiquants européens demandaient des captifs, et, dans certains cas, des aliments. En retour, ils offraient des instruments de guerre comme la poudre à canon, des armes à feu et des chevaux. Le trafic fut ainsi un instrument à travers lequel les groupes dirigeants africains ont pu renforcer leur pouvoir (*ibid.*).

Ainsi, les États et royaumes déjà consolidés ont eu un grand rôle dans le système esclavagiste atlantique, principalement les États situés à l'intérieur du continent à travers leur contrôle des routes qui atteignaient la côte. Ces États ont conquis certains royaumes de la côte, ce qui leur a permis de dominer le flux des hommes au sud de l'Afrique de l'Ouest. Avec leur renforcement, ils ont également développé leurs propres moyens de commercialisation esclave (*ibid.*). La faisabilité d'une production massive et continue renouvelable de captifs était organiquement liée non seulement à l'existence de relations de pouvoir inégales entre les Africains eux-mêmes, mais surtout au renforcement de l'État, seul producteur de captifs à une grande échelle. Bien que, en théorie, tout le trafic des captifs vers l'Atlantique ait été sous le contrôle des États africains, cette directive n'a pas empêché l'action de nombreux trafiquants européens. À côté de ceux-ci, l'action des trafiquants africains indépendants qui opéraient principalement dans les régions intérieures reste visible (*ibid.*).

¹⁹⁷ Lorsque les Portugais atteignent l'embouchure du fleuve Congo (découverte par Diego Cão en 1482), le Royaume du Congo était déjà puissamment établi. Il résultait du regroupement de multiples unités politiques en un royaume relativement centralisé, soumis à un souverain résidant dans une capitale. En raison du manque de documents antérieurs au XVI^e siècle, il est impossible de déterminer la première extension du Congo (Balandier, « Royaume du Congo » Encyclopædia Universalis, s/d). La « découverte » du Congo par les Portugais fut rapidement suivie des premières « expéditions missionnaires ». Le quatrième des rois congolais, Nzinga a Nkuwu, se fait baptiser ainsi que plusieurs notables en 1491 ; il adopte le nom de João Ier, par déférence pour le souverain portugais régnant. Le royaume commence à se déchirer à la fin du XVII^e siècle en raison des luttes avec des peuples voisins qui essaient de conquérir le territoire. En effet, pour lutter contre l'invasion des Jaga (peuple conquérant qui parvient à se rendre maître de la capitale du Congo), le souverain Alvaro Ier (1568-1587) doit faire appel à l'aide militaire des Portugais. Les problèmes ne sont résolus qu'en apparence : l'assise étrangère du pouvoir royal suscite des tensions à l'intérieur de la « classe » politique, des révoltes sporadiques affaiblissent les provinces, le commerce commence à régresser. Le Royaume du Congo est définitivement démembré lors de la Conférence de Berlin en 1884 (*ibid.*).

La dynamique de l'offre africaine nous fait réfléchir sur le rôle du trafic atlantique comme mécanisme ayant joué un rôle structurel en Afrique (*ibid.*). Florentino arrive à cette conclusion: l'offre africaine d'esclaves a duré pendant plus de trois siècles et demi, sans qu'il fût nécessaire que les trafiquants européens et américains « produisissent directement l'esclave », c'est à dire, sans qu'ils ne l'exigent comme un tribut.

Pendant le XVII^e siècle, certains États européens comme le Portugal ont entrepris des offensives contre les États et royaumes africains visant le contrôle du commerce transatlantique des esclaves. Ainsi, de nombreuses guerres ont été menées entre le Portugal et les royaumes de l'Afrique centrale atlantique lors de la formation de la colonie portugaise en Angola (Fonseca, 2011). Même avec la résistance des royaumes, la colonie est formée et le Portugal se positionne comme l'un des premiers pays européens à avoir le contrôle direct, même si partiel, du commerce transatlantique des esclaves en Afrique centrale atlantique. Dominant à travers le contrôle du trafic des pôles qui se sont connectés organiquement - la sphère de l'exportation des esclaves et la sphère de la consommation de ceux-ci - l'État portugais transformait ce commerce en un puissant outil de contrôle colonial (Florentino, 1995).

Le XVIII^e siècle marque l'âge d'or du trafic d'esclave à travers l'Afrique centrale atlantique, en particulier dans la période 1760-1830, quand la Couronne portugaise a renoncé à son monopole et a permis le libre accès au commerce d'esclave à tous les particuliers portugais. Entre 1701 et 1800, plus de deux millions de captifs ont été exportés vers les Amériques (*ibid.*). Le XVIII^e siècle a également été la période de l'entrée de nouveaux concurrents européens sur la côte de l'Afrique centrale. Vers 1790, le trafic avait une division spatiale fondée sur l'existence de trois grands axes de commerce esclave. Le premier, au Nord, était configuré par l'axe franco-anglo-néerlandais ; le deuxième, au Centre-Ouest avec un terminus à Luanda et le troisième, aussi au Centre-Ouest qui culmine à Benguela, sont restés sous l'influence lusitanienne (*ibid.*).

Au début du XIX^e siècle, une pression internationale pour freiner le trafic d'esclave dans l'Atlantique a été conduite par la Grande-Bretagne. Ayant aboli le trafic des êtres humains à partir de mai 1808 et l'esclavage lui-même dans ses colonies en 1833, les Britanniques ont commencé à défendre ardemment l'abolition du trafic international d'esclave (Silva, 2010). Selon L. Bethell (1976), en dehors de considérations morales, la Grande-Bretagne avait de fortes raisons économiques pour l'adoption d'une telle politique. Privés dans les plantations de canne à sucre des Antilles britanniques de leurs approvisionnements réguliers en main-d'œuvre pas chère, il était important que leurs rivaux, en particulier Cuba et Brésil qui bénéficiaient de nombreux avantages sur eux, restent au même niveau de compétition, au moins sur ce point.

En ce qui concerne les relations Portugal-Grande-Bretagne, par les dispositions de l'article dix du *Treaty of Cooperation and Friendship* (1810), le prince régent portugais au Brésil acceptait de coopérer avec la Grande-Bretagne en adoptant les mesures les plus efficaces pour assurer la suppression progressive du trafic d'esclaves. À partir de ce traité, le Portugal s'engageait à assurer que le trafic ne serait pas rétabli dans les régions qu'autrefois les États et les nations de l'Europe commercialisaient, c'est à dire les régions de la côte atlantique de l'Afrique. Cependant, les Portugais conservaient le droit de maintenir le trafic dans les domaines africains de la couronne portugaise (Bethell, 1976 ; Conrad, 1975). La difficulté d'obtenir des captifs sur la côte atlantique a conduit les commerçants esclavagistes à chercher d'autres routes de commerce esclave. Dans ce contexte, les trafiquants portugais se sont tournés vers le Mozambique, une colonie portugaise localisée sur la côte de l'océan indien (Zonta, 2012). Ainsi au début du XIX^e siècle, lorsque les restrictions sur le trafic étaient pratiquement inexistantes, une moyenne de 10-15 mille esclaves sortait chaque année sur la côte de l'océan indien. Mais dans les années 1860, alors que les Britanniques patrouillaient déjà sur toute la côte atlantique, ce chiffre a atteint 20 mille esclaves et est resté élevé au cours des deux décennies suivantes (Curtin et *al.*, 1978).

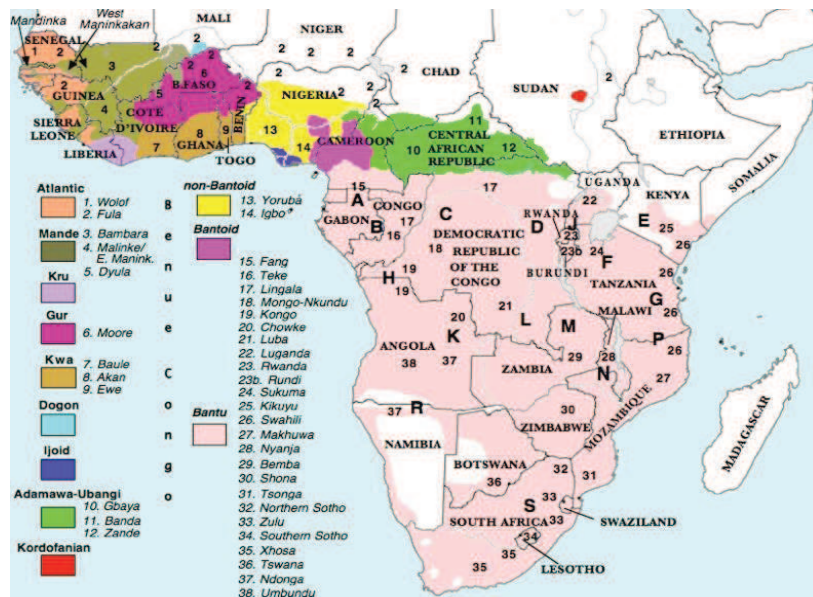
Le circuit Mozambique - Rio de Janeiro, bien que tardif, a représenté la majeure partie de la population africaine esclave qui a été amenée au Brésil entre la fin du XVIII^e siècle et 1850, année où a été officiellement décrétée la fin du trafic d'Africains vers le Brésil. (Florentino, 2014). Les esclaves africains qui ont permis au café d'être le produit le plus exporté du Brésil au XIX^e siècle sont partis de Luanda, de Benguela et du Mozambique.

Le commerce d'esclaves entre l'Afrique centrale atlantique et les plantations de café au sud-est du Brésil était l'un des plus rentables du commerce colonial brésilien. Bien que lucratif, ce type de commerce prenait plusieurs risques, qui commençaient en Afrique même. D'abord, il y avait les décès pendant le long chemin entre les zones de capture et la côte africaine, tout comme pendant l'attente aux entrepôts et ports. De plus, les marchands d'esclaves se faisaient voler leurs captifs au cours des longs trajets entre l'intérieur et les ports africains. Pendant la phase maritime, il y avait les risques de soustraction de la marchandise humaine par des pirates (Florentino, 1995). Cependant, la perte d'esclaves pendant le trajet n'empêchait pas la rentabilité de ce commerce au sein de l'économie coloniale brésilienne. Les trafiquants étaient l'élite des affaires de la colonie et, si on regarde le trafic comme une entreprise, on peut dire que l'activité principale de l'économie coloniale n'a pas tant été la vente de produits tropicaux, mais bien plutôt le commerce transatlantique d'esclaves (*ibid.*).

L'investissement initial très élevé pour la mise en place de l'entreprise trafiquante, nous permet de penser que les « marchands d'âmes » étaient une partie intégrante et active de la Cour portugaise. En raison de l'importance politique et économique de la Cour, il est possible d'appréhender qu'elle est la fraction dominante la plus importante du pays (Florentino, 1995). Ainsi, c'était essentiellement à travers son capital que le commerce des esclaves se déroulait. Les processus de reproduction entrepreneuriaux, ainsi que le profil du marché des hommes et le rôle des marchands d'âmes (l'élite du capital mercantile), révèlent l'insertion profonde de l'entreprise trafiquante dans la société et l'économie coloniale brésilienne (*ibid.*).

4.3.1- L'esclave de la Vallée du Paraíba

La quasi-totalité des captifs africains amenés au sud-est du Brésil entre 1790 et 1830 appartenait à des groupes ethniques parlant des langues apparentées au groupe linguistique bantou, arrachés dans les zones congo-angolaises et du Mozambique¹⁹⁸. La carte ci-dessous indique les principaux groupes linguistiques et groupes ethniques de l'Afrique centrale, orientale et australe. Les groupes bantouphones sont fixés en rose :



Localisation des groupes ethniques bantouphones dans la carte de l'Afrique¹⁹⁹

¹⁹⁸ Voir entre autres Nina Rodrigues (1932), Ramos (1934), Carneiro (1964), Cascudo (1965), Bastide (1973), Maggie (1975), Dantas (1988), Lopes (1988), Florentino & Góes (1997).

¹⁹⁹ Carte prise au forum des études sur l'égyptologie au site 'Egyptsearch Reloaded'. Disponible en ligne sur : <http://egyptsearchreloaded.proboards.com/thread/1547/valley-origins-dispersal-niger-speakers> [consulté le 20 juillet 2015].

Le groupe linguistique bantou est composé d'environ quatre cent cinquante langues apparentées (Heusch, « Bantou » Encyclopædia Universalis, s/d) qui font référence à quatre cent cinquante groupes ethniques différents. L'appellation « bantoue » désigne les locuteurs de ce vaste groupe linguistique. J. Greenberg leur assigne à toutes la même origine lointaine - les confins du Nigeria et du Cameroun actuels. (1972 in Heusch, « Bantou » Encyclopædia Universalis s/d). Même si les groupes ethniques bantouphones ont une racine linguistique commune, ils ont différents processus historiques et des formes d'organisation sociale et politique également différentes. Certains de ces groupes se sont organisés en royaumes, comme le Royaume du Congo, constitué par le groupe ethnique congo (parlant la langue congo). D'autres groupes ethniques n'étaient pas organisés en royaumes mais en sociétés acéphales lignagères ou claniques.

Bien que ces groupes ethniques aient des formes d'organisation politique différentes, ils partagent une cosmologie commune. Par exemple, une racine bantoue commune (*-dog*) désigne le sorcier malfaisant ou son action nocive, socialement condamnée, qu'elle s'exerce inconsciemment ou consciemment, par envie ou par haine. N'importe où dans la zone bantoue, un homme se dresse pour enrayer ces maléfices : le terme qui le désigne remonte à une autre racine bantoue commune : *n-ganga*. L'activité du *nkanga* ou *nganga* est socialement approuvée et encouragée. C'est lui qui restaure l'intégrité de l'homme et de la société, menacée par la puissance occulte des sorciers ou des esprits courroucés (*ibid.*). En outre, les relations avec les ancêtres ou avec les esprits de la nature – et non avec un Être suprême lointain – constituent la toile de fond des religions bantoues (*ibid.*). La possession est également récurrente dans les rites religieux bantous : les dieux et esprits se servent du corps du possédé comme d'une monture et parlent par sa bouche (*ibid.*).

Les Bantous venus au Brésil appartenaient à des groupes ethniques spécifiques. D'après N. Lopes (1988), du port de Luanda seraient venus les groupes Ki-Mbundu (Quimbundo ou Bundo), Cabanga, Cabeza, Cagungo, Cazongo, Coanza, Hanga, Manga, Ocarimba, Quisama et Quitana. Du port de Benguela les U-Mbundu (Umbundus ou Ovimbundos). Et du Mozambique, des personnes des groupes Baronga Bar-Tonga, Shope-Ba, Ba-Senga, Senga Ba-Ba-ngnoni (Nguni), Macua et Ajaua. Selon A. Ramos (1934), les Bantous venus au Brésil seraient : les Congo, les Cabindas ou Benguelas et les Noirs du Mozambique (ce qu'il inclut les Macua et les Anjico).

Les Bantous ont été considérés par les premiers chercheurs des populations afro-brésiliennes tels que R. Nina Rodrigues (1976 [1932]) et A. Ramos (1934) comme une population

plus pauvre symboliquement et rituellement que les Soudanais, constitués de groupes ethniques situés dans la région Golfe de Guinée. Cela est le résultat de l'impact des théories évolutionnistes dans les études afro-brésiliennes. À la fin du XIX^e siècle, les théories évolutionnistes défendaient l'existence d'une hiérarchie culturelle, morale et psychique entre les différents peuples. Dans les études afro-brésiliennes, l'évolutionnisme culturel a orienté l'attribution d'une prédominance rituelle et symbolique aux Soudanais dans les pratiques religieuses afro-brésiliennes, par rapport aux Bantous

Les Soudanais étaient constitués des peuples situés dans les actuels Nigeria et Benin. La plupart des Africains qui sont venus au nord-est du Brésil - dans les régions comme Bahia, Maranhão, Pernambouc - en tant qu'esclaves dans les plantations de canne à sucre entre le XVI^e et le XVIII^e siècle sont originaires des groupes Soudanais. Ils étaient surtout originaires des groupes ethniques situés dans la région Golfe de Guinée. Cette région était habitée par des groupes de plusieurs langues différentes comme la langue gbé, fon et youruba par exemple. Ces groupes ont fondé plusieurs cités-États qui sont peu à peu devenus des royaumes (il semble utile de mentionner qu'en Afrique centrale, il existait un système d'appellation où les villes et leurs habitants portaient le même nom) (Parés, 2011). Cette aire culturellement hétérogène et multilingue est devenue un espace propice au développement de processus de différenciation ethnique mais aussi d'assimilation culturelle (*ibid.*) Parés remarque que dans ce processus, certaines dénominations internes, utilisées par les membres d'un groupe donnée pour s'identifier sont utilisées soit par d'autres groupes ethniques, soit par les esclavagistes européens pour désigner une pluralité de groupes initialement hétérogènes (*ibid.* 22). Ainsi, le terme « nagô », par exemple, était « l'autodétermination d'un groupe, de langue youruba, qui habitait à la région d'Egbado, située dans l'actuel Nigeria, mais qui a émigré et s'est disséminé dans diverses parties de l'actuelle République du Bénin ». Parallèlement, les habitants du Dahomey, royaume qui perdurera au milieu du XVII^e siècle à la fin du XIX^e siècle, ont commencé à employer le terme « nagô », qui devait probablement avoir un sens dérogatoire dans la langue fon, pour désigner une pluralité de peuples de langue youruba sous l'influence du royaume d'Oyo, leur voisin et ennemi redouté [...] Par la suite, ce groupe de peuples de langue youruba a commencé à assimiler la dénomination externe imposée par les Dahoméens (*ibid.*21). Les Soudanais au Brésil ont été connus sous les noms génériques de Nagô ou Yoruba (mais qui comprennent plusieurs peuples de langue et culture Yoruba comme les ijexá, oyo, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogbô, etc.), de Fon-Jejes (comme les Fon-jejes du Dahomey et les Mahi, entre autres) et de Haoussas, connus pour sa civilisation islamisée (Prandi, 2000). D'autres Africains des groupes ethniques comme les

grúncis, tapas, mandingos, fântis et achântis, par exemple, ont été connus au Brésil sous le nom générique de Minas (Prandi, 2000).

Les pratiques rituelles et symboliques des groupes ethniques soudanais comme les Fon (ou Jeje au Brésil) et Yorubas (ou Nagô au Brésil) ont été mises en valeur dans la formation des pratiques religieuses afro-brésiliennes par les premiers chercheurs des études afro-brésiliennes. Le candomblé est la pratique religieuse afro-brésilienne qui a plus intéressé les chercheurs brésiliens et étrangers dans la première moitié du XX^e siècle²⁰⁰. D'après S.Capone (2005), l'origine du candomblé est associée aux confréries catholiques qui fonctionnaient comme de véritables sociétés d'entraide, donnant aux esclaves nécessiteux les moyens de racheter leur liberté. En effet, dans le processus d'adaptation aux rituels catholiques présents au Brésil colonial, la participation à des conféries catholiques étaient le moyen pour les Noirs d'incarner des aspects de leur propre culture, réinterprétant ainsi le catholicisme à travers leur propre vision du monde :

Les esclaves se rassemblaient en « nations », terme qui renvoyait à une supposée origine ethnique commune. Pendant toute l'histoire coloniale, cette forme d'organisation avait été systématiquement encouragée par les autorités afin d'accentuer les différences entre les esclaves et de rendre plus difficile une rébellion [...] Chaque « nation » était aussi liée à une confrérie religieuse composée de Noirs revendiquant une même provenance africaine. Une des plus anciennes confréries, l'Ordre Tertiaire du Rosaire à Bahia, était formée exclusivement de Noirs angolais. Les Noirs *jeje* (Fon) se réunissaient dans la confrérie du Bon Jésus des Nécessiteux et les *Nagôs* (Yoruba) dans celle de Notre-Dame de la Bonne Mort. Ces associations ont constitué la base de ce qui allait être les *terreiros* (ou maison-temple) de candomblé, où l'on retrouve la même division en « nations » : des nations de culte *ketu*, *ijexá*, *jeje*, *efon*, *nagô-vodum*, *angola*, *congo*. Aujourd'hui, ces « nations » de candomblé ont perdu leur connotation ethnique, elles ne renvoient plus à une réelle origine africaine, mais à des identités religieuses plus ou moins différenciées. Divisées entre cultes plus ou moins traditionnels, elles ont toutes été influencées par les pratiques religieuses africaines et catholiques (Capone, 2005 : 1-2)

Le candomblé se divise ainsi en plusieurs « nations », parmi lesquelles on compte aussi des « nations » bantou, comme la nation congo. Les premiers chercheurs des études afro-brésiliennes donnent néanmoins une primauté à la présence Yoruba dans le candomblé. En reprenant les classifications raciales en vigueur à l'époque, les premiers ethnographes des religions afro-brésiliennes comme Nina Rodrigues (1932) et Ramos (1934) ont affirmé que les pratiques religieuses d'origine bantoue avaient été presque totalement complètement absorbées par la liturgie jeje-nagô, ce qui justifiait leur infériorité aux yeux de ces auteurs. S Capone (2000 :55) analyse le rôle des premières études afro-brésiliennes pour l'identification d'une

²⁰⁰ Voir entre autres Nina Rodrigues (1932), Ramos (1934), Verger (1957), Bastide (1958, 1960).

origine culturelle, la culture yoruba, comme la plus fidèle à la « vraie tradition africaine ». Au contraire des Bantous, considérés pour les ethnologues de l'époque comme « plus doux et accommodant » les Soudanais, et donc les Nagôs, « représenteraient l' "élément aristocratique" des esclaves de Bahia, exemple d'initiative et de résistance pour tous les autres Noirs » (*ibid.* : 65). Capone montre une relation entre l'opposition des cultes « purs » des Nagô et « dégénérés » des Bantou, et les stéréotypes raciaux qui structuraient les rapports entre maîtres et esclaves pendant l'époque coloniale²⁰¹ (*ibid.* :55).

Dans les études afro-brésiliennes, la qualification de la culture yoruba comme la plus traditionnelle ainsi que des Nagô (Yoruba), comme le peuple le plus évolué parmi les esclaves noirs a contribué pour des préjugés raciaux envers les Bantous et la hiérarchisation Yorubas/Bantous qui s'est répercutée dans les études. Les Bantous ont été considérés comme dépourvus de traditions religieuses et pratiquants de sorcellerie. A. Ramos (1934) a été l'un de premiers ethnologues à réaliser des enregistrements des rites religieux des afro-brésiliens à Rio de Janeiro, où prédominait historiquement l'influence numérique des cultures bantoues :

Dans la séance de sorcellerie appelée *macumba*, les Noirs invoquent ces saints : *Ganga Zumba*, *Canjira-Mugongo*, *Cubango*, *Sinhá-Renga*, *Lisongo* et autres. Lors de ces réunions, les prières et les invocations sont également réalisées avec chants, danses et instruments propres (Ramos, 1934 : 89).

Ramos mentionne aussi avoir relevé les termes *umbanda* et *quimbanda* dans les rituels de sorcellerie de Rio de Janeiro (*ibid.*)²⁰². L'*umbanda* est une religion afro-brésilienne née dans les années 1920-1930 à Rio, de la dissidence d'un groupe de spirites kardécistes qui voulaient intégrer à leur rituels des éléments religieux africains de la *macumba*. L'*umbanda* s'est ensuite propagée dans tout le Brésil. Elle partage avec le *candomblé* de nombreux éléments cosmologiques et rituels mais s'en différencie entre autre par la nature des entités principales invoquées. Dans le *candomblé*, les fidèles invoquent les dieux d'origine yoruba appelés *orixás*. Dans l'*umbanda*, les *orixás* sont également invoqués, puisqu'ils commandent les lignes qui regroupent et ordonnent le monde des esprits, mais c'est surtout aux esprits (*entidades*), aussi appelés guides (*guias*), que l'on voue un culte car ils sont considérés comme des ancêtres de la nation brésilienne.

²⁰¹ En citant plusieurs auteurs S. Capone explique que les Yoruba « les esclaves les plus intelligents et les plus susceptibles de se civiliser » étaient des esclaves domestiques, tandis que les Bantou, le « peuple inférieur » étaient des esclaves des champs (Capone, 2000 : 57,69).

²⁰² La *quimbanda* est plus une catégorie d'accusation de « magie noire » ou de « bas spiritisme » qu'une pratique en soit.

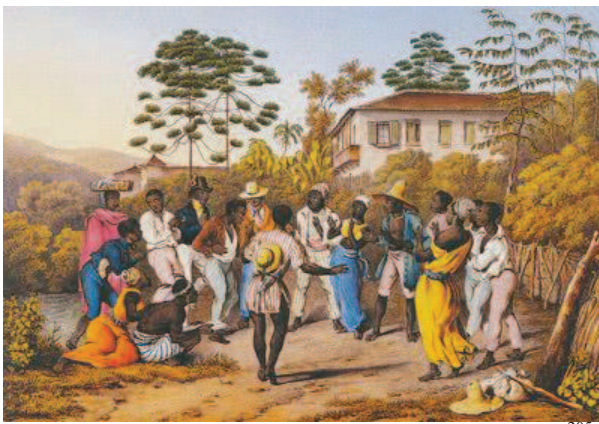
La présence bantoue a été reléguée à ses aspects linguistiques par les premiers chercheurs afro-brésiliens car certaines expressions d'origine bantoue restent bien intégrées et présentes dans le quotidien brésilien²⁰³. À la fin du XX^e siècle, les chercheurs ont essayé donc de mettre en valeur la place des pratiques culturelles bantoues dans la culture brésilienne. N. Lopes (1988) a été l'un des précurseurs dans cette discussion. De nombreux auteurs l'ont suivi, comme l'ethnomusicologue P. Dias (s/d), qui développe une analyse sur l'héritage musical des Soudanais et des Bantous au Brésil. Selon lui, les Soudanais jeje-nagôs concentrés principalement dans les zones urbaines du nord-est brésilien ont laissé leur empreinte culturelle presque exclusivement dans le domaine de la religion (candomblé). Les Bantous, présents quant à eux majoritairement dans les zones rurales du nord-est brésilien, et surtout au sud-est du pays, ont imprégné fortement les festivités non seulement religieuses (umbanda et catholicisme populaire) mais aussi profanes, avec leurs musiques, chants et danses. La présence musicale bantoue dépasse donc les limites des religions afro-brésiliennes. P. Dias explique encore que même les manifestations à première vue considérées « profanes » sont sous-tendues par une profonde spiritualité qui révèle une vision du monde africaine perpétuée au Brésil, comme le caractère sacré des tambours et la parole comme outil puissant de mobilisation des forces vitales (*ibid.*).

La présence musicale bantoue est soulignée par les chroniqueurs et voyageurs étrangers qui ont fait des expéditions scientifiques au Brésil entre le XVII^e et le XIX^e siècle surtout - comme Saint-Hilaire (1975), en voyage entre 1816 à 1822 et Spix & Martius (1938), en voyage entre 1817 à 1820. D'après les chercheurs qui, comme Dias (s/d), ont analysé les écrits des chroniqueurs et voyageurs, ces excursionnistes décrivaient principalement deux types de festivités liées à la présence musicale bantoue. L'une plus renfermée et intracommunautaire réalisée pendant la nuit dans les *terreiros* (la cour des fermes) lors des jours de repos, et appelées *batuques* par les voyageurs. L'autre, à caractère public, dans lequel les esclaves des confréries catholiques noires²⁰⁴ sortaient en procession dans les fêtes religieuses en accompagnant leur Roi Congo nouvellement couronné. Ces processions musicales ont été appelées *congadas* (*ibid.*).

²⁰³ Comme par exemple: *carimbo* (timbre), *quitanda* (marché de légumes), *corcunda* (bossu), *caçula* (benjamin(e)), *cachaça* (alcool de canne), *cachimbo* (pipe), *canjica* (grau de maïs), *dendê* (huile de palme), *dengo* (calin), *fubá* (farine de maïs), *ginga* (se dandiner), *macaco* (singe), *gangorra* (jouet à basculhe), *macumba* (instrument musical/nom péjoratif pour les cultes afro-brésiliens), *minhoca* (vers de tere), *moleque* (gamin), *quiabo* (gombo-légume) (Castro, 2001 in Anjos, 2010 : 16).

²⁰⁴ Parmi les esclaves il y avait ceux ayant une ascendance ethnique avec les Bantous et certains ayant d'autres origines ethniques. D'après Mello e Souza (2001), dans les confréries il y avait un mélange ethnique et qu'on pouvait être élu « Roi du Congo » même si on n'avait pas d'ascendance ethnique congo. Elle montre notamment que ces processions existaient déjà en Afrique et y avaient déjà imprégné des éléments catholiques des Portugais.

Batuques et *congadas* représentaient pour la pensée coloniale esclavagiste deux pôles, désignés respectivement comme « amusement malhonnête » et « amusement honnête » des Noirs. Les *batuques* étaient considérées comme opposés aux bonnes mœurs, à la religion et surtout à la sécurité publique puisqu'ils rassemblaient un grand nombre de Noirs dans les fermes, ce qui intimidait la minorité blanche. Les *batuques* ont été des espaces importants de la résistance des communautés afro-descendantes, et les tentatives successives des maîtres pour les interdire ont été vaines (Abreu, 2000 ; Cascudo, 1954 ; Dias, s/d). Les peintures ci-dessous, réalisées au XIX^e siècle, sont une représentation iconographique des *batuques* :



RUGENDAS « *Batuque* » (1835- lithogravure)²⁰⁵



VANDER-BURCH « *Batuque de São Paulo* » (1838- lithogravure)²⁰⁶

Quant à elles, les *congadas* permettaient aux Noirs d'avoir une visibilité et même une inclusion sociale, à travers les défilés des confréries religieuses noires lors des occasions festives. Ces défilés étaient vus par les maîtres comme une activité bénéfique de christianisation de leurs captifs et de dispersion des dispositions rebelles. Bien que soutenues par une institution religieuse de type européen – la confrérie religieuse – les *congadas* mélangeaient des formes rituelles africaines à la célébration catholique, tout en vouant un culte aux ancêtres, honorés par l'image des Rois Congos (Cascudo, 1954 ; Costa, 2006 ; Dias, s/d ; Mello e Souza, 2001). La peinture de Rugendas ci-dessous est celle d'un défilé de *congada*.

²⁰⁵ Image disponible sur : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/rugendas> [Consulté le 29 juillet 2015]

²⁰⁶ <http://www.antiq-prints.de/shop/catalog.php?cat=KAT70&product=P006062> [Consulté le 29 juillet 2015]



RUGENDAS, Johann Moritz « *Festa de Santa Rosália, padroeira dos negros* »²⁰⁷ (1835-lithogravure)²⁰⁸.

Diverses pratiques culturelles présentes sur le territoire national ont été développées à partir de la musicalité bantoue présente dans ce que les chroniqueurs et voyageurs ont classifié comme *batuques* et *congadas*. La catégorie générique *congada*, incluant des expressions culturelles actuelles telles que maracatu, congo, congada, moçambique, ticumbi, catumbi, taieira, cambinda, catopê, etc., est très présente parmi les populations afro-brésiliennes, spécialement dans l'État de Minas Gerais où les confréries religieuses noires ont eu (et ont encore) un rôle clé dans la vie des afro-descendants. Elles ont en commun de se dérouler sous forme d'un défilé qui mime le couronnement du Roi Congo. Par ailleurs, le *batuque* était une notion générique pour classifier une variété d'expressions culturelles actuellement connues comme jongo, batuque de umbigada, candombe, zambê, tambor de crioula, carimbó, etc. Ces pratiques ont un commun une performance corporelle dansée à l'intérieur d'un cercle rythmé par des tambours.

Après l'abolition de l'esclavage en 1888, des millions d'héritiers d'Africains sont partis vers une nouvelle « diaspora »²⁰⁹ - cette fois-ci interne - en abandonnant les lieux où ils avaient été esclaves (pour la plupart dans les zones rurales) et en allant vers les villes à la recherche d'un travail rémunéré. Rio de Janeiro, alors capitale de la République, attira particulièrement les

²⁰⁷ Dans cette gravure qui dépeint la dévotion à Notre Dame du Rosaire, perçue comme la patronne des Noirs, on peut apercevoir la présence de deux Noirs représentant le roi et la reine de Congo.

²⁰⁸ Image disponible sur : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/rugendas> [Consulté le 29 juillet 2015].

²⁰⁹ La notion de « diaspora noire », très employée notamment par les auteurs anglo-saxons, sert souvent à désigner la dispersion des Africains à travers le monde (dans les contextes d'esclavage) et à souligner des liens de continuité culturelle et symbolique entre eux et l'Afrique. Néanmoins, comme le mentionne S. Capone (2015 : 255), cette notion est très problématique, puisqu'elle renvoie à une vision particulière de l'histoire et de la destinée des descendants d'Africains dans les Amériques, renforçant ainsi une sorte de « déterminisme des origines » qui ne rend pas compte des façons par lesquelles les individus s'attribuent des identités ethniques et reconstruisent activement leur ancestralité, réelle ou symbolique.

migrants noirs. Venus des fermes de la Vallée du Paraíba, ils occupèrent des quartiers périphériques dans lesquels ils partageaient l'espace de pénurie sociale et économique avec les Blancs pauvres (Dias, s/d). Les favelas constituées au début du XX^e siècle sont le miroir de cette nouvelle vague de la diaspora. Dans ces bidonvilles de Rio de Janeiro s'est développée l'une des expressions culturelles brésiliennes des plus célèbres : la samba, dont l'expression collective la plus grande est « l'École de samba ». Ces associations populaires de quartiers sont l'espace où différentes formes d'expression ont été amalgamées : les *batuques* de *terreiro* comme le jongo, les cortèges des Rois Congos, la samba de roda de Bahia et les danses/combats comme la capoeira (*ibid.*).

4.4 – Le jongo : de l'origine bantoue aux études folkloriques

D'après N. Lopes (1988), le terme « *jongo* semble venir de *ndjongö*, terme quimbundo, de groupe linguistique bantou, qui signifie, selon le dictionnaire du prêtre Alves (1951) "création", "descendance" et qui aurait pris au Brésil le sens de "réunion de famille" » (Lopes, 1988 : 161). Dans la pratique culturelle du jongo, les énigmes et charades qui doivent être résolues au moment de la performance sont l'un de ses aspects les plus caractéristiques. Cela rapproche le jongo du *jinongonongo* qui signifie, selon L. Batalha (1889) la charade traditionnelle dans laquelle les Noirs passaient des nuits entières proches du feu en fumant leurs pipes tout en proposant et déchiffrant des charades (Batalha, 1889 in Ramos, 1954). Le prêtre Silva Maia, qui a également étudié les langues bantoues, donne le terme *nongongo* pour signifier « charade » (Silva Maia, 1964 in Lopes, 1988).

L'origine étymologique du mot *jongo*, liée à « charade » et à « énigme », révèle que cette pratique culturelle se manifeste notamment à travers la parole et spécifiquement par le chant. Les *pontos* (les chants), qui sont l'expression vocale du jongo, sont généralement associés à un langage codifié et mystérieux. La majorité des acteurs du jongo racontent que certains *pontos* dirigés vers une ou plusieurs personnes pendant la *roda* pouvaient causer des méfaits, comme rendre cette (ces) personne(s) malade. Eva Lúcia signale ainsi:

Avant, lorsqu'on avait un problème avec une personne âgée dans la *roda*, celle-ci pouvait nous jeter un sort, en nous rendant malade. Les enfants devaient alors demander une bénédiction, sans quoi les vieux étaient susceptibles de les ensorceler à leur tour. Les parents avaient peur de ces choses, et de ce fait, ne laissaient pas les enfants participer à la *roda* (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014).

Les chansons présentes dans le jongo sont citées par les acteurs non seulement comme la façon de proposer et déchiffrer des énigmes, mais également comme une stratégie utilisée par les esclaves pour distraire le maître comme le *jongueiro* Toninho Canecão l'a mentionné dans son récit sur l'origine du jongo :

L'histoire du jongo commence dans les plantations de café, puis il est arrivé dans les *terreiros* [cour des maisons] des maîtres. Pourquoi ? Parce que quand les Noirs sarclaient le café, ils chantaient fort pour couvrir le bruit de la houe, mais aussi pour couvrir ceux qui tentaient de se reposer. Donc, quand le surveillant arrivait à la ferme, il disait que les Noirs étaient en train de chanter une chanson étrange mais que malgré tout, ils travaillaient mieux. Il ne savait pas, cependant, que les Noirs couvraient ceux qui se reposaient. Ainsi, le maître voulut découvrir et en apprendre plus sur ces chants, et il a fait venir les Noirs, pour jouer dans le *terreiro*. Il y a eu une grande fête, ils ont joué des tambours toute la nuit (Toninho Canecão, conférence, 29/11/2014).

Outre l'histoire sur la création du jongo, Toninho Canecão raconte des histoires sur les tambours du jongo :

Le jongo a deux tambours : le plus grand s'appelle *tambu* et le plus petit *candongueiro*. Le *tambu* est joué toujours de la même manière, mais le *candongueiro* non. Ce dernier était un outil de communication des esclaves. Parfois, il y avait des couples qui projetaient de s'enfuir et le *candongueiro* informait l'heure à laquelle ils devaient préparer leur fuite, et informait également sur la réussite, ou non, de celle-ci. Ce *candongueiro* pouvait être joué de plusieurs formes et les esclaves le comprenaient, mais les maîtres et surveillants non (Toninho Canecão, conférence, 29/11/2014).

L'histoire racontée par Toninho Canecão souligne les langages cachés dans le jongo. Ce sont non seulement les chants qui exprimaient des messages énigmatiques mais aussi les instruments musicaux, spécialement à travers le toucher du tambour *candongueiro*. La différence dans la manière de jouer le *tambu* et le *candongueiro*, exprimée à travers une justification historique, est toujours présente dans le jongo. Le *tambu* doit être joué d'une manière constante tandis que le joueur de *candongueiro* peut faire des variations, ce qui le laisse plus libre pour jouer.

Le jongo a été l'une des pratiques culturelles les plus étudiées par les folkloristes brésiliens au XX^e siècle, qui ont notamment largement décrit son langage caché et les façons de jouer le *tambu* et le *candongueiro*²¹⁰. J'appelle « études folkloriques » ces études sur le jongo car les auteurs d'alors le définissaient comme un folklore et se qualifiaient eux-mêmes de folkloristes. La méthodologie et les orientations théoriques qu'ils utilisaient contribuent également à cette catégorisation. Parmi la grande variété d'intellectuels ayant étudié le jongo, j'ai

²¹⁰ Cf. notamment Andrade ([1941] 1991; 1989), Almeida (1942 ; 1953), Alvarenga (1945), Lima (1946 ; 1954), Araujo (1948 ; 1952 ; 1964), Cascudo (1954), Carneiro (1959 ; 1961 ; 1982), Ribeiro (1984).

choisi de m'attarder sur ceux dont les œuvres ont été utilisées pour constituer le dossier de patrimonialisation nationale²¹¹. Même si ces publications datent de la deuxième moitié du XX^e siècle, les recherches de terrain ont pour la plupart été réalisées dans les années 1930 (Andrade, [1941] 1991), les années 1940 (Araujo, 1948, 1964 ; Lima, 1954) et les années 1950 (Ribeiro, 1984), dans des villes de l'État de São Paulo. Le travail d'E. Carneiro (1961) est quant à lui plus orienté vers les questions historiques concernant le jongo. Par rapport à la bibliographie qu'ils utilisent, on pourrait citer des historiens, des voyageurs portugais et d'autres folkloristes. Ainsi, E. Carneiro (1961) analyse la manière dont A. Araujo (1949), R. Almeida (1942 ; 1953) et R. Lima (1954) ont défini le jongo, et M. L. Ribeiro (1984) présente environ quinze études folkloriques sur le jongo et la manière dont elles ont été menées. Les dates de publications citées ici correspondent à la première année de publication.

Le jongo est défini par l'ensemble des folkloristes comme une « danse afro-brésilienne ». De ce fait, même s'ils mentionnent les aspects symboliques et énigmatiques de la pratique, ils privilégient les aspects chorographiques et musicaux. La focalisation sur les aspects dansés de la pratique indique le statut qu'elle a acquis au fil du temps et la façon dont, plus largement, elle est classifiée dans le milieu culturel brésilien. Les travaux des folkloristes définissent le jongo comme une danse venue d'Angola et apportent des extraits des témoignages des personnes les « plus âgés du jongo », qui affirment que leurs « parents dansaient cette danse là-bas » (Araujo, 1964). Même s'il y a un consensus sur la définition du jongo comme danse, la façon dont il est classifié varie d'un auteur à un autre. Par exemple, A. Araujo (1948) le décrit comme une « danse en cercle » tandis qu'E. Carneiro (1961) le définit comme une « danse d'*umbigada*²¹² ». Certains auteurs comme M. L. Ribeiro (1984) racontent les histoires de l'origine de la danse. Selon elle, certains Noirs racontaient que le jongo était né d'une demande de Dieu, d'autres, de demandes de certains saints. La création du jongo son l'auteur une promesse faite aux saints. Selon le rapport de M. L. Ribeiro (1984), on s'aperçoit que les pratiquants du jongo ne faisaient pas alors le lien entre son origine et l'esclavage, comme ils le font actuellement.

En outre, ces folkloristes soulignent des aspects différents présents dans la performance. A. Araujo (1964 : 201) affirme que la danse a « une fonction récréative pour les habitants des zones rurales et urbaines dans la région brésilienne caféière, étant ce qu'il y a de plus riche de la culture noire présente dans notre folklore ». À son tour, R. Lima (1954 : 99) la décrit comme «

²¹¹ Andrade ([1941]1991, 1989), Araujo (1948 ;1964), (Lima, 1954), Carneiro (1982), (Ribeiro, 1984). IDEM

²¹² Danse dans laquelle le mouvement qui met en contact le nombril (*umbigo*) des partenaires est l'élément le plus fort. Carneiro (1961) inclut dans ce genre une variété de danses d'origine africaine qui ont été développées au Brésil. Parmi ces danses, il y a le jongo.

l'expression folklorique de nos Noirs, et danse religieuse à caractère fétichiste ». M. L. Ribeiro (1984 : 69) la classifie comme « une danse afro-brésilienne, à l'intention religieuse et fétichiste, dont la tendance est de perdre le caractère ésotérique et devenir simplement une danse de divertissement ».

Certains de ces folkloristes comme R. Lima (1954), E. Carneiro (1961) et M. L. Ribeiro (1984), utilisent des données parues dans le premier travail sur le jongo, réalisé par Luciano Gallet. Dans son livre « *Les études de folklore* » (1934), il analyse la chorégraphie de la danse en décrivant comment les danseurs se mettent en scène et les mouvements qu'ils effectuent. Il mentionne également les instruments musicaux utilisés et le rôle du public (Gallet, 1934 in Ribeiro, 1984). La façon de présenter le jongo à travers les descriptions chorégraphiques a orienté le travail de ses successeurs. Ces derniers dessinent le mouvement des pieds et du corps (indiquant de combien de degrés vers la droite et vers la gauche les pieds et le corps doivent tourner). En outre, ils montrent la position des participants dans la *roda*, en mettant l'accent sur la différence entre les mouvements des hommes et des femmes.

Quelques auteurs comme M. L. Ribeiro (1984) présentent des considérations sur les dispositions des danseurs dans la *roda*. Selon elle, il y a trois dispositions. Dans la première, les danseurs forment la *roda* dans une position qui alterne homme/femme. Puis l'un se tourne face à l'autre et les deux dansent agilement avec les hanches. Ensuite, les deux tournent sur eux-mêmes à 180 degrés et dansent avec la personne qui se retrouve face à eux. Dans la deuxième, un homme va au centre de la *roda* et danse agilement. Ensuite, il s'approche d'une femme et l'amène également vers le centre pour qu'ils dansent ensemble. Dans la troisième, il y a de nombreuses paires de danseurs dans la *roda*. L'auteur nomme le premier type « Jongo de *roda* », le deuxième « Jongo *carioca*²¹³ » et le troisième « Jongo *paulista*²¹⁴ ». On peut dire que le « Jongo *carioca* » a prévalu sur les autres en termes numériques et il y a selon moi deux raisons principales à cela. Tout d'abord, ce fut à Rio de Janeiro que l'articulation entre les différents groupes de jongo - via les folkloristes - a commencé. Ensuite, ce type de jongo est celui qui permet le plus aux *jongueiros* de montrer leurs qualités chorégraphiques individuelles.

Les études des folkloristes mentionnent également les lieux d'apparition du jongo, en citant les États de la région Sudeste. Cependant d'après E. Carneiro (1961), c'est dans l'État de São Paulo que les informations sur le jongo sont les plus complètes. En effet, si l'on observe les travaux publiés sur le jongo, on se rend compte que la plupart des enquêtes de terrain a été

²¹³ Qualité de ce qui vient de la ville de Rio de Janeiro.

²¹⁴ Qualité de ce qui vient de la ville de São Paulo.

réalisée dans l'État de São Paulo. De même, la plupart des auteurs sont originaires de cet État. En outre d'après les folkloristes, les *rodas* se déroulaient pendant les fêtes religieuses (Carneiro, 1982) et commençaient toujours à la fin de la soirée (Araujo, 1948 ; 1964).

La plupart des études analysées invoquent la relation entre le jongo et les religions afro-brésiliennes, en particulier la *macumba*²¹⁵. A. Araujo (1964), par exemple, cite un lien entre le jongo et la magie, en indiquant que ceux qui mènent les *rodas* sont également connaisseurs de l'art de « la magie noire ». R. Lima (1954) mentionne que la musique et les versets du jongo - les *pontos* - sont semblables à ceux de certaines cérémonies « magico-religieuses » d'origine africaine. M. L. Ribeiro (1984) expose à son tour ces similitudes. D'après elle, on peut observer dans les deux pratiques des salutations initiales aux esprits protecteurs, des tambours, des *pontos* et le « pouvoir d'énergies surnaturelles ». Elle mentionne la présence d'énergies invoquées pour le bonheur et pour le malheur dans ces deux pratiques. Selon elle, certains *pontos* étaient destinés à faire le bonheur des présents à la roda (appelés chants d'amusement) et d'autres étaient invoqués pour provoquer le malheur de certaines personnes spécifiques présentes dans la roda (appelés chants de *demandas* ou de *ingoromenta*²¹⁶). Cette caractéristique du jongo serait semblable à l'invocation d'énergie pour le bonheur (magie blanche) et le malheur (magie noire) dans la macumba. Elle conclut son argument en citant la similitude entre la demande de bénédiction présente à la fin d'une pratique comme de l'autre (Ribeiro, 1984).

Le jongo est décrit par les auteurs comme un moment spécifique où l'on fait montre de ses aptitudes individuelles. La première étude sur le jongo met déjà en avant cet aspect, en affirmant que « le jongo est un affichage des qualités individuelles de chaque danseur, chacun luttant pour supplanter l'autre (Gallet, 1934 in Ribeiro, 1984). On peut dire que la dimension démonstrative des aptitudes chorégraphiques et vocales observée de nos jours dans le jongo, se trouve présente depuis les premières descriptions des folkloristes. D'après A. Araujo (1964 : 222) :

Il y a toujours dans le jongo ceux qui sont plus célèbres et qui disputent la primauté des applaudissements de toutes les personnes présentes. Ces disputes commencent avec les *pontos* d'amusement et peuvent se diriger vers les *pontos* d'*ingoromenta*. C'est là que se vérifie qui est le coq. Ce qu'ils veulent, c'est être le coq, c'est à dire le meilleur de tous.

²¹⁵ Le terme macumba désignait au début du XX^e siècle les pratiques religieuses d'origine bantoue dans le sud-est et notamment à Rio. Il est devenu un terme péjoratif d'accusation de sorcellerie mais dans la région de Rio, il est resté un terme générique et populaire pour désigner les rituels afro-brésiliens.

²¹⁶ Dans les religions afro-brésiliennes, le terme « demanda » signifie une attaque spirituelle menée à partir de travaux rituels négatifs. Le terme « ingoromenta », selon Araujo (1964), est une variation du mot « *argumento* » (argument en français) et signifie l'attaque verbale menée envers un autre *jongueiro*, c'est-à-dire une énigme difficile à résoudre.

Certains de ces auteurs comme E. Carneiro (1961) essaient de développer une analyse historiographique du jongo, en reprenant le terme *batuque* utilisé par la pensée coloniale esclavagiste²¹⁷. Dans son œuvre, il interprète quatre livres d'auteurs portugais (publiés entre 1880 et 1890²¹⁸) qui décrivent pratiques culturelles africaines en Afrique. Ces auteurs nomment ces pratiques par le nom générique de *batuques*. Carneiro (1961) souligne des extraits de ces auteurs qui permettent selon lui de rapprocher les « *batuques* rencontrés en Afrique » et le jongo. A. Sarmiento (1880) définit le *batuque* réalisé dans la région de Luanda comme « un cercle formé par les danseurs. Au milieu, il y a un Noir ou une Noire qui donnera une *umbigada* à une personne qu'il/elle choisit, et qui va le remplacer au milieu du cercle. Ils donnent à cette *umbigada* le nom de *semba* ». Il considère encore le *batuque* comme sensuel, érotique et lascif (Sarmiento, 1880 in Carneiro, 1961 :11). L. Batalha (1890) inclut également le *batuque* parmi les coutumes d'Angola et le caractérise comme « une danse qui consiste à former une *roda*, d'où un couple sort et danse au milieu en prenant des positions indécentes et provocatrices...ceux qui forment la *roda* chantent en chœur » (Batalha, 1890 in Carneiro, 1961 : 11). H. Carvalho (1890) remarque que les danses de *batuque* étaient réalisées la nuit « un feu sert à illuminer le *terreiro* et à chauffer les *gomás* (tambours), et il y a toujours l'improvisation des chants et la présence des tambours » (Carvalho, 1890 in Carneiro, 1961 :12). À travers ces descriptions, E. Carneiro souligne que parmi la variété de *batuques*, on pourrait citer les danses d'*umbigada*, dont le jongo serait issu. Le terme jongo pour caractériser une forme de danse d'*umbigada* apparaît pour la première fois, selon Lima (1954) en 1906.

Les folkloristes mentionnent aussi l'existence de plusieurs autres mots employés par les pratiquants pour caractériser cette expression culturelle : « caxambu », « tambu », « tambor » et « batuque ». Mais le mot « jongo » l'a emporté et l'une des raisons est que les folkloristes ont nommé ainsi cette pratique. Même si certains intellectuels comme A. Araujo (1964 : 201) soulignent que « dans l'État de Minas Gerais, le jongo est connu comme caxambu, nom également donné à l'instrument fondamental de la danse : le grand tambour, appelé *tambu*, *angoma* ou bien *caxambu* » (*ibid.*), aucune des études n'utilise le mot « caxambu » pour décrire cette pratique culturelle. Le terme caxambu a toujours été le deuxième nom du jongo. On pourrait dire que ces études ont privilégié le terme « jongo » pour décrire cette pratique culturelle au détriment du mot « caxambu ».

²¹⁷ Comme on l'a vu dans la section de contextualisation historique et géographique du jongo, de nombreuses danses d'origine africaine ont été classées par les colonisateurs dans la catégorie générale de *batuque*.

²¹⁸ Alfredo Sarmiento, *Os sertões da África* ; Hermenegildo Capelo et Roberto Ivens, *De Benguela às terras de Iaca* ; Ladislau Batalha, *Costumes Angolezes* et Henrique Augusto Dias de Carvalho, *Etnografia e história tradicional dos povos de Luanda*.

M. L. Ribeiro (1984 : 18) affirme que « si [jongo et caxambu] ne sont pas la même danse, ils sont extrêmement similaires et se confondent ». E. Carneiro (1961) indique que la « région du jongo²¹⁹ » inclut le jongo et le caxambu. Cependant, il constate qu'il n'y a pas beaucoup d'informations sur le caxambu et justifie son argument par les données collectées par O. Alvarenga (1950). Selon cet auteur : « en examinant les documents existants sur le caxambu, on peut conclure que c'est une danse poétique et musicale liée au jongo » (Alvarenga, 1950 in Carneiro 1961 : 29). D'après la plupart de ces folkloristes, le caxambu a été peu étudié. En réalité, si d'un côté le manque d'études peut avoir rendu le caxambu invisible, de l'autre, il peut avoir fait du caxambu un synonyme du jongo, étant donné qu'ils ont des similitudes musicales et chorégraphiques. Les études folkloriques sur le jongo ont ainsi probablement inspiré cette catégorisation. Dans le cadre de cette thèse, j'utiliserai le terme « jongo » pour faire référence à cette forme d'expression afro-brésilienne. C'est également ainsi que la nomment la plupart des acteurs rencontrés lors de ma recherche de terrain et les ethnologues et historiens brésiliens contemporains²²⁰.

Enfin, les folkloristes signalent la présence d'un public aux *rodas* de jongo : « Au début de la *roda*, il y a un très grand nombre d'assistants, généralement Blancs, qui la regardent avec l'envie d'y entrer. Mais avec la peur de perdre leur statut social, ils n'entrent pas dans la *jongada* [jeu du jongo] » (Araujo, 1964 : 228).

Les études folkloriques ont classé le jongo comme danse et ont été centrées principalement sur ses aspects chorégraphiques et musicaux. En outre, elles ont souligné son origine (liée à l'Angola) et sa relation avec un « mysticisme fétichiste ». Sur ce point, elles ont trouvé des similitudes entre le jongo et les religions afro-brésiliennes, et notamment avec la « macumba ». Les aspects mis en avant par les intellectuels folkloristes ont été importants dans la consolidation de l'image du jongo lorsque, plus tard, il a été plus largement diffusé dans la société brésilienne. Généralisé comme danse populaire et traditionnelle brésilienne d'origine africaine, le jongo est l'une des matières premières des spectacles basés sur les danses populaires traditionnelles.

²¹⁹ Il délimite la « région du jongo » et celle où le *batuque* a pris forme dans les États de Rio de Janeiro, São Paulo et Minas Gerais.

²²⁰ Cf. notamment Abreu (1995), Simonard (2005), Abreu et Matos (2007), Falcão (2011), Guidi (2012).

Bien que les études folkloriques menées sur le jongo ont mis en avant ses aspects chorégraphiques et musicaux, au détriment des aspects sociologiques et ethnologiques, elles ont eu un rôle important dans la connaissance de cette pratique culturelle. Le travail d'E. Carneiro (1961) est une véritable recherche historiographique, ce qui est aussi le cas du travail de M. L. Ribeiro (1984), qui fut la recherche la plus exhaustive sur le jongo avant la constitution du dossier de patrimonialisation. Toutefois, une caractéristique remarquable de ces études est l'invisibilité des acteurs sociaux. Les folkloristes désignent les faiseurs de jongo comme « les Noirs » ou « les *jongueiros* », et seul celui qui organise la « fête de jongo » (appelée *jongada*) est nommé par son prénom. Ce dernier est aussi décrit par les folkloristes comme le *jongueiro-mor*²²¹. Les praticiens sont classés dans la catégorie générique de « participants » et sont décrits comme des « gens simples, de condition économique rudimentaire, qui sont vêtus modestement et presque tous venus de la campagne » (Araujo, 1948 : 50).

Les chercheurs mentionnés dans cette section ont écrit leurs travaux sur le jongo en suivant des méthodologies et théories propres aux études de folklore. Dans la prochaine section, j'analyse le cadre d'orientation de ces recherches.

4.4.1 - La vision du monde des folkloristes : considérations sur leurs théories et méthodologies

Les folkloristes brésiliens du XX^e siècle avaient une vision du monde au sein de laquelle le folklore était à la fois une discipline scientifique et son objet. Par conséquent, la « science du folklore » avait comme but d'étudier les « pratiques folkloriques », ou tout simplement, le « folklore ». Le maintien et la protection de ces pratiques étaient leurs principales préoccupations face aux changements de l'époque moderne. D'après V. Salles (1982 : 8) : « La plupart des fêtes populaires n'ont pas trouvé leurs formes définitives, nécessitant une recherche systématique pour fixer les formes ou genres folkloriques ». Cet argument a été utilisé pour justifier la nécessité de protection des pratiques folkloriques à travers la recherche, qui décrirait empiriquement les éléments qui composaient la pratique. Même s'ils croyaient que la recherche contribuerait à « fixer » les formes folkloriques et les maintenir, ils admettaient « l'évolution possible et nécessaire du folklore, qui est une réalité concrète, dynamique et qui s'adapte à de nouvelles formes assumées par la société » (*ibid.*).

²²¹ « *Mor* » est un adjectif en portugais considéré comme une abréviation de « *maior* » « plus grand ». Quand un mot est suivi par « *mor* », il lui est attribué un sentiment de grandeur.

Théoriquement, ces intellectuels définissaient le terme de folklore comme le « domaine collectif de la connaissance », cela veut dire que les « pratiques folkloriques » étaient élaborées comme productions collectives au sein d'une communauté. Selon V. Salles (1982 : 9), « l'absence de l'auteur - l'anonymat - est une condition préalable à la définition du fait folklorique ». Ce postulat a également collaboré à l'invisibilité des acteurs sociaux présents dans les travaux sur le jongo. Si les acteurs ne sont pas nommés, alors leurs créations individuelles ne sont pas non plus classées comme telles. Les recherches actuelles montrent qu'au contraire, il y a de multiples créations individuelles comme par exemple des *pontos* qui sont supposés être écrits par certains participants. Leurs signatures se trouvent présentes lors de la vulgarisation des paroles.

En outre, le folklore était considéré comme une survivance culturelle : « Les sociétés admettent certaines survivances. Le Folklore ne serait-il pas, ainsi, un ensemble de « survivances » archaïques - et oserais-je dire – primitives ? » (Salles, 1982 : 9). La notion de survivance culturelle est un aspect de la théorie de certains folkloristes français comme A. Varagnac (1948). Les folkloristes brésiliens se sont également approprié la notion de l'archéocivilisation développée par cet auteur. A. Araujo (1964) utilise ce concept pour indiquer l'influence de « l'archéocivilisation africaine » au Brésil.

Ces chercheurs avaient également comme préoccupation la survivance du folklore, et pour cela encourageaient les initiatives de maintien de la tradition menées par les jeunes (*ibid.*). Méthodologiquement, les études de folklore étaient élaborées sur la base de descriptions empiriques des pratiques folkloriques. Pour la description, d'autres outils étaient utilisés comme les diagrammes, tableaux et croquis qui présentaient le déroulement des chorégraphies et la position des danseurs et musiciens.

Les principaux folkloristes mentionnés dans de cette section étaient insérés dans un réseau folkloriste plus large appelé « mouvement folklorique brésilien ». Pour contextualiser ces auteurs ainsi que leurs travaux, je présente dans la section qui suit les institutions et processus qui ont permis le développement de ce mouvement.

4.4.2- Les études folkloriques au Brésil et le jongo comme objet du folklore

Les premières études sur le folklore brésilien ont été réalisées à la fin du XIX^e siècle et portaient sur la littérature populaire²²². Dans les années 1920, les intellectuels ont commencé à aborder les façons de parler de « l'homme de la campagne » et les *folgedos*²²³ réalisés au sein des populations rurales²²⁴. Pour les chercheurs, les pratiques culturelles des populations rurales évoquaient les « authentiques valeurs nationales », puisqu'elles renvoyaient à une image du passé et à ce qui était régional (Vilhena, 1997). Il est intéressant de noter que ces études ont été développées plus largement à São Paulo, la ville où a commencé l'industrialisation du pays. La décennie de 1930 est considérée comme celle de l'insertion du folklore dans les projets institutionnels brésiliens. Dans ce contexte, il devient non seulement un objet d'étude mais aussi une stratégie politique puisqu'à travers lui, les « authentiques valeurs du peuple brésilien » pouvaient être « découvertes ». À São Paulo par exemple, le folklore se transforme par le biais du Département de la Culture créé et dirigé par Mario de Andrade, écrivain et passionné par les traditions brésiliennes²²⁵. Les recherches se déroulaient dans le cadre de la « Société d'Ethnographie et Folklore », créée en 1937 au sein du Département de la Culture. Cependant, le projet institutionnel concernant le folklore au niveau national n'a été élaboré qu'à la fin des années 1940, grâce au développement de la Commission Nationale du Folklore (CNF)²²⁶.

La CNF, dont le plus grand représentant est le folkloriste Renato Almeida²²⁷, avait pour but de construire un portrait des traditions brésiliennes. La connaissance de l'ensemble des pratiques culturelles servirait alors à découvrir les « authentiques » racines de la nation brésilienne. Pour ce faire, la CNF voulait rassembler les chercheurs du folklore au niveau national. Si d'autres institutions avaient essayé de rassembler les folkloristes brésiliens comme la « Société d'Ethnographie et du Folklore », la « Société brésilienne d'Anthropologie et

²²² Les livres « *Estudos de poesia popular no Brasil* » (1879) et « *Cantos populares do Brasil* » (1883) écrits par Romero Silvio (1851-1914) sont deux bons exemples de cette période d'études folkloriques.

²²³ Les *folgedos* sont des expressions populaires dont la principale caractéristique est la présence de la musique, de la danse et de la représentation théâtrale.

²²⁴ On peut citer par exemple le livre « *Dialeto Caipira* » (1920) d'Amaral Amadeu (1875-1929) et « *Danças Dramáticas do Brasil* » (1954) de Mario de Andrade (1893-1945).

²²⁵ M. de Andrade a écrit une large bibliographie sur la musique et la danse populaire brésilienne et parmi ses œuvres se trouve l'article « O samba-rural paulista » (1941), dans lequel il décrit le jongo rencontré à São Paulo.

²²⁶ La CNF a été créée en 1947 dans le cadre de l'Institut Brésilien de l'Éducation, la Science et la Culture (IBECC), une institution rattachée au Ministère des Affaires Étrangères qui articulait l'UNESCO aux intellectuels et aux institutions culturelles et scientifiques du Brésil.

²²⁷ Renato Almeida (1895-1981) était un juriste et chercheur passionné par les études du folklore. En tant que haut-fonctionnaire du Ministère des Affaires Étrangères, il a eu un grand rôle dans la création de la CNF (Vilhena, 1997).

d'Ethnologie²²⁸ », « l'Institut brésilien du Folklore²²⁹ » et la « Société brésilienne du Folklore²³⁰ » (Vilhena, 1996 : 127), la CNF fut la seule à avoir du succès. L'un des premiers grands projets menés par la CNF a été le Congrès brésilien de Folklore en 1951. Cet événement a été important pour la formation d'un réseau de folkloristes au niveau national. Il a eu également un rôle dans la formation des bases théoriques et méthodologiques du « mouvement folklorique brésilien ». La Lettre du Folklore brésilien²³¹, produite à l'aboutissement de la réunion, consolida les principes théoriques du « folklore » :

L'ensemble des créations culturelles d'une communauté, ancré dans ses traditions exprimées individuellement ou collectivement, et qui représente son identité sociale. Ce sont des aspects d'identification de la manifestation folklorique : acceptation collective, traditionnalité, dynamique et fonctionnalité (Commission Nationale de Folklore, 1951).

La notion de folklore était stratégique dans la conception de l'identité de la nation, car elle permettait de supprimer, autant sur l'axe du temps que sur l'axe de l'espace, la dimension de la différence dans le cadre culturel, en construisant une unique nation (Cavalcanti et *al.*, 2000). Sur l'axe de l'espace, il s'agissait de fabriquer l'idée d'une unité du folklore au-dessus des différences régionales (une « dégéographisation »). Sur l'axe du temps, il était question de produire l'idée d'une temporalité du folklore qui se révélerait dans sa permanence à travers l'histoire (*ibid.*). Le folklore, comme le montre la Lettre du Folklore brésilien, serait une partie importante de l'héritage culturel et de la culture vivante. Le terme de folklore a été considéré par les intellectuels d'alors comme un moyen de rapprochement entre les peuples et d'affirmation de leur identité culturelle.

La CNF a également obtenu du succès grâce à l'innovation introduite par Renato Almeida : la création de commissions folkloriques par État dans la quasi-totalité des États brésiliens. La commission régionale était coordonnée par le représentant des folkloristes de l'État et avait pour but « d'organiser la recherche, divulguer la cause du mouvement et faire des efforts dans le contexte local pour la protection du folklore » (Vilhena, 1996 : 127). Une grande partie des travaux sur le jongo a été menée par la Commission Paulista de Folklore²³². Pendant plus de vingt ans, le coordinateur de la commission fut Rossini Tavares de Lima, qui a écrit l'une des œuvres sur le jongo analysées dans ce chapitre. Alceu Maynard Araujo, l'auteur de deux autres

²²⁸ Fondée en 1941 par Arthur Ramos, ethnologue et intellectuel majeur de son temps. Il a eu une grande importance dans les études sur l'identité noire et brésilienne et dans l'institutionnalisation des sciences sociales au Brésil.

²²⁹ Fondée en 1942 par Basílio de Magalhães, historien et folkloriste brésilien. Cf. Vilhena (1996).

²³⁰ Créée en 1941 par Luis da Câmara Cascudo, anthropologue et folkloriste brésilien. Cf. Vilhena (1996).

²³¹ Disponible en ligne sur : <http://www.fundaj.gov.br/geral/folklore/carta.pdf> [consulté le 14 octobre 2015].

²³² La commission présente dans l'État de São Paulo.

œuvres analysées, a également été membre de cette commission régionale de folklore pendant plus d'une dizaine d'années.

Les commissions régionales de folklore étaient organisées autour d'une personne qui possédait des qualités personnelles telles que l'engagement, le charisme et les compétences diplomatiques, qui facilitaient son interaction avec les autres chercheurs. À l'échelle nationale, Renato Almeida, qui a dirigé la CNF, avait un grand nombre de ces qualités (Vilhena, 1997). L'autorité de ces intellectuels était acquise lorsqu'ils parvenaient à convaincre leur auditoire, composé majoritairement des hommes politiques qu'ils étaient capables de représenter, à travers leurs discours et leur pratique, l'identité culturelle de la nation (Gonçalves, 2002). Les représentants des commissions régionales se réunissaient tous les deux ans au Congrès brésilien de Folklore, qui se déroulait dans une région du pays à chaque fois différente. Lors des congrès, l'union entre les folkloristes des différentes régions du Brésil avait lieu concrètement. Ensemble ils échangeaient des informations, délibéraient sur les buts de leur mobilisation et regardaient des spectacles de groupes folkloriques dans lesquels ils reconnaissaient leur « identité commune » (Vilhena, 1997). Ces conférences obtenaient le soutien des gouvernements locaux et des organismes fédéraux et comptaient sur la présence des autorités politiques (*ibid.*).

Une recommandation de la CNF présente dans la Lettre du Folklore brésilien était l'inclusion de l'enseignement du folklore au collège et au lycée ainsi qu'à l'université. Néanmoins, le succès obtenu par les folkloristes et les commissions régionales n'a pas été accompagné par le développement d'espaces dédiés à l'étude du folklore au sein d'institutions d'enseignement et de recherche. Il semble utile de faire une brève considération sur le développement des sciences sociales au Brésil et les rapports avec les études folkloriques. Pendant les années 1930, les premières universités du Brésil ont été institutionnalisées et avec cela, les premiers départements de sciences sociales. Certains intellectuels comme Donald Pierson, Claude Lévi-Strauss et Roger Bastide ont été chargés de former les premiers scientifiques en sciences sociales brésiliens (Vilhena, 1937). M. Peirano (1981) montre que la création des premières formations universitaires en sciences sociales a été un élément important pour la résolution de questions concernant le projet de modernisation du pays. Dans ce sens, comme affirme M. Amoroso (2004), les premières recherches ethnographiques se consacraient aux pratiques culturelles traditionnelles brésiliennes car elles étaient au cœur du débat du changement social et de modernisation.

Au début de cette institutionnalisation, il est possible de voir un léger rapport entre folkloristes et les scientifiques en sciences sociales, principalement grâce à la « Société

d'Ethnographie et Folklore », créée au sein du Département de la Culture (dirigé par le folkloriste Mario de Andrade), qui rassemblaient folkloristes et ethnologues nouveaux arrivants au Brésil²³³. Néanmoins, dans la mesure où la recherche en sociologie et ethnologie se développe dans l'université, les nouveaux scientifiques s'accordent à penser que la nation brésilienne est écartée des discours idéologiques tenus par les intellectuels des sciences humaines, et spécialement chez les folkloristes (Peirano, 1981). Au cours des années 1950, les intellectuels universitaires émergents commencent à formuler de fortes critiques vis à vis du conservatisme et dilettantisme des folkloristes (Vilhena, 1997). Les études folkloriques ont été considérées par les universitaires comme très empiriques, descriptives, dépourvues d'une analyse théorique et mettant de côté le contexte dans lequel les phénomènes avaient lieu (Peirano, 2000). Dans l'organisation hiérarchique régnant dans les sciences sociales, le folklore a été relégué à la position la plus basse, ce qui a rendu difficile (et a effectivement empêché) l'entrée de cette discipline dans la liste des sciences sociales brésiliennes. Le folklore a réussi à devenir un point important dans l'ordre du jour de la politique culturelle du pays au niveau fédéral, régional et même municipal, mais n'a pas atteint le statut de discipline scientifique²³⁴ (Vilhena, 1997).

Avec le développement et le renforcement de la Commission Nationale du Folklore, les folkloristes se sont rendu compte de la nécessité de créer une institution pour le soutien du folklore, et qui serait directement liée à l'administration fédérale. Ainsi, la Campagne de la Défense du Folklore brésilien (CDFB) a été créée en 1958²³⁵. Tandis que la CNF faisait un travail d'orientation sur la préservation du folklore auprès des commissions régionales, la CDFB développait et coordonnait des projets au niveau national (Vilhena, 1997). Le grand représentant de la campagne a été Edison Carneiro, qui l'a dirigée de 1961 à 1964. Ethnologue, folkloriste et historien, il a été l'un des principaux chercheurs de la culture populaire au Brésil²³⁶. Bien plus, son livre « *Samba d'umbigada* » (1961), examiné dans ce chapitre, est l'un des principaux ouvrages sur le jongo.

Le coup militaire du 31 mars 1964, qui a établi la dictature au Brésil, a marqué la fin de la gestion de la CDFB par E. Carneiro. Ses liens avec le parti communiste ont conduit à une réaction violente du nouveau régime (Vilhena, 1997). Pour « sauver » l'organisme, Renato

²³³ Parmi ces ethnologues il faut souligner le rôle de Dina Lévi-Strauss pour le développement de la « Société d'Ethnographie et Folklore » (Diniz, 2010).

²³⁴ Ce qui ne l'a pas empêché d'avoir un dialogue avec les autres sciences sociales et des chercheurs à double casquette comme Edson Carneiro.

²³⁵ Elle a été créée au sein du Département des Affaires Culturelles du Ministère de l'Education et de la Culture (DAC/MEC).

²³⁶ Données disponibles en ligne sur : http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=162 [consulté le 16 octobre 2015].

Almeida a pris en charge la CDFB²³⁷, car il n'était l'objet de soupçons idéologiques. Durant les premières années du nouveau régime, la dictature s'est installée durement et a opéré de nombreux changements au niveau de l'exécutif fédéral, y compris au sein du Département des Affaires Culturelles (DAC) où la CDFB était gérée (Germano, 1993). La CDFB a ainsi perdu de l'espace, ce qui a provoqué l'interruption des congrès folkloriques. Puis à partir des années 1970, il y a eu un changement d'orientation du régime militaire. Pour construire un sentiment national, le gouvernement a mis en place un discours qui soulignait le rôle des traditions des classes populaires et du folklore (Miceli, 1984). Dans ce nouveau contexte, la CDFB est redevenue une institution importante sur le plan national. Le DAC a de nouveau été modifié et Manuel Diegues Junior²³⁸ en a alors assumé la direction. En 1974, ce dernier a invité Braulio do Nascimento²³⁹ à diriger la CDFB, où il avait déjà travaillé pendant la gestion d'E. Carneiro. En 1978, B. do Nascimento a transformé la CDFB en Institut National du Folklore²⁴⁰ (INF) et en est devenu le directeur.

L'un des aspects les plus forts de la gestion par B. do Nascimento de l'INF fut la mise en place des congrès et festivals de folklore, encouragés par l'âge d'or du mouvement folklorique des années 1950²⁴¹. En s'inspirant de la gestion de Renato Almeida, B. do Nascimento a réactivé les commissions régionales de folklore en réarticulant les folkloristes brésiliens autour d'une commission nationale. Sa gestion a également favorisé les publications de recherches sur les traditions populaires. Les « Cadernos de Folclore » (Cahiers de Folklore), publiés entre 1975 et 1986, ont été la plus grande réussite de l'INF. Au total, 35 monographies sur différents domaines comme les festivités, la littérature populaire, les danses, l'artisanat, la musique, etc. ont été publiées (Aguiar, 2011 ; Gama, 2008 ; Silva, 2015). Le Cahier numéro 34 portait sur le jongo : cette monographie, écrite par la folkloriste Maria de Lourdes Borges Ribeiro et publiée en 1984 par l'INF, a été le travail le plus complet sur cette pratique culturelle avant l'inventaire réalisé pour la constitution du patrimoine national.

²³⁷ Renato Almeida a été le directeur de la CDFB de 1964 à 1974. Cf. Vilhena (1997).

²³⁸ Anthropologue et aussi intéressé par l'étude du folklore et de la culture populaire.

²³⁹ Diplômé en langues romanes et intéressé par la littérature orale brésilienne, il a travaillé comme critique littéraire au cours des années 1940 à la Bibliothèque nationale, où il a rencontré Edison Carneiro qui l'a amené à travailler dans la CDFB pendant sa gestion. Cf. Aguiar (2011).

²⁴⁰ L'INF était rattaché à la structure de la Fondation Nationale des Arts (Funarte), créée en 1975 au sein du MEC. La Funarte a été créée pour promouvoir et soutenir la pratique d'activités artistiques à travers la mise en œuvre de divers instituts culturels. L'Institut National du Folklore a été créé dans ce contexte. Cf. Aguiar (2011).

²⁴¹ La mise en valeur des congrès et festivals de folklore a été possible grâce à la politique du gouvernement fédéral qui encourageait ces actions. Selon A. F. Sá (1995), la politique culturelle dans les années 1970 stimulait les festivals culturels dans une régionalisation appropriée qui était l'un des mécanismes les plus efficaces pour la promotion de la culture populaire. Ces festivals d'art, qui privilégiaient la culture populaire à base régionale, faisaient partie du projet du gouvernement en faveur du patrimoine historique et artistique et son association avec le tourisme (Aguiar, 2011).

En 1982, B. do Nascimento a quitté l'INF. Avec son départ, le réseau de folkloristes a perdu son élan puisque les nouvelles orientations de l'INF, dirigé désormais par Lélia Coelho Frota, ont été de ne plus encourager ni les congrès folkloriques ni les commissions régionales de folklore. L. Frota a plutôt opéré un rapprochement avec les sciences sociales et le milieu académique. Ainsi dans sa gestion, c'est la recherche anthropologique et ethnologique qui a orienté l'exécution des politiques publiques pour les pratiques culturelles traditionnelles (Gama, 2008). De ce fait, les anthropologues se sont tournés vers l'étude de sujets tels que les pèlerinages, les confréries, les répertoires de chants, les danses et les fêtes traditionnelles. Par conséquent, ces sujets ont alors été abordés via une base théorique solide, ce que ne faisaient pas les intellectuels folkloristes (Segato, 2000). Les traditions culturelles ont ainsi commencé à être étudiées non comme survivances ou réminiscences, mais comme faisant partie de la structure sociale des sociétés contemporaines. En 1997, l'INF est renommé Centre National de Folklore et Culture Populaire (CNFCP) et en 2003, le CNFCP est transféré à l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National (IPHAN), dans le cadre du Département du Patrimoine Immatériel, qui sera mentionné postérieurement.

Néanmoins, les folkloristes continuent aujourd'hui encore à aborder leurs objets de recherche de façon descriptive et sans analyse interprétative²⁴². En raison du manque de dialogue avec l'anthropologie et les autres sciences sociales, et aussi parce qu'ils ont montré les limites de leur approche, ils ne sont pas très reconnus sur la scène intellectuelle nationale. Par conséquent, ils n'ont pas non plus de légitimité politique à l'égard des institutions publiques de la culture. Les folkloristes se sont enracinés dans la Commission Nationale du Folklore et les commissions régionales. La réalisation tous les deux ans du Congrès brésilien du Folklore est l'espace de rencontre de ces chercheurs et d'échanges d'informations au niveau national. Le folkloriste est vu au Brésil, en particulier par les sociologues et anthropologues, comme le paradigme d'un intellectuel non académique, lié à son objet par une relation amoureuse. La plupart d'entre eux sont des journalistes, des éducateurs et des artistes qui mènent des recherches parce qu'ils ont une passion pour le « folklore brésilien ». Les pratiques culturelles traditionnelles, pour la plupart des fois, ne sont pas étudiées en tenant compte de leur contexte socioculturel. Les traditions sont plutôt analysées à travers les éléments qui les composent comme la musique, la danse, la chorégraphie, les objets et les costumes. Mais les femmes et hommes qui les produisent en

²⁴² Leurs recherches traitent surtout du côté corporel, esthétique et chorégraphique des expressions culturelles, mais ils ne parlent plus en termes de survivances.

utilisant des techniques et connaissances propres sont, la plupart du temps, oubliés de leurs travaux.

Les recherches folkloriques sur le jongo ont contribué à l'élaboration de son authenticité. Les intellectuels folkloristes menaient des recherches sur « l'authenticité africaine » présente dans le jongo afin de comprendre les particularités culturelles de ce pays et de consolider les représentations de l'identité brésilienne. Les discours présentés par ces intellectuels avaient pour but la construction de la « nation » avec les hommes politiques, une catégorie qui pour la plupart d'entre eux était une entité objective. Pour ces intellectuels, la nation en tant que « communauté imaginée » (Anderson, 2002 [1983]) existait dans le monde indépendamment des actions, des désirs, des idées et des valeurs, et devait être identifiée, défendue et affirmée (Gonçalves, 2002). Les études de folklore sur le jongo ont ainsi collaboré à la construction d'une idée de l'identité culturelle brésilienne constituée par des pratiques issues de l'héritage africain.

4.5- La genèse de la construction de l'identité noire au Brésil

L'idée de l'identité nationale au Brésil naît du mouvement littéraire romantique qui a duré des années 1830 aux années 1870. Selon le sociologue B. Ricúpero (2004), le Romantisme envisage certains éléments comme le métissage entre Indigènes et Portugais comme des aspects de différenciation des Brésiliens par rapport à d'autres peuples. Indépendant depuis 1822, le Brésil érige alors l'Indigène en symbole héroïque national et enracine sa singularité dans les peuples autochtones. L'Indigène dépeint par les auteurs de l'époque est un concept abstrait, une représentation lointaine de l'Indigène réel. Néanmoins, ce métissage laisse de côté l'esclave noir qui, considéré comme une force de travail, ne peut pas appartenir à la nation (*ibid.*).

Avec l'abolition de l'esclavage en 1888 et la proclamation de la République en 1889, l'insertion du grand nombre de Noirs devient l'une des questions posées par les intellectuels brésiliens. Le Noir, dans ce nouvel ordre capitaliste post-esclavagiste, est associé au retard économique et donc incompatible avec le développement et la modernité que le pays désire construire (Costa Pinto et Ferreira, 2014). Les intellectuels brésiliens du début du XX^e siècle tel Nina Rodrigues, inspirés par les théories évolutionnistes et le darwinisme culturel, présentent le

Noir et le Métis comme inférieurs et enclins à la criminalité²⁴³. L'une des caractéristiques des études de cette époque est la critique au métissage, qui occupait le bas de l'échelle évolutive. Certains intellectuels tel Paulo Prado²⁴⁴ voient dans le mélange des races une dégénérescence physique et mentale ainsi qu'un poison pour le destin de la nation.

Néanmoins, l'État brésilien du début du XX^e siècle a voulu donner un sens positif à la miscégenation au Brésil, dans la mesure où le processus de métissage était déjà assez avancé (Schwarcz, 1993). Le métissage est alors mis en valeur puisqu'il amènerait, avec le temps, au blanchiment de la société brésilienne. A la fin de l'esclavage, l'État encourage l'immigration de travail dans les nouvelles plantations de café afin de contribuer au blanchiment. L'immigrant européen, principalement l'italien, est priorisé comme travailleur dans ces nouvelles plantations au détriment des anciens esclaves et de leurs descendants. L'intention idéologique des dirigeants brésiliens est de promouvoir l'éloignement des origines africaines présentes dans la formation du peuple brésilien, étant donné que la population noire dans le pays est perçue comme un obstacle à surmonter (Theodoro, 2008).

Pendant les années 1930, une nouvelle théorie apparaît dans les sciences sociales brésiliennes, influencée principalement par Gilberto Freyre²⁴⁵. Le concept de « démocratie raciale » vient altérer la perception des Noirs et de la spécificité brésilienne. On passe d'une vision pessimiste de la réalité nationale, qui avait marqué le débat culturel après l'esclavage, à une exaltation de la société brésilienne, qui serait le produit harmonieux de trois races (les Blancs, les Noirs et les Indigènes). Le concept de « démocratie raciale » synthétise une certaine constellation de significations. Dans cette notion, le Brésil ne connaît pas de discrimination raciale et la couleur de peau d'un individu est quelque chose de totalement accidentel et naturel. La couleur n'est ainsi pas importante dans la mesure où ce qui prévaut est le Brésil en tant qu'État et en tant que nation : un Brésil où il n'y a pratiquement pas de groupes ethniques, à l'exception de certains immigrants étrangers (Guimarães, 2003). Après la reconnaissance du Brésil comme nation composée de trois races, la culture originelle des Noirs est considérée comme constitutive de l'identité brésilienne. Les pratiques culturelles afro-brésiliennes, religieuses ou séculaires, comme le candomblé, la capoeira et le jongo, ont alors été étudiées comme des pratiques folkloriques qui caractériseraient le Brésil, à l'instar de celles des Indigènes et des Européens.

²⁴³ Cf. NINA RODRIGUES Raimundo, 1976 [1932], *Os Africanos no Brasil*, 4^e ed. São Paulo : Cia. Editora Nacional.

²⁴⁴ Cf. PRADO, Paulo, 1962 [1928], *Retrato do Brasil : Ensaio sobre a tristeza brasileira*, Rio de Janeiro : Livraria José Olympio.

²⁴⁵ Cf. FREYRE, Gilberto, 1998 [1933], *Casa-Grande & Senzala*, 34^e edição, Rio de Janeiro : Editora Record.

Dans les années 1950, le discours des intellectuels continue d'affirmer que la couleur de peau est juste un accident qui n'a pas d'importance. Les études de Roger Bastide et Florestan Fernandes²⁴⁶ ainsi que celle de Costa Pinto²⁴⁷ rompent radicalement avec cette façon de penser. Le grand débat qu'ils soulèvent est l'existence de préjugés raciaux au Brésil, en dépit de l'idéal de la démocratie raciale. Ces intellectuels pensent qu'à mesure qu'augmente la concurrence entre individus dans une société de classes, la peur que le Noir prenne la place du Blanc devient réelle : les différences raciales se manifestent alors. Lorsque Florestan Fernandes (1965)²⁴⁸ discute du mythe de la démocratie raciale, il le qualifie de discours de domination politique fondé sur les études d'une élite intellectuelle blanche qui ne se considérait pas elle-même comme faisant partie du « peuple brésilien ». Selon l'auteur, le revers de ce mythe est le préjugé racial et la discrimination systématique envers les Noirs.

La vigueur du mythe de la démocratie raciale tout au long du processus de construction de la nation brésilienne a permis le développement d'un racisme qui est à la fois non reconnu comme tel et qui se manifeste notamment dans des plaisanteries, dictons populaires et blagues à caractère discriminatoire (Lima et Vala, 2004). En outre, certains sociologues comme Carlos Hasenbalg (1979)²⁴⁹ et Nelson do Valle (1980)²⁵⁰ ont analysé des données statistiques produites par l'Institut Brésilien de Géographie et Statistique et ont conclu que d'importantes inégalités économiques et sociales existent entre ceux qui se définissent comme Blancs et ceux se définissent comme Noirs et Métis. Selon les auteurs, ces inégalités résultent des différences dans les opportunités de vie et les formes de traitements différenciés de ces groupes raciaux. Par exemple, la recherche de N. do Valle sur la disparité des revenus au Brésil montre que l'écart salarial entre Blancs et Noirs persiste même quand le niveau de diplômes et d'expérience est semblable. Bien plus, l'écart salarial a tendance à augmenter en même temps que croît le niveau d'éducation et d'expérience.

À cette même période de la fin des années 1970, un acteur de la société civile apparaît sur la scène politique brésilienne : le « Mouvement Noir Unifié » (MNU), qui se dresse contre le mythe des trois races et celui de la démocratie raciale. Selon les militants du MNU, un homme noir doit tout d'abord réinventer sa race avant de devenir un citoyen. La théorie raciale de ces

²⁴⁶ BASTIDE, Roger et FERNANDES, Florestan, 1955, *Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo*, São Paulo: Anhembi.

²⁴⁷ PINTO, Luis Aguiar Costa, 1953, *O negro no Rio de Janeiro : relações de raças numa sociedade em mudança*, São Paulo: Ed. Nacional.

²⁴⁸ FERNANDES, Florestan, 1965, *A integração do negro na sociedade de classes*, São Paulo : Ed. Nacional,

²⁴⁹ HASENBALG, Carlos, 1979, *A Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*, Rio de Janeiro : Graal.

²⁵⁰ VALLE Nelson do, 1980, « O preço da cor : diferenciais raciais na distribuição de renda no Brasil » *Pesquisa e Planejamento Econômico* : Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. : 21-44.

militants a consisté à replacer l'idée de race au cœur du plan politique et à reléguer au second plan l'idée de couleur à laquelle les Brésiliens étaient habitués. Si la classification en termes de « couleurs de peau » indique seulement la variété de phénotypes différents qui constituent la nation brésilienne, la classification en termes de « race » indique une position politique. Le MNU a fusionné la classification en termes de couleurs de peau à la classification militante en termes de race. Dans ce sens, les individus s'autoproclamant de couleur noire, ou en portugais « *preta* » et de couleur brune, « *marron* » en portugais, ont été agrégés dans une seule catégorie raciale appelée « noir », ou en portugais, « *negro* » (Guimarães, 2003).

Au Brésil le terme « *preto* », « noir » en français, indique la couleur de peau, et le terme « *negro* », « nègre » en français, indique la race comme catégorie politique. Contrairement à la France, ce terme n'a pas acquis au Brésil de connotation négative et a même été positivé par le MNU. Dans le cadre de cette thèse, étant donné la connotation du terme « nègre » sur la scène intellectuelle et politique française, j'utilise le terme « noir(e) » pour faire référence à celui de « *negro(a)* ». Ainsi, je traduis les expressions vernaculaires de « *identidade negra* » et « *movimento negro* » par « identité noire » et « mouvement noir ».

Avec le MNU, l'idée de « race » imprègne peu à peu un discours accepté et absorbé par la société brésilienne. Néanmoins, contrairement à l'usage du terme au début du XX^e siècle, le concept n'est plus soutenu par la biologie, mais il possède des attributs qui sont à la fois idéologiques et politiques. Les militants du MNU affirment que les « races » humaines n'existent pas biologiquement mais que le terme se montre efficace pour expliquer les différences et privilèges rencontrés dans la société brésilienne. Le terme « race » constitue un élément politique et idéologique qui vient caractériser le Noir comme un sujet social (Alves, 2011 ; Guimarães, 2003). D'après Guimarães (1999) la « race » est un concept qui désigne une forme de classification sociale fondée sur une attitude négative envers certains groupes sociaux. Le terme existe donc comme « race sociale » et non biologique. Ce changement d'attitude vis-à-vis du Noir ainsi que le déclenchement du MNU doivent aussi être expliqués en regard des bouleversements qui se sont produits dans l'arène internationale. Le MNU est inspiré de la lutte des Noirs pour les droits civiques aux États-Unis, ainsi que par les conflits pour l'émancipation nationale dans le contexte de l'indépendance des pays africains dans les années 1960 et 1970. L'influence du Mouvement noir nord-américain est telle que, outre les références esthétiques et culturelles de la musique noire et du « *Black is Beautiful* », le Mouvement noir brésilien adopte son modèle de « relations raciales » (Silva et Trapp, 2011).

Aux États-Unis comme au Brésil, les militants du MNU ont au cours de l'histoire été des hommes noirs instruits, tels que des artistes, universitaires, écrivains et politiciens. Abdias do Nascimento, professeur à New York et activiste noir lié aux mouvements de libération en Afrique, a été l'un des premiers militants de ce mouvement social. Ivair Alves dos Santos, professeur de sciences sociales à l'Université de Brasília et vice-président du premier conseil de la communauté noire, créé au sein du gouvernement de São Paulo, fut également l'un des fondateurs de ce mouvement (Brasil, 2014). Pour comprendre l'action politique et sociale du MNU, il est important de contextualiser aussi certaines formes d'organisation de la population noire dans l'histoire du Brésil. En 1931, le mouvement social appelé Front noir brésilien soutient l'insertion des Noirs et Métis sur le marché du travail, étant donné que les immigrants étrangers leur ont été préférés. Dans les années 1940, le mouvement artistique appelé Théâtre Expérimental du Noir met en scène le Noir brésilien comme un acteur politique. Le Noir est ainsi amené à être considéré comme *le* peuple brésilien, à être vu non pas comme une minorité mais comme une majorité exploitée et exclue. Ces mouvements à la fois politiques et sociaux ont été les ancêtres du MNU au Brésil (Gomes, 2011 ; Silva *et al.*, 2015).

Le Mouvement noir revendique la reconnaissance de l'origine africaine de l'identité des Noirs brésiliens. Les militants commencent à convoquer leurs ancêtres et les Noirs qui ne cultivent pas leur origine africaine sont considérés comme aliénés et ignorants (Guimarães, 2003). Le lien avec l'Afrique devient central et le terme *afro*, par exemple, commence à désigner des pratiques identitaires. Ce sont à la fois les discours de la « négritude » et de la sauvegarde des racines ancestrales qui ont guidé les actions du militantisme. Dans les années 1980, le discours de connexion avec l'Afrique devient populaire et apporte une nouvelle conception esthétique centrée sur la musicalité et la corporéité (Silva et Trapp, 2011). Les valeurs de beauté, les vêtements et la cuisine africaine sont incorporées (Domingues, 2007) et même le domaine religieux connaît un processus révisionniste. Si les mouvements sociaux et politiques noirs des premières décennies du XX^e siècle étaient notamment catholiques, le MNU des années 1980 commence à exiger des militants de la nouvelle génération une affiliation à des religions d'origine africaine, en particulier le candomblé, considéré comme le principal gardien de la foi ancestrale (*ibid.*).

Le Mouvement noir a été également un acteur prépondérant dans la classification des Afro-descendants en termes ethnico-raciaux. Les militants font usage des textes de F. Barth (1969) pour caractériser les groupes afro-descendants comme groupes ethniques. L'identité ethnique chez Barth est avant tout le fait d'une auto-attribution, une attribution par les acteurs eux-mêmes qui choisissent d'endosser telle ou telle identité. Comme le mentionne Costey (2006),

« le caractère attributif et exclusif des groupes ethniques permet de surmonter la difficulté conceptuelle liée à la continuité des entités ethniques : leur maintien dépend de la préservation de la frontière ». Ainsi, dès lors que subsiste par l'interaction une dichotomie entre membres et non-membres, le groupe ethnique peut se perpétuer (*ibid.*). Le mouvement noir et certains intellectuels utilisent la définition proposée par Barth pour qualifier « qui est » et « qui n'est pas » Noir au Brésil. Pour eux, l'accent mis sur auto-attribution fait sens. Est Noir celui qui possède des signes d'ordre phénotypique, social et culturel reconnus par soi et par les autres membres du même groupe comme capables d'établir une différenciation par rapport à d'autres groupes.

La Constitution fédérale de 1988²⁵¹, qui est encore en vigueur au Brésil, a été une étape importante dans l'obtention de droits collectifs aux Afro-descendants. L'article 68 de la Constitution stipule « la reconnaissance de la propriété définitive des terres occupées productivement par les communautés rurales noires subsistantes des esclaves en fuite - *quilombos* - et l'obligation de l'État à la délivrance de leur titre ». Par ailleurs, la section XLII de l'Article 5 mentionne que « La pratique du racisme constitue un crime inabordable et imprescriptible, passible d'emprisonnement ». De plus le paragraphe 1 de l'article 21 stipule que « L'État protégera les manifestations des cultures populaires, indigènes et afro-brésiliennes, ainsi que d'autres groupes participant au processus civilisationnel national ».

Après la Constitution fédérale de 1988, les militants du Mouvement noir se sont sentis stimulés à faire pression sur le gouvernement pour mettre en œuvre des politiques visant à assurer l'application des mesures mises dans la Constitution. En 1988, le président José Sarney édicte la Loi n° 7.668 de 1988²⁵² qui crée la Fondation Culturelle Palmares pour promouvoir la préservation de valeurs culturelles noires dans la société brésilienne. En 1989, il décrète la Loi n° 7.716 de 1989 qui définit les crimes résultant des préjugés de race ou de couleur²⁵³. Le mouvement a exigé une campagne politique menée par le gouvernement brésilien pour sensibiliser les individus composant la population noire (Noirs et Métis) à se déclarer « Noir » dans le recensement populationnel de 1991. Cette stratégie statistique peut être comprise comme un dispositif permettant un « gouvernement de la différence » (Silva et Trapp, 2011).

Pendant le gouvernement de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), certaines politiques pour les Afro-descendants voient le jour. En 1995, un ordre ministériel de l'Institut

²⁵¹ Données disponibles en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm [consulté le 02 septembre 2015].

²⁵² Données disponibles en ligne sur : <http://www.palmares.gov.br/file/2010/11/legis02.pdf> [consulté le 12 janvier 2018].

²⁵³ Données disponibles en ligne sur : <http://www.palmares.gov.br/file/2010/11/legis031.pdf> [consulté le 12 janvier 2018].

National de Colonisation et Réforme Agraire (INCRA) déterminé que la mesure, la démarcation et le titrage des terres pour les communautés résiduelles de *quilombos* seraient effectués par l'Institut²⁵⁴. En 2001, le Décret présidentiel 3.912 de 2001 régleme les dispositions relatives au processus administratif d'identification des communautés résiduelles de *quilombos* et à la reconnaissance, la délimitation, la démarcation, la titularisation et l'enregistrement immobilier des terres qu'ils occupent et attribue à la Fondation Culturelle Palmares les questions relatives à la délimitation des terres des communautés résiduelles de *quilombos*²⁵⁵. En 2002, le président Fernando Henrique Cardoso édicte le Décret 4.228 de 2002 qui établit le Programme National d'Action Affirmative²⁵⁶ avec l'objectif de garantir un pourcentage de participation des Afro-descendants, des femmes et des personnes handicapées dans les postes administratives des organes de l'administration fédérale.

Pendant les années 2000, une série de politiques pour les Afro-descendants voient le jour au sein du gouvernement brésilien, dans les années de gestion du président Lula (2003-2011). En 2003 le président Lula transforme le Ministère des droits de l'homme en Ministère de la femme, de l'égalité raciale et des droits de l'homme et crée au sein de ce Ministère le Secrétariat des politiques pour la promotion de l'égalité raciale. La Politique nationale pour la promotion de l'égalité raciale est instituée dans ce contexte par le décret 4886 de 2003²⁵⁷. En 2003 également, le président Lula édicte la Loi n°10.639 de 2003²⁵⁸ qui établit les lignes directrices et les bases pour inclure dans les programmes de l'éducation nationale le caractère obligatoire de la thématique Histoire et Culture Afro-Brésilienne. À partir de cette loi, les manuels scolaires ont été revus afin d'en supprimer une image du Noir exclusivement liée à l'esclavage et de la remplacer par des images et textes promouvant la fierté et l'estime de soi du Noir (Guimarães, 2003). La Loi n° 10.639 de 2003 stipule encore que le calendrier scolaire inclura le 20 novembre comme « Journée nationale de la Conscience noire ».

²⁵⁴ Données disponibles en ligne sur : <http://www.cpisp.org.br/htm/leis/fed4.htm> et http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2001/D3912.htm [consulté le 12 janvier 2018].

²⁵⁵ Disponible en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2001/D3912.htm [consulté le 12 janvier 2018].

²⁵⁶ L'expression « *action affirmative* », qui est une traduction littérale de l'expression américaine « *affirmative action* », s'établit comme un ensemble d'actions publiques de rééquilibrage des chances. L'action affirmative ou discrimination positive en français est le fait de favoriser certains groupes de personnes victimes de discriminations systématiques de façon temporaire, en vue de rétablir l'égalité des chances.

²⁵⁷ Données disponibles en ligne sur : <http://www.palmares.gov.br/file/2010/11/legis081.pdf> [consulté le 12 janvier 2018].

²⁵⁸ Disponible en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm [consulté le 18 septembre 2016].

Toujours en 2003, Lula promulgue le Décret 4.887 de 2003²⁵⁹ qui révoque celui de numéro 3.912 de 2001 signé par le président Fernando Henrique Cardoso en ce qui concerne la procédure d'identification, reconnaissance, délimitation, démarcation et titrage des terres occupées par les communautés résiduelles de *quilombos*. Jusque-là le terme *quilombo* faisait référence aux terres occupées productivement par les communautés rurales noires subsistantes des esclaves en fuite. Néanmoins, le décret considère comme communautés résiduelles de *quilombos* les groupes ethniques et raciaux - définis selon des critères d'auto-attribution- ayant leur propre trajectoire historique, des relations territoriales spécifiques ainsi qu'une ascendance noire présumée et une résistance à l'oppression historique. Ces communautés ne sont pas forcément les descendantes des *quilombos* historiques. Si historiquement le terme « *quilombo* » indique un regroupement d'esclaves ayant fui, cette notion a été ressignifiée pour désigner les communautés rurales noires ayant une histoire et une culture unique, ainsi que des formes d'accès collectif au territoire par son occupation ancienne. Après ce décret, les processus impliquant les communautés résiduelles de *quilombos* ont commencé à être discutées de manière plus large et la démarcation et titrage de terre a été réalisé de façon plus fréquente. Avec le décret 4.887 de 2003, le terme de communauté *quilombola* est approprié en tant qu'outil idéologique de symbole de la lutte pour les droits spécifiques des Noirs et de la reconnaissance de leur différenciation ethnique dans l'ensemble de la société brésilienne.

Pendant le deuxième mandat du président Lula a été mise en place la Loi n° 12.228 de 2010²⁶⁰ qui établit le statut de l'égalité raciale. Pendant le mandat de la présidente Dilma Rousseff (2011-2016) d'autres mesures ont été également établies visant la promotion de l'égalité raciale et de la promotion de la culture noire au Brésil. Dans ce contexte on peut citer la Loi n° 12.519/2011 qui institue la Journée nationale de Zumbi et de la Conscience Noire, célébrée chaque année le 20 novembre et la Loi 12.990 de 2014²⁶¹ qui réserve aux Noirs 20% des places aux appels d'offres dans les concours publics a été approuvée. La politique des quotas est dérivée d'une série d'actions réalisées tout d'abord au sein de l'État de Rio de Janeiro pour l'accès différencié de Noirs et Indigènes - définis selon des critères d'auto-attribution- et étudiants venus des lycées publics (de niveau plus faible que les lycées privés, payants) aux concours d'entrée

²⁵⁹ Disponible en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm [consulté le 18 septembre 2016].

²⁶⁰ Disponible en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm [consulté le 12 janvier 2018].

²⁶¹ Disponible en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L12990.htm [consulté le 18 septembre 2016].

dans les universités publiques de cet État (de niveau plus réputé et gratuites)²⁶². En 2012²⁶³ le gouvernement brésilien a adopté une loi afin de promouvoir, au niveau national, l'accès différencié à l'enseignement supérieur des personnes appartenant à des groupes socialement défavorisés. Selon la loi, les institutions fédérales d'enseignement supérieur doivent réserver, dans chaque concours d'admission au premier cycle, au moins 50% des places à des étudiants ayant terminés leurs études secondaires dans une école publique. Les politiques de quotas pour les Afro-descendants et Amérindiens dans les concours publics et celles de la délimitation des territoires de communautés rurales noires résiduelles des *quilombos* peuvent être vues comme des actions affirmatives en vue de rétablir l'égalité des chances.

La construction d'une identité noire, menée par les mouvements noirs²⁶⁴ et soutenue par des politiques publiques du gouvernement brésilien, peut être vue comme une façon d'atténuer les inégalités qui maintiennent les citoyens dans des conditions de vie bien différentes selon leur couleur de peau. La justification de la création d'une identité noire est basée sur le fait que les Noirs brésiliens, en raison du processus historique désobligeant auquel ils ont été soumis, auraient plus de difficultés à la mobilité sociale et aux possibilités d'éducation et de travail et seraient victimes de discrimination dans leurs interactions avec la société. Le concept d'identité noire serait une forme d'identification du Noir brésilien avec ses origines et ses pairs dans une tentative de mettre en valeur ses racines ainsi que son insertion sur la scène sociale, politique et culturelle brésilienne, en tant qu'acteur social occupant des espaces qui lui ont toujours été refusés. Ce concept, selon les militants des mouvements noirs et d'autres groupes sociaux travaillant sur la question de « l'affirmation de soi » des Afro-brésiliens/descendants, permettrait de surmonter les inégalités socio-économiques auxquels les Noirs sont soumis au Brésil.

Revenir sur le processus de l'esclavage des Noirs africains pendant les XVIII^e et XIX^e siècles dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul ainsi que sur l'image du Noir brésilien au cours du

²⁶² L'accès à l'université publique brésilienne se fait via un concours. La plupart des élèves de ces universités ont étudié dans des lycées privés ou ont fait des cours préparatoires pour réussir le concours. Le résultat est que la plupart des jeunes brésiliens venus des banlieues, ou qui n'ont pas les moyens de payer un lycée privé ou des cours préparatoires, n'ont pas accès à l'université publique.

²⁶³ Disponible en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm [consulté le 18 septembre 2016].

²⁶⁴ Le mouvement historique MNU s'est démultiplié avec le temps. Aujourd'hui il est possible de parler de mouvements noirs et de différents collectifs noirs. Des mouvements pour la femme noire conjuguent, par exemple, des problématiques liées à l'insertion de la femme et du noir dans la société brésilienne

XX^e siècle, nous permet de comprendre plus clairement la place que le jongo occupe au sein des représentations de « l'authentique culture afro-brésilienne ». L'esclavage a eu des effets pervers vécus par la population afro-brésilienne depuis son abolition. L'image du Noir dans la société brésilienne, associée à celle de l'« ex-esclave », a rendu difficile « l'affirmation de soi » des Afro-brésiliens ainsi que l'affirmation de leurs caractéristiques physiques et culturelles. Dans ce contexte social, les pratiques culturelles afro-brésiennes comme le jongo émergent comme possibilité d'accès sur la scène sociale, politique et culturelle brésilienne. Les discussions menées par les mouvements noirs et d'autres agents - tels que l'université et le gouvernement - autour de la création d'une identité noire, ont permis à des groupes culturels et artistiques constitués de personnes noires - comme le jongo - d'être considérés comme authentiquement « afros ». Les études folkloriques sur le jongo ont aussi eu un grand rôle dans la classification du jongo comme pratique culturelle afro-brésilienne authentique. Les folkloristes ont été les premiers intellectuels brésiliens à étudier les expressions culturelles afro-brésiennes, dont le jongo, comme originaires de l'Afrique et représentatives de l'identité brésilienne.

Les représentations sur l'authenticité du jongo sont donc le fruit d'un ancrage géographique dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul au Sudeste du Brésil et d'un processus historique qui réunit l'esclavage des Noirs africains, la classification des expressions culturelles noires comme folkloriques et représentatives de l'identité brésilienne ainsi que la production de la catégorie ethno-raciale « *negro* » et ses développements politiques et sociaux. Ancrage local et historique d'une part et tradition et production de l'ethnicité d'autre part sont instrumentalisés par les acteurs, qui naviguent entre effort de preuve de l'authenticité et clefs pour l'action. Il s'agit d'une pratique culturelle qui est le fruit de son ancrage historique et géographique, de la créativité des acteurs sociaux et des circonstances de leurs rencontres. La légitimation de l'authenticité du jongo est donc menée sous le double aspect des ressources mobilisables pour sa construction et des stratégies susceptibles de se déployer à chaque instrumentalisation de ses praticiens. La contextualisation historique et géographique du jongo développée au cours de ce chapitre permet une meilleure compréhension de la production d'authenticité par le jongo, qui sera travaillé dans le chapitre suivant.

V- Champ des positions et authenticité dans le jongo

Le concept d'authenticité établit des frontières symboliques qui valident certaines expressions culturelles comme authentiques, parrainées par l'autorité culturelle d'acteurs spécifiques. De leurs positions sociales ainsi que de leurs dispositions précédemment acquises dépend leur autorité. La réflexion hiérarchique constitue le noyau de représentations contemporaines de l'authenticité. Dans l'espace social étudié, ce qui est en jeu est l'authenticité afro-brésilienne du jongo. Il y a une variété d'acteurs qui existent et coexistent ensemble dans cet espace de relations, avec des dispositions différenciées. La conception du jongo comme expression culturelle authentique passe par l'autorité de ceux qui l'acquièrent via leur positionnement au sein de cet espace de relations. La notion d'espace renferme en soi le principe d'une appréhension relationnelle du monde social : elle affirme en effet que toute la « réalité » qu'elle désigne réside dans l'extériorité mutuelle des éléments qui la composent.

La compréhension de cet espace social implique de saisir la croyance qui le soutient, le positionnement des acteurs qui en son sein établissent des relations, les jeux de langage, les choses matérielles et symboliques en jeu, et enfin les spécificités de l'espace dans lequel l'authenticité afro-brésilienne du jongo est disputée, affirmée et légitimée. Dans ce chapitre, je souhaite comprendre la dynamique de ce champ des positions : les positionnements des acteurs et leur prise de position par rapport à l'authenticité afro-brésilienne du jongo. La place des acteurs dépend des différents types de capital qu'ils possèdent et qui les mettent en mesure d'autoriser ou pas des représentations sur le jongo. Les stratégies des agents qui sont engagés dans les luttes de légitimation de l'authenticité du jongo dépendent à la fois de leurs dispositions antérieurement acquises et de leurs places actuelles dans la structure de l'espace social (c'est à dire dans la distribution du capital symbolique spécifique, institutionnalisé ou non), mais aussi de la propre structure de cet espace social.

5.1- Les acteurs dans cet espace

Fin novembre 2014, par l'intermédiation du Centre universitaire Augusto Motta (Unisuam) situé dans la ville de Rio de Janeiro, j'ai fait la connaissance de Toninho Canecão, né Antônio do Nascimento Fernandes, dans sa « communauté » d'origine : le Quilombo São José da

Serra²⁶⁵. Il est né en 1951 dans le territoire occupé par les descendants des anciens esclaves de la ferme São José da Serra, située à Santa Isabel do Rio Preto, district de la municipalité de Valença²⁶⁶ dans l'État de Rio de Janeiro. À l'âge de 18 ans, il quitte sa ville natale ainsi que le monde agricole. Il fait son service militaire et s'insère dans l'armée, d'abord comme caporal puis comme sergent. Au cours de ces dix années, il se lance dans des études primaires et secondaires. Au sein de l'armée, il habite à Valença, à Pirassununga, ville de l'État de São Paulo, et dans la ville de Rio de Janeiro, mais retourne souvent à Santa Isabel do Rio Preto, ville où il se marie au début des années 1970. Grâce à son travail, il envoie de l'argent à ses parents et à sa famille. En 1979 suite à la mort de son père, il quitte l'armée et retourne à Valença afin de se rapprocher de sa mère et de ses enfants. Il recommence à travailler dans l'agriculture. Néanmoins, il ne retourne pas au fief natal. Il va vivre avec sa femme et ses enfants à Santa Isabel, et y scolarise ses enfants.

Pendant les années 1990, il commence à s'insérer dans la vie politique locale, d'abord comme adjoint au maire du district de Santa Isabel, et ensuite comme conseiller municipal de la ville de Valença. C'est à ce moment-là qu'il s'engage personnellement en faveur du régime foncier de sa commune natale. Sa famille, ainsi que d'autres familles descendantes des anciens esclaves travaillant à la Ferme São José da Serra, avait toujours vécu et travaillé dans cette ferme. Néanmoins, le terrain ne leur appartenait pas. Pendant des décennies, les rapports entre propriétaires et colons noirs furent très conflictuels : tentatives d'expulsion, impôts personnels sur les productions... Manoel Seabra, le frère de Dona Zeferina, la mère de Toninho Canecão, menait les accords avec les propriétaires pour négocier les conditions de l'exploitation continue des terres agricoles par les familles noires y résidant.

La position politique occupée par Toninho Canecão l'amène alors à tisser d'autres liens, principalement avec le comité du Mouvement noir de Valença. Il prend connaissance des mécanismes juridiques de la régularisation des terres de colons noirs descendants d'esclaves, mis en place par le gouvernement brésilien cités dans le chapitre IV. À partir de ce moment-là, Toninho Canecão se lance dans une bataille avec les propriétaires des terres de la Ferme São José da Serra, pour la reconnaissance de ce qui leur revient. L'influence du Mouvement noir sur Toninho Canecão, et de celui-ci sur les colons occupant les terres de la Ferme São José da Serra, génère un effet symbolique fondamental. Ces colons (environ 200) sont catégorisés

²⁶⁵ À l'occasion du mois de la Conscience noire, le Centre universitaire Augusto Motta (Unisuam) a organisé une visite au Quilombo São José da Serra. J'en fus informée par une amie et en ai profité pour connaître le Quilombo et ses habitants.

²⁶⁶ Ville de l'État de Rio de Janeiro, dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul, à 156 km de la ville de Rio de Janeiro. Données disponibles en ligne sur : <http://www.distanciaentreascidades.com.br/distancia-de-rio-de-janeiro-rj-brazil-ate-valenca-rj> [Consulté le 30 septembre 2016].

collectivement comme « communauté rurale noire *quilombola* » et individuellement comme « *quilombolas* ». En outre, le territoire occupé par eux devient le « *Quilombo São José da Serra* ».

L'une des caractéristiques qui définit le Quilombo São José da Serra comme communauté ethnique est la présence du jongo. D'après Toninho Canecão, le jongo a toujours existé dans sa famille ainsi que dans d'autres, descendantes d'esclaves, et élevées à la Ferme São José da Serra. Le jongo est présent surtout lors des fêtes des colons noirs occupant les terres de la Ferme São José da Serra, celles-ci faisant référence au calendrier abolitionniste : le 13 mai (jour de l'abolition de l'esclavage) et le 28 septembre (jour de promulgation de la loi du ventre libre²⁶⁷). Au début des années 2000, les fêtes et l'isolement relatif du Quilombo São José da Serra commencent à attirer l'attention des chercheurs et des journalistes. En 2002, les fêtes de mai et de septembre sont déjà devenues des attractions touristiques, et sont vulgarisées dans la ville de Rio de Janeiro par des groupes spécialisés dans la musique populaire. Le Jongo de São José devient alors progressivement un spectacle. Les voyages du groupe de jongo hors de la communauté sont de plus en plus fréquents. En 2003 et 2004, le groupe se présente avec plus de quarante membres dans deux grands centres culturels de Rio de Janeiro, et il est médiatisé dans les journaux et télévisions locales. La fête du mois de mai 2005 dans la communauté a réuni plus de deux mille personnes (Mattos, 2006). Les relations établies par le jongo avec les chercheurs, journalistes, animateurs culturels et artistes présents principalement dans la ville de Rio de Janeiro, renforcent alors la lutte pour la délimitation du territoire occupé par la communauté. C'est principalement grâce au « jongo du Quilombo São José » que les questions concernant les conditions matérielles et territoriales de la communauté sont soulevées et rendues publiques.

À cette époque, la communauté noire subsistante du Quilombo São José da Serra avait déjà été enregistrée par le notaire de Valença comme une association de la société civile sans but lucratif. Selon le statut de l'association, enregistrée le 21 juin 2000, le tourisme culturel et surtout le jongo étaient parmi les objectifs fondamentaux de l'association. Toninho Canecão en est le président depuis sa fondation. En outre, il dirige la petite école de jongo créée dans la communauté, à côté de l'école municipale Antônio Moreira Alves, la seule institution publique présente sur le territoire occupé par la communauté. Toninho Canecão est aussi le responsable des conférences données dans la communauté et à l'extérieur, dont les sujets sont le Quilombo et le Jongo São José da Serra, ainsi que la présentation de ces groupes dans l'État de Rio de Janeiro et ailleurs au Brésil.

²⁶⁷ Loi promulguée le 28 Septembre 1871, qui considérait libre tout enfant d'esclaves né à partir de cette date.

Le processus de régularisation des terres des colons noirs de la ferme São José da Serra s'intensifie avec la promulgation du Décret présidentiel n° 4887 du 20 novembre 2003, qui régleme la procédure d'identification, la reconnaissance, la délimitation, la démarcation et le titrage des terres occupées par les communautés rurales noires subsistantes des *quilombos*. Le processus de délimitation et de démarcation des terres occupées par la communauté *quilombola* de São José da Serra commence alors en 2005. En 2012, elle obtient un avis positif du juge de la municipalité pour l'expropriation des terres, reconnues par le tribunal comme appartenant au territoire *quilombola*. En janvier 2013, l'Association de la Communauté Noire du Quilombo São José da Serra reçoit une partie des titres de propriété du territoire.

Fin août 2014 à Niterói²⁶⁸, une ville faisant partie de l'agglomération de Rio de Janeiro, je rencontre Suellen, 26 ans, boursière dans un programme gouvernemental de soutien au jongo et enseignante de jongo dans une association culturelle. Nos premiers contacts se sont faits grâce à une amie commune. Nous nous sommes rencontrées au siège du Pontão du Jongo, une institution dont je parlerai par la suite. Suellen est née et a vécu toute sa vie dans la favela de la Serrinha située à Madureira, quartier nord de Rio de Janeiro. En 2014, elle aménage à Niterói pour des raisons professionnelles. Depuis toute petite, encouragée par sa mère, elle participe aux activités culturelles de son quartier. En 1995 à l'âge de sept ans, elle commence à pratiquer la samba et le jongo à l'École de Samba²⁶⁹ Império Serrano, présente dans le quartier de Madureira. À cette époque, il y avait un projet social pour les enfants de la favela de la Serrinha et du quartier de Madureira appelé Recriare. Le projet, centré sur les danses et rythmes présents dans le quotidien du quartier, était tourné vers les enfants afin d'essayer de les éloigner du trafic de drogues, très

²⁶⁸ Niterói se situe à 13 km de la ville de Rio de Janeiro, à laquelle elle est reliée par le pont Rio-Niterói (le plus grand pont en béton précontraint de l'hémisphère sud et le sixième dans le monde) et par un service de catamarans. Une grande partie de sa population travaille à Rio, ce qui explique le grand mouvement sur le pont Rio-Niterói tous les jours, entre 7h et 10h du matin vers Rio et entre 17h et 20h vers Niterói. Données disponibles en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Niter%C3%B3i> [consulté le 2 septembre 2016].

²⁶⁹ Une école de samba est un rassemblement de percussionnistes et de danseurs qui paraden durant le carnaval. Elle fonctionne à l'échelle d'un bidonville ou d'un quartier pauvre et peut rassembler de 300 à 5 000 personnes selon sa notoriété. Le mot « école » prend son sens dans la mesure où il existe une doctrine, des professeurs et des disciples, ainsi que des différences portant sur la manière de jouer et sur l'organisation de la batterie de samba. Dans le défilé, l'école présente différents tableaux définis par le thème annuel du carnaval, chaque tableau étant constitué d'une aile de danseurs costumés de manière figurative en relation au thème. La batterie de percussions comporte environ 300 musiciens, les chars allégoriques sont chargés de nombreux autres danseurs en costumes extravagants (*destaques*). L'organisation interne d'une école de samba est tournée tout entière vers la production d'un spectacle complet pour le carnaval, mais elle peut aussi assurer des missions sociales (assistance aux plus démunis, éducation populaire, emplois dans divers domaines liés à la production de costumes, de chars et d'instruments de musique notamment). L'école se divise donc entre les artistes (les compositeurs et arrangeurs musicaux, le trio électrique, la batterie de samba, les danseurs) et les personnes qui produisent les chars, les costumes et les instruments. Normalement, l'école possède son propre local (*quadra*) qui sert à la fois aux répétitions de musique et de danse, et éventuellement au stockage du matériel (essentiellement les instruments). Données disponibles en ligne sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_de_samba [consulté le 23 mai 2015].

présent dans les favelas et quartiers périphériques de Rio de Janeiro, et notamment dans la favela de la Serrinha. Suellen a participé au projet Recriare jusqu'à son arrêt quelques années plus tard et c'est au sein de celui-ci qu'elle a pris goût à la danse du jongo. À l'école élémentaire, ses enseignants savaient qu'elle pratiquait le jongo et « quand il y avait des dates liées aux Noirs, comme la journée du folklore²⁷⁰ en août, le 13 mai²⁷¹ et le 20 Novembre²⁷², j'étais conviée à répéter mes pas de jongo et à le danser » (Entretien avec Suellen, 31/10/2014).

En 2001, à l'âge de 12 ans, Suellen commence à participer au nouveau projet social d'enseignement du jongo aux enfants et adolescents de la Serrinha. Ce projet est développé cette année-là au sein du groupe Jongo da Serrinha, constitué comme groupe culturel dans les années 1990. Le projet, appelé « École de jongo de la Serrinha » a eu un rôle important dans la vulgarisation du jongo auprès des enfants et adolescents qui habitaient dans cette favela. À l'âge de 15 ans, elle commence à remettre en question les différences entre les élèves de l'école de jongo et les membres du groupe culturel du Jongo da Serrinha, qui étaient à la fois des gens liés à l'ancrage historique de ce groupe et des gens liés au champ artistique de la ville de Rio de Janeiro²⁷³ : « Même si nous étions prêts à faire tout ce qui était nécessaire, on ne faisait pas de représentations et de voyages avec le groupe culturel Jongo da Serrinha » (Entretien avec Suellen, 31/10/2014). Sa forte personnalité et sa détermination finirent par l'insérer au groupe. À partir de là, elle commence à participer à des représentations artistiques dans les théâtres, centres culturels, universités et places publiques, ainsi qu'aux voyages. À l'âge de 18 ans, elle devient enseignante salariée de l'École de jongo de la Serrinha. En même temps, elle commence à fréquenter les maisons de culte de candomblé, religion à laquelle elle est aujourd'hui initiée.

Suellen n'a pas fait d'études supérieures mais en 2011 elle se rapproche de l'université via le Pontão de Culture du Jongo, un projet duquel elle est boursière. Le Pontão du Jongo est aujourd'hui un programme développé par l'Université Fédérale Fluminense (UFF) pour mettre en œuvre des actions de soutien au jongo. En fait, le ministère de l'Éducation met en place des programmes appelés « extension universitaire » qui visent à soutenir les établissements publics d'enseignement supérieur dans le développement de projets qui contribuent à la mise en œuvre des politiques publiques. Dans ces programmes, qui peuvent être éducatifs, culturels ou

²⁷⁰ À travers le Décret 5674 du 17 août 1965, le 22 août est officialisé comme la date de la célébration du folklore brésilien. La date du 22 août rappelle celle de la première mention du mot Folk-Lore en 1846. Données disponibles en ligne sur : <http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/116176/decreto-56747-65> [consulté le 25 mai 2015]

²⁷¹ La date est perçue comme une journée de célébration de la fin du régime esclavagiste.

²⁷² Journée de célébration de la Conscience noire. J'ai déjà mentionné que la date a été choisie pour rendre hommage à Zumbi, le principal leader du plus grand *quilombo* de résistance au système esclavagiste.

²⁷³ Le développement du groupe culturel Jongo da Serrinha ainsi que d'autres groupes de jongo sera l'objet d'analyse du chapitre VI.

scientifiques, l'objectif est l'insertion à l'université de secteurs de la société brésilienne qui n'y ont pas accès. Ce sont des programmes qui prônent le dialogue au sein de la société à travers le soutien à l'organisation et au développement communautaire, la promotion du développement social par la jeunesse et l'inclusion ethnique dans l'université. Les programmes sont coordonnés par un professeur de l'université et développés par des étudiants en licence et en master qui reçoivent une bourse pour les développer. C'est dans ce cadre que le Pontão du Jongo a été développé et c'est ici que l'histoire de Suellen croise l'université. Sa position d'enseignante et de participante au sein du Jongo da Serrinha l'a amenée vers les activités et projets menés par le Pontão du Jongo. Comme l'un des axes du Pontão est de promouvoir la jeunesse *jongueira*²⁷⁴ et que Suellen en est une militante, elle a reçu une bourse afin de travailler dans ce programme d'extension universitaire, qui est devenu sa principale source de revenus²⁷⁵.

Le contact avec le Pontão a eu un rôle important dans la vie de Suellen, puisqu'il l'a introduite à l'université publique. Vue depuis son quartier natal, modeste, l'université était un objectif très lointain. Dans un pays où l'enseignement supérieur public est encore difficile d'accès et grandement dépendant des moyens financiers de chacun, la jeunesse d'origine pauvre et modeste reste souvent exclue de l'université. Le Pontão lui a notamment donné l'occasion de partir au Portugal, pour une représentation du Pontão de Culture du Jongo dans le cadre d'un congrès académique de sciences sociales. Elle a également participé aux activités liées à l'université académique à un niveau national. Elle a aussi rejoint un collectif de femmes travaillant dans la confection de portraits féminins, liés aux traditions brésiliennes et affichés durant des événements culturels urbains. Dans ses moments de loisir, elle se rend dans des *rodas* de samba, au bar avec des amis, et aux événements organisés par les autres groupes de jongo.

Mon contact avec Suellen m'a donné l'occasion de rencontrer Tia²⁷⁶ Maria do Jongo lors d'une présentation du groupe Jongo da Serrinha dans un collège public à Madureira²⁷⁷. Maria de Lourdes Mendes, plus connue comme Tia Maria, est née en 1920 dans la favela de la Serrinha, où elle habite encore aujourd'hui. Ses parents, originaires de l'État de Minas Gerais, sont venus vivre à Rio de Janeiro au début du XX^e siècle afin de travailler dans une grande ville, et ont eu treize enfants. Sa mère a été esclave jusqu'à l'âge de neuf ans et son père, même s'il n'a pas connu l'esclavage, venait d'une famille également pauvre. Tia Maria n'a pas fait d'études. À

²⁷⁴ Adjectif qualificatif du mot jongo.

²⁷⁵ J'aborderai de manière plus approfondie le processus de constitution du Pontão du jongo ultérieurement.

²⁷⁶ Au Brésil le terme « *tia* », « tante » en français, est utilisé par les plus jeunes en référence à une femme plus âgée. Familier, ce mot est normalement utilisé par les proches.

²⁷⁷ Pendant le travail de terrain, j'ai pu accompagner le groupe Jongo da Serrinha à certaines de ses représentations artistiques.

l'âge de 11 ans, elle a commencé à travailler comme brodeuse pour une famille de son quartier et à 14 ans, elle est devenue ouvrière dans une usine. Quand elle a eu 18 ans, elle s'est mariée avec un voisin, a quitté son travail comme ouvrière et a commencé à travailler comme femme de ménage dans une maison du quartier, travail qu'elle gardé jusqu'à sa retraite. Elle et son mari ont eu deux enfants. Actuellement veuve, elle partage son temps entre le groupe culturel Jongo da Serrinha et es activités de l'École de samba Império Serrano, que sa famille a fondée dans le quartier de Madureira dans les années 1940.

Sa relation au jongo remonte à son plus jeune âge. D'après elle, à la Serrinha comme dans les autres favelas de Rio, le jongo était pratiqué par plusieurs familles :

Les jongo a toujours existé à la Serrinha. Il y avait aussi le jongo à la Portela, à la Mangueira et au Salgueiro [trois autres favelas de la ville de Rio de Janeiro]. Seules quelques familles des favelas pratiquaient le jongo. Je me souviens que petite, les gens de la Mangueira et de Salgueiro partaient danser à la Serrinha, et ceux de la Serrinha partaient à la Mangueira. Les gens dansaient les uns chez les autres. Il n'y avait pas le gouvernement, ni les ONG à ce moment-là (Entretien avec Tia Maria, 14/10/2014).

Sa famille n'était pas directement liée au milieu du jongo de la Serrinha mais depuis petite, Tia Maria était en relation avec la vieille dame qui menait les *rodas* de jongo de cette favela. Elle l'appelait Vovó²⁷⁸ Maria Joana :

Tous les enfants de la Serrinha partaient aux fêtes avec Vovó Maria Joana. Elle nous emmenait à la litanie des saints. Après la litanie on se rendait à des bals d'accordéon²⁷⁹, ou bien au jongo. Mais on ne pouvait pas danser. Elle disait : "Allez dormir, parce que maintenant, les vieux vont danser". On restait, tous les enfants, dans une petite chambre, et on regardait par les petits trous au mur les vieux qui dansaient. Le lendemain dans la petite cour derrière la maison de ma mère, on jouait au jongo. On prenait les bidons d'eau de ma mère et on en faisait des tambours, puis on dansait (*ibid.*).

Dans les années 1960 Darcy Monteiro, le fils de Vovó Maria Joana, décide de créer un groupe de jongo à la Serrinha, pour honorer sa mère et préserver ses racines : « À cette époque-là, il n'y avait plus de jongo à Salgueiro, il n'y avait plus de jongo à la Mangueira, il n'existait plus dans les favelas sauf à la Serrinha...et les vieux d'ici étaient en train de mourir » (*ibid.*). Tia Maria a suivi Darcy dans ce nouveau projet et l'a accompagné au sein du groupe Jongo da Serrinha. Après la mort de Darcy Monteiro en 2001, Tia Maria est devenue la personne maîtrisant le mieux les savoirs et secrets du jongo. Elle est également la personne la plus reconnue dans le

²⁷⁸ Au Brésil le terme *vovó*, « mamie » en français, est également une expression utilisée par les plus jeunes pour faire référence aux femmes assez âgées.

²⁷⁹ Les « bals d'accordéon » étaient au début du XX^e siècle des bals où les personnes dansaient en couple sur une base musicale composée par l'accordéon.

groupe culturel Jongo da Serrinha et dans les spectacles, elle a toujours un rôle très fort. En 2008, elle a été reconnue comme Maître Griot²⁸⁰, en recevant une bourse²⁸¹ du ministère de la Culture, pour une année. Elle donne des conférences dans les collèges et lycées ainsi que dans les universités. Elle est sollicitée par des chercheurs ainsi que par des programmes de TV et de cinéma liés à la culture populaire brésilienne, et participe également en tant qu'élève à des cours de *cavaquinho*, au sein de l'École du Jongo da Serrinha. Pendant l'entretien, j'ai noté une phrase résumant bien sa façon de vivre : « Je vis ma vie à jouer et c'est pour ça, je pense, que je suis toujours ici » (*ibid.*).

Par le contact avec Suellen, j'ai également rencontré Luiza Marmello, la directrice de l'École du Jongo da Serrinha. Luiza est diplômée en psychopédagogie par l'université privée Estácio de Sá, et également diplômée de chant par l'École de Musique Villa-Lobos²⁸². Elle est née dans le quartier de Madureira où elle vit encore aujourd'hui. Elle a connu le jongo grâce à Darcy Monteiro au cours des années 1990. Très connu dans le milieu des *sambistas*²⁸³, Darcy s'est inséré peu à peu dans le milieu de la musique populaire de Rio de Janeiro, en donnant des conférences dans les écoles de musique et en faisant des représentations de jongo dans des centres culturels et places publiques. Luiza était élève de guitare et de chant à l'École de Musique Villa-Lobos quand Darcy Monteiro est venu y donner une conférence. La musicalité du jongo l'a fascinée et depuis, elle s'est attachée à Darcy et au milieu du jongo.

Luiza Marmello est l'une des danseuses et chanteuses du groupe culturel Jongo da Serrinha et partage avec Dely Monteiro (nièce de Darcy) et Lazir Synval (petite-nièce de Tia Maria) la responsabilité artistique du groupe ainsi que de la production des spectacles, de l'agenda des représentations et des conférences sur le jongo. Avec le groupe culturel, Luiza a

²⁸⁰ En Afrique noire, le griot est le personnage qui a pour fonction de raconter des mythes, de chanter et/ou de raconter des histoires du temps passé. À la fois objet de mépris et de crainte, il maintient, par sa fonction sociale, la « littérature orale africaine ». Données disponibles en ligne sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/griot/38286> [consulté le 19 août 2015].

L'action Griot, développée par le ministère de la Culture du Brésil, a pour mission de créer et d'établir une transmission nationale de connaissances et de pratiques de la tradition orale dans un dialogue avec l'éducation formelle, afin de renforcer l'identité et l'ascendance du peuple brésilien, à travers la reconnaissance de la place politique, économique et culturelle des griots, des enseignants et de la tradition orale au Brésil. Données disponibles en ligne sur :

http://www.cultura.gov.br/cidadaniaeiversidade/acoos/-/asset_publisher/JpEfcHG4mkCk/content/projeto-de-lei-grio-nacional-1150126/10901 [consulté le 19 août 2015].

²⁸¹ L'Avis de divulgation n° 2 du 27 Juin 2008, vise à accorder des bourses d'un montant de R\$ 380 (€110) aux Maîtres Griots. Données disponibles en ligne sur :

http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/cultura_viva/wp-content/uploads/2008/10/portaria-06_resultado_acao-grio.pdf [consulté le 19 août 2015].

²⁸² École de musique dirigée par le gouvernement de l'État de Rio de Janeiro.

²⁸³ Les *sambistas* sont ceux qui chantent, jouent ou composent des paroles de samba. Plutôt présents dans les quartiers favorisés, certains de ces acteurs font également partie des milieux intellectuels et artistiques.

participé à des événements nationaux et internationaux, comme le « Train de la Samba de Rio » à Nice le 3 octobre 2015. Les musiciens qui les accompagnent sont surtout des hommes originaires de la communauté de la Serrinha. Luiza, Dely et Lazir mènent également un groupe de musique appelé « Raisons Africaines ». Comme le nom du groupe l'atteste, elles essaient de performer les « raisons africaines » qui les amènent à chanter. Présent sur la scène culturelle de Rio de Janeiro, ce groupe joue une variété de rythmes qualifiés d'« afro-brésiliens » comme le jongo et la samba, ainsi que des rythmes liés à la culture populaire brésilienne comme la ciranda²⁸⁴ et le coco²⁸⁵.

Le contact avec Suellen m'a également amenée vers les activités du Pontão du Jongo au sein de l'Université Fédérale Fluminense et conséquemment vers un réseau constitué de personnes liées au jongo, soit par la pratique au sein de groupes spécifiques, soit par l'étude et le développement de projets dans le cadre du programme d'extension universitaire. Je me permettrai, par la suite, de citer tous les acteurs que j'ai rencontré via le Pontão. L'une de ces personnes est Maria de Fátima, plus connue comme Fatinha, que j'ai rencontrée à l'université mais que j'ai pu mieux connaître lors de la fête de clôture de la neuvaine de saint Sébastien à Pinheiral. Née dans cette ville en 1956, elle y a vécu toute sa vie et y est enseignante d'éducation physique et sportive dans un collège public. Comme elle, ses cinq frères et sœurs ont fait des études supérieures : « J'ai une sœur qui est biologiste et directrice d'un collège, l'autre est pédagogue et travaille aussi dans un collège. Mon frère est administrateur et travaille à Light²⁸⁶, et les deux autres, les plus jeunes, sont des jumeaux tous deux avocats (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014). De leur vivant, ses parents ont tenu un bar pendant plusieurs années. En outre, son père a été employé de l'entreprise Light pendant 35 ans et a aussi travaillé dans un restaurant comme cuisinier.

Fatinha raconte que ses parents leur ont fait prendre conscience très tôt des difficultés que les Noirs brésiliens rencontrent dans leurs vies, notamment lorsqu'il s'agit de rentrer à l'université et sur le marché du travail. Au début des années 1980, elle fait connaissance avec le Mouvement noir lors d'un comité du Mouvement à Volta Redonda, l'une des villes les plus grandes de l'État de Rio de Janeiro, non loin de Pinheiral. Ce comité avait été créé par des

²⁸⁴ Rythme de la région Nordeste, quaternaire et lent, marqué par une forte touche de grosse caisse ou d'un tambour appelé *zabumba*, et qui anime la danse également nommée ciranda. Les *cirandeiros*, les danseurs, réalisent les pas au sein d'une ronde. Données disponibles en ligne sur : <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ciranda> [Consulté le 29 septembre 2016].

²⁸⁵ Rythme de la région Nordeste, rapide, joué par quatre instruments : le *ganzá*, le *surdo* (tambour basse), le *pandeiro* (tambourin) et le triangle. Ce rythme anime une danse pratiquée au sein d'une ronde. La danse est caractérisée par un fort marquage des pieds. Données disponibles en ligne sur : https://pt.wikipedia.org/wiki/Coco_de_roda [Consulté le 29 septembre 2016].

²⁸⁶ La plus grande compagnie d'électricité au Brésil.

ingénieurs noirs travaillant à la Compagnie Sidérurgique Nationale (*Companhia Siderúrgica Nacional*), la plus grande entreprise brésilienne de sidérurgie, installée à Volta Redonda. Au sein de ce comité, elle rejoint un collectif de femmes noires puis décide d'organiser un groupe de jongo avec des membres de sa famille. Fatinha a connu le jongo toute petite lors des *festas juninas* (« fêtes de juin ») de Pinheiral. Les fêtes *juninas*, populaires et connues dans le Brésil entier, sont réalisées en hommage aux saints catholiques célébrés en juin, principalement saint Antoine (13 juin), saint Jean (24 juin) et saints Pierre et Paul (29 juin). Dans certaines villes comme Pinheiral, la fête commence le 13 juin et va jusqu'au 29 juin : le centre-ville est alors occupé par des stands de nourriture et de boisson, ainsi que par des concerts et des danses. La fête *junina* faisait partie du calendrier habituel de fêtes auxquelles Fatinha et sa famille participaient tous les ans.

Après son entrée dans le Mouvement noir, Fatinha s'est rendue compte que le jongo était une danse noire très ancrée à Pinheiral. Il aurait dû selon elle marquer l'identité de la ville, or il passait inaperçu auprès des autorités locales. Cet argument fut la principale raison de la création d'un groupe de jongo à Pinheiral : « Pour nous, maintenir la tradition du jongo, c'est une question de lutte. Le jongo sert la communauté noire : il donne l'occasion d'être présent dans les universités et autres appareils de l'État, présence à laquelle nous n'aurions pas droit sans le jongo » (*ibid.*). Actuellement Fatinha est la responsable de la direction du groupe Jongo de Pinheiral :

C'est un très bon travail parce que nous pouvons danser, faire des activités dans les écoles, du primaire à l'université... nous participons aux conférences de l'université, durant lesquelles nous parlons non seulement du jongo mais aussi de la culture noire et de la place des Noirs dans la société brésilienne. Nous voyageons beaucoup aussi, ce qui nous donne de bonnes occasions d'échanger avec d'autres communautés de jongo (*ibid.*).

Lors du travail de terrain, j'ai fait la connaissance de quelques participants du groupe Jongo de Pinheiral, principalement lors de la fête de clôture de la neuvaine de saint Sébastien et pendant la Rencontre des Jongueiros²⁸⁷. Parmi les participants j'ai connu Fellicia, une jeune femme noire née en 1998 et actuellement étudiante en histoire au centre universitaire privé Geraldo Di Biase. Elle est fille de Nina Ribeiro née en 1956 et de Cleber da Silva, né en 1960. Ils habitent tous les trois à Volta Redonda. En 2013, Fellicia s'est impliquée dans le groupe de danse afro N'Zinga, un groupe de danse très renommé à Volta Redonda, présent sur la scène culturelle de cette ville depuis les années 1970. Puis, elle a connu le groupe Jongo de Pinheiral et a rencontré Fatinha. Depuis, Fellicia et sa mère participent aux représentations artistiques du Jongo

²⁸⁷ Évènement de rassemblement de *jongueiros* qui se réalise régulièrement dans la région Sudeste. Je décrirai et analyserai cet événement ultérieurement.

de Pinheiral. C'est par l'initiative de Fellicia que sa mère a rejoint le groupe. Fellicia est propriétaire d'une page Facebook et d'un *blog* qui s'appelle : « Turbans et mode africaine ». On peut la voir porter quotidiennement des turbans de différentes couleurs ou bien des tresses à la « mode africaine ».

J'ai aussi fait connaissance avec Maria Luísa, participante du groupe Jongo de Pinheiral. Née en 1987, elle fait actuellement des études de management au centre universitaire privé de Volta Redonda et est artisane auto-entrepreneuse. Elle a une fille de 10 ans et toutes deux vivent à Volta Redonda. Elle a connu le jongo en 2014 par son amie Fellicia. Après avoir assisté à une représentation du groupe à Volta Redonda, elle s'est montrée intéressée par la danse. Tout comme Fellicia et sa mère, elle a pris contact avec Fatinha, qui l'a autorisée à se joindre au groupe. Aujourd'hui, elle fait partie du groupe officiel et danse dans les représentations artistiques données dans l'État de Rio de Janeiro et de São Paulo. Le contact avec le jongo l'a amenée à se redécouvrir physiquement. Depuis 2015, elle arbore des cheveux afros crépus et sa fille fait de même.

Pendant le travail de terrain, j'ai également rencontré Eva Lúcia. Tout comme avec Fatinha, nous avons pu mieux discuter lors de la fête de clôture de la neuvaine de saint Sébastien à Pinheiral. Eva Lúcia est née en 1957 dans la favela de la Caixa D'Água Velha à Barra do Piraí, ville de l'État de Rio de Janeiro située dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul, à 117 km de la capitale de l'État²⁸⁸. Eva Lúcia est la quatrième d'une famille de douze enfants. Son père travaillait comme ouvrier de l'entreprise « Réseau Ferroviaire Fédéral », un chemin de fer appartenant à l'État brésilien²⁸⁹ dont l'une des lignes passait par Barra do Piraí²⁹⁰. Sa mère travaillait au marché hebdomadaire de fruits et légumes dans le centre-ville. Adolescente, elle a commencé à travailler comme confiseuse et ouvrière dans une industrie alimentaire pour aider financièrement sa famille. À l'âge de 18 ans, elle s'est mariée avec un ouvrier métallurgique, qui a alors exigé sa présence permanente à la maison. Elle a donc commencé à travailler chez elle en

²⁸⁸ Données disponibles en ligne sur : <http://br.distanciacidades.com/distancia-de-rio-de-janeiro-a-barra-do-pirai> [Consulté en ligne le 24 septembre 2016].

²⁸⁹ Dans les années 1990, le gouvernement du président Fernando Henrique Cardoso a lancé la privatisation de l'entreprise « Réseau Ferroviaire Fédéral » de sorte que le secteur privé puisse reprendre les investissements dans le secteur ferroviaire. Cependant, les entreprises privées qui ont obtenu la concession de l'État ne sont pas intéressées par le transport de passagers. Par conséquent, ce moyen de transport n'existe presque plus au Brésil, sauf quelques lignes de chemin de fer locales, qui sont aussi administrées par des entreprises privées.

²⁹⁰ La gare de Barra do Piraí a été l'une des plus importants gares de l'État de Rio de Janeiro. Elle a été construite en 1864 pour amener le café de la Vallée du Paraíba vers la ville de Rio de Janeiro. Après le déclin de la culture du café dans la Vallée du Paraíba, elle a été transformée par le Réseau Ferroviaire Fédéral en terminus de la ligne Barrinha, qui a été une ligne ferroviaire de passagers reliant la ville de Rio de Janeiro à la ville de Barra do Piraí. La ligne a fonctionné jusqu'en 1996.

tant que coiffeuse. Eva Lúcia est née au sein d'une famille pauvre et n'a jamais étudié. Elle a eu trois enfants et elle est aujourd'hui déjà grand-mère.

Pour Eva Lúcia, le jongo est un héritage de sa mère, connue dans la favela comme Tia Thereza. Celle-ci aurait appris le jongo avec son père: « Maman a appris avec son père. Et la famille de ma mère était entièrement *jongueira*. Donc mon arrière-grand-mère a enseigné à mon grand-père, qui a enseigné à ma mère et elle m'a enseigné. C'est comme ça que l'on fait encore aujourd'hui » (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014). D'après les mots d'Eva Lúcia, Tia Thereza était une personne très festive et sociable. Elle réalisait tous les samedis des *rodas* de jongo dans la petite cour derrière sa maison. Elle était également liée à l'école de samba de sa favela : « Ma mère cousait les costumes, cuisinait lorsqu'il y avait des réunions et dirigeait trois différentes sections²⁹¹ de l'école de samba. Elle y participait activement toute l'année » (*ibid.*). Tia Thereza s'est éteinte à 55 ans. A sa mort, son frère Juca est devenu le responsable des tambours du jongo, qui appartenaient à leur père, ainsi que de l'organisation des *rodas* de jongo. Cette transition s'est déroulée à la fin des années 1980.

En 1992 par l'intermédiation d'Elza Menezes, une animatrice culturelle de la ville, Juca, connu comme Tio Juca, est encouragé à transformer le rassemblement de personnes intéressées par le jongo et qui fréquentaient les *rodas* dans sa maison, en groupe de jongo. Le groupe Caxambu de Tio Juca a ainsi été constitué en vue de représentations artistiques et d'événements culturels. Juca a été le responsable du groupe pendant plus de 10 ans, et son rôle de dirigeant a été très important dans la création d'une image du jongo comme pratique culturelle représentative de Barra do Pirai. En 2004, il est tombé malade suite à un grave accident, et n'a pas pu continuer à s'occuper de la direction du groupe. Il a fallu passer la responsabilité des tambours et du groupe à quelqu'un de sa famille, et cette place a été reprise par sa nièce Eva Lúcia. Aujourd'hui, elle est responsable de la direction du groupe de jongo Sementes da África (« Graines d'Afrique »). Ce groupe est une fusion de deux groupes de jongo constitués dans les années 1990 suite aux rassemblements qui existaient dans deux quartiers différents : Caxambu de Tio Juca et Filhos de Angola (« Les fils d'Angola »). Ce dernier avait été constitué à partir d'un rassemblement de personnes qui pratiquaient le jongo dans la favela Boca do Mato à Barra do Pirai. Après la mort de son responsable Durvalino de Souza et le déménagement de son successeur dans l'État de São Paulo, Eva Lúcia a assumé la direction des deux groupes en les réunissant sous le nom de Sementes da África.

²⁹¹ Dans les écoles de samba, les participants sont divisés en sections, et chaque section possède le même costume.

J'ai également rencontré Laudeni, le fils et successeur de Durvalino de Souza. J'ai connu Laudeni à la fête de la Conscience noire réalisée par le groupe Mistura da Raça (« Mélange de la Race ») à São José dos Campos, à laquelle je fus invitée par Luciana, sa belle-fille. Né en 1960 à Barra do Piraí, il a aménagé à l'âge de 45 ans à São José dos Campos pour y trouver du travail. Cette ville de l'État de São Paulo est située dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul. Laudeni a eu beaucoup de petits boulots à Barra do Piraí, dont celui de vendeur dans un kiosque de glace. Il n'a pas fait d'études supérieures et a dû quitter le lycée pour se consacrer au travail afin de et contribuer financièrement aux dépenses familiales. Après avoir été chauffeur de camion, il est aujourd'hui gardien d'une résidence. Laudeni est marié depuis plus de vingt ans avec Márcia qui avait déjà deux enfants (une fille et un garçon âgés de 23 et 24 ans) et avec laquelle il a eu deux autres enfants (un garçon et une fille de 8 et 22 ans). Laudeni et Márcia ont aussi une petite-fille de 3 ans, fille de leur propre fille. Ils habitent dans une maison louée dans un quartier populaire à São José dos Campos, avec les enfants et la mère de Márcia. La maison a trois chambres, un salon, une cuisine et une salle de bain avec toilettes. Il y a une chambre pour les deux filles et la petite-fille, une chambre pour la mère de Márcia et une chambre pour Márcia et Laudeni. Les deux garçons dorment au salon, sur des matelas installés au sol pendant la nuit. J'ai passé une nuit chez eux lors de la fête de la Conscience noire (cf. chapitre IV).

Le contact de Laudeni avec le jongo est dû à l'influence de son père, Durvalino de Souza, qui organisait des *rodas* de jongo chez lui dans la favela Boca do Mato à Barra do Piraí. Il a ainsi grandi dans l'univers du jongo. Durant les années 1990, et aussi grâce à l'influence de l'animatrice culturelle Elza Menezes, le rassemblement de jongo de Boca do Mato se transforma en groupe appelé Filhos de Angola (« Les fils d'Angola »), auquel participait Laudeni. Quand il a déménagé à São José dos Campos, Laudeni a essayé en vain de trouver un autre groupe de jongo. A la mort de son père au début des années 2000, il est retourné vivre à Barra do Piraí et a cherché du travail pendant deux ans. Sans résultat, il est retourné à São José dos Campos fin 2001. Pour rendre hommage à son père, il a décidé de créer un groupe de jongo : « On a commencé à pratiquer le jongo, ma famille et moi-même. Puis, on a commencé à faire des représentations via l'Association Culturelle Cassiano Ricardo, dans les collèges, lycées, universités. Ainsi, le groupe s'est agrandi » (Entretien avec Laudeni, 16/11/2014). Le nom choisi pour le groupe fut Mistura da Raça. Possédant une personnalité charismatique, il n'a pas fallu longtemps à Laudeni pour trouver des gens intéressés par le jongo à São José dos Campos. Le noyau principal du groupe est formé par sa famille et les autres participants ont rejoint le groupe suite à l'intérêt suscité par l'une (ou plusieurs) de ses représentations. Luciana, sa belle-fille (fille de sa femme), s'est montrée plus

que les autres enfants du couple intéressée par les questions relatives au jongo et au groupe formé à São José dos Campos

Âgée de 23 ans, Luciana est actuellement auxiliaire de crèche et a déjà travaillé comme agent de télémarketing. Elle est sortie du lycée en 2011 et n'a pas poursuivi d'études supérieures. Née à Barra do Piraí, elle a aménagé encore enfant à São José dos Campos, avec sa mère et son beau-père. Même si elle a connu la pratique du jongo avec Laudeni, elle s'est engagée dans les problématiques soulevées par le jongo via ses liens avec le Pontão do Jongo. L'un des axes de travail du programme, dans le cadre de l'extension universitaire, est celui de la promotion du développement social par la jeunesse. En ce sens, le programme encourage la formation d'un réseau formé par des jeunes ayant un ancrage historique dans l'expression du jongo. En pratique, le programme finance le transport des jeunes de différents groupes de jongo de la région Sudeste pour qu'ils se rendent à l'Université Fédérale Fluminense (située dans la ville de Niterói – État de Rio de Janeiro), afin de discuter de la réalité de chaque groupe et de la réalité actuelle des jeunes noirs au Brésil. Insérée dans ce réseau, Luciana est la représentante du groupe de jongo de São José dos Campos, Mistura da Raça.

En dehors des activités liées au jongo, Luciana fréquente l'église catholique avec sa famille, et a intégré avec sa demi-sœur un collectif local de jeunes femmes noires. Le collectif appelé « Oh ici, nous sommes Noires » est formé par cinq femmes ayant entre 15 et 25 ans et qui expriment, à travers leurs coiffures, vêtements et accessoires, une image associée à la femme noire. Le collectif organise des activités et des débats autour de la question du racisme et du machisme à São José dos Campos, ainsi que de l'affirmation de soi de la femme noire. Toutes les cinq participent également au groupe de jongo Mistura da Raça.



Collectif de femmes noires : « Oh ici, nous sommes Noires »²⁹²

Au cours du travail de terrain, j'ai également rencontré des étudiants boursiers du programme d'extension Pontão do Jongo, comme João Alípio. Né en 1988 à Saquarema²⁹³, il a fait une licence en tourisme entre 2009 et 2013, via un cours à distance mené par l'Université Fédérale Rurale de Rio de Janeiro (UFRRJ) - au campus de Saquarema²⁹⁴. Après avoir fini cette licence, il s'est inscrit pour une deuxième licence en histoire à l'Université Fédérale Fluminense (UFF) – au campus Nitéroï. Quand je l'ai connu en 2014, João était en dernière année de licence d'histoire et boursier depuis deux ans du programme Pontão do Jongo. Au cours de sa deuxième licence, celle d'histoire, sa source de revenus était la bourse d'extension de l'UFF, et des petits boulots freelances comme professionnel du tourisme. Il est actuellement enseignant d'histoire dans un collège public de la ville de Saquarema, étudiant en master 2 recherche d'ethnologie à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ), et étudiant en master professionnel d'éducation et relations ethnico- raciales à l'UFF.

João s'est rapproché du Pontão lors de sa quête de bourse au sein de l'université. Dans ce contexte, il a vu une offre de bourse au sein du programme d'extension Pontão do Jongo. Étant Noir et intéressé par les questions liées à la discrimination des Noirs dans la société brésilienne, il a postulé à l'offre et a reçu une réponse positive du comité de recrutement. A travers son travail d'étudiant en histoire et de boursier dans un programme d'extension universitaire, il a connu le jongo et les questions portant sur cette pratique culturelle. Au sein des activités développées dans

²⁹² Photographie prise à la *fanpage* du collectif « Oh ici, nous sommes Noires ». Disponible en ligne sur <https://www.facebook.com/aquiiohsomospretas/photos/t.100003608944987/1496424530666170/?type=3&theater> [consulté le 27 septembre 2015].

²⁹³ Saquarema est une ville située dans la région de plage de l'État de Rio de Janeiro distante de 104 km de la capitale de l'État. Données disponibles en ligne sur : <http://br.distanciacidades.com/distancia-de-saquarema-a-rio-de-janeiro> [Consulté le 28 septembre 2016]

²⁹⁴ Le campus principal de cette université se trouve dans la ville de Rio de Janeiro.

le cadre de la bourse, il s'est penché sur la coordination (avec d'autres boursiers) des réunions avec les jeunes pratiquants du jongo, ainsi que sur l'organisation de séminaires sur la culture afro-brésilienne à l'université. Son engagement dans les activités du Pontão l'a amené vers d'autres groupes de réflexion sur les questions afro-brésiennes, comme le Groupe d'étude et de travail de sensibilisation et de mise en valeur de l'homme et de la femme noires, présent à Saquarema depuis 2008, et le Collectif de culture noire au collège, formé par des instituteurs, enseignants et élèves des cours de formation des enseignants issus de l'UFF.

La coordinatrice du Pontão du Jongo a également été une interlocutrice durant ce travail. Elaine Monteiro est professeur de l'Institut de l'Éducation de l'UFF. Possédant une licence en lettres modernes (1994) et un master 2 en éducation (1995) obtenus à l'Université Catholique de Rio de Janeiro, elle a conclu son doctorat en service social en 2000 à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ), un an après avoir été rattachée à la fonction publique comme professeur-chercheur de l'UFF. Pendant treize ans, elle a travaillé au Département d'Éducation Mathématique de l'Institut d'Éducation, au campus de Pádua²⁹⁵ de l'Université Fédérale Fluminense. En 2012, elle a obtenu un transfert au Département Société, Éducation et Connaissance de l'Institut d'Éducation du principal campus de cette université, situé dans la ville de Niterói où elle est actuellement.

Son histoire avec le jongo commence dès son arrivée à Pádua, grâce à un collègue du département engagé dans les études des « pratiques folkloriques » de la ville. Hélio Machado, lui aussi professeur de l'Institut d'Éducation de l'Université Fédérale Fluminense, siégeait à la Commission Fluminense de Folklore²⁹⁶ et participait à la promotion et mise en valeur du « folklore » du nord-ouest de l'État de Rio de Janeiro, principalement par le soutien aux rassemblements de caxambu/jongo présents dans la ville de Pádua et Miracema. Hélio Machado et Elaine Monteiro, les deux Blancs, ont alors commencé à mener des actions visant la promotion et la préservation du caxambu/jongo. Néanmoins, si Hélio Machado voit la préservation du jongo comme importante pour le peuple brésilien et pour l'identité de l'État de Rio de Janeiro, Elaine Monteiro s'intéresse d'avantage aux références culturelles attirant les praticiens du jongo. Son intérêt par le jongo coïncide avec une position personnelle et politique d'autonomisation (*autonomização* en portugais) des classes populaires que selon elle ça veut dire le processus de rendre les classes populaires autonomes. Elle s'est toujours vue comme un acteur capable de

²⁹⁵ Pádua est une ville située au nord-ouest de l'État de Rio de Janeiro à 255 km de la ville de Rio de Janeiro. <http://br.distanciacidades.com/distancia-de-santo-antonio-de-padua-a-rio-de-janeiro> [Consulté le 28 septembre 2016]

²⁹⁶ Commission de Folklore de l'État de Rio de Janeiro rattachée à la Commission National de Folklore (CNF) et chargée de la recherche des pratiques folkloriques dans l'État de Rio de Janeiro.

travailler pour l'autonomie des classes populaires: « Je travaillais avec les mouvements sociaux d'éducation populaire à Rio et quand j'ai déménagé à Pádua, j'ai trouvé ma voie et me suis investie dans cette question des mouvements sociaux et communautaires liés au jongo » (Entretien avec Elaine Monteiro, 12/11/2014).

Elaine a accompagné de loin le processus qui a abouti à la patrimonialisation du jongo en 2005, mais elle a eu un rôle fondamental dans le processus de sauvegarde. La politique brésilienne prévoit en effet un plan de sauvegarde des biens immatériels enregistrés comme patrimoine immatériel, nous le verrons au prochain chapitre. En 2007, l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National (IPHAN), responsable de l'inscription des biens culturels matériels et immatériels comme patrimoine culturel, a mené une série de réunions et de rencontres avec des consultants et des partenaires afin de trouver un moyen de consolider les actions de sauvegarde du jongo. Parmi ces partenaires, il y avait l'Université Fédérale Fluminense, qui disposait d'un réseau d'enseignants engagés dans les problématiques du jongo :

Il n'y avait pas que mon travail avec les communautés du nord-ouest de l'État de Rio de Janeiro. Le professeur Carrano travaillait avec les communautés d'Angra dos Reis et les professeurs du département d'histoire développaient un travail avec le *quilombo* São José. Nous avons donc plusieurs secteurs de l'Université qui travaillaient déjà avec les communautés *jongueiras* (*ibid.*).

Cette même année 2007, le ministère de la Culture a publié un appel public visant la constitution du programme « Pontões de culture » afin d'articuler régionalement des rassemblements culturels ayant un domaine thématique d'intérêt commun. Il semble utile de faire une brève considération sur ce programme. Le programme des « Pontões de Cultura » (ou Pontão de Cultura au singulier) était un programme inspiré d'un autre programme en cours au sein du ministère de la Culture depuis 2004, appelé « Ponto de Cultura » (le nom Pontão est en portugais un augmentatif du nom Ponto). Le programme « Pontos de Cultura » a été mis en place pour soutenir institutionnellement les pratiques, spécialement culturelles et artistiques, réalisées dans les quartiers moins aisés. Prenant place dans une maison ou dans un grand centre culturel, ces pratiques doivent avoir une existence avérée au sein d'une « communauté ». Pour participer au programme « Ponto de Cultura » le rassemblement culturel doit se constituer comme personnalité juridique, sous la forme d'une association culturelle par exemple. Cette association culturelle réalisant des pratiques culturelles au sein de sa communauté doit écrire un projet (ayant comme noyau sa propre pratique culturelle), dans lequel elle énumère des actions culturelles envisageables. Ces actions doivent contribuer à l'inclusion sociale, à la promotion de la diversité et à la construction de la citoyenneté par la création d'emplois et par le renforcement identités

culturelles. Parmi ces actions on peut citer des ateliers et workshops, production audiovisuelle, spectacles, cours, etc. Sélectionnés via des avis de recrutement, les projets sont financés par le ministère de la Culture. Une fois l'accord signé avec le ministère de la Culture, chaque projet (qui devient un « Ponto de Cultura ») reçoit le montant de R\$ 60.000 (environ € 16.466) par an pendant trois ans pour mettre en place les activités (Aguiar, 2013). Ce montant peut être utilisé pour payer un agent de la pratique lors des ateliers et workshops, pour l'achat de matériels (de multimédia, livres, instruments musicaux, costumes, etc) ou pour payer la location d'un espace. M. Aguiar (ibid. : 58), souligne la capacité des « Pontos de Cultura » de générer des revenus par leur propre activité. Dans ce contexte de politique culturelle, le programme « Pontões de Cultura » a été créé pour le soutien de la gestion de Pontos de Cultura, dans une région au domaine thématique d'intérêt commun²⁹⁷.

L'idée de la candidature à un « Pontão de culture » du Jongo a été bien accueillie par les enseignants de l'Université Fédérale Fluminense, surtout Elaine Monteiro. Se positionnant idéologiquement pour l'autonomisation des groupes de jongo et s'engageant personnellement, elle a vu la création d'un « Pontão de Culture du Jongo » comme une alternative à la concrétisation de cette autonomisation : « Je me souviens que quand j'ai vu l'appel pour la constitution des Pontões, j'ai appelé Carrano et je lui ai dit, "Carrano, faisons quelque chose de fou !". En effet, la création d'un Pontão représentait la concrétisation du réseau des leaders *jongueiros* » (Elaine Monteiro, entretien, 12/11/2014). Grâce à l'enthousiasme des professeurs de l'Université Fédérale Fluminense mais aussi parce que les actions de sauvegarde du jongo étaient faibles, l'IPHAN a soutenu cette initiative : « Donc on a fait un projet de candidature à l'appel des Pontões de culture et on a demandé une lettre de recommandation à l'IPHAN. Même le personnel de cette institution nous a soutenus afin que nous puissions être approuvés par cet appel (*ibid.*).

Néanmoins en 2007, un changement dans l'orientation interne du ministère de la Culture a conduit le programme Pontões de Culture à être sous la responsabilité de l'IPHAN, dans l'objectif de gérer les actions de sauvegarde des biens culturels immatériels enregistrés comme faisant partie du patrimoine culturel brésilien. De ce fait, l'IPHAN a mis en œuvre le programme « Pontões de culture des biens culturels immatériels enregistrés ». Dans ce programme le ministère de la Culture, à travers l'IPHAN, établit un contrat avec une institution de la société civile qui s'engage à mener des actions de sauvegarde d'un bien culturel immatériel enregistré comme

²⁹⁷ Sources consultés, Brasil Ministério da Cultura (2004), Brasil Ministério da Cultura (2005), et le *site* internet http://www.cultura.gov.br/cidadaniaediversidade/programas/-/asset_publisher/rcU9JEoAYanL/document/id/1067982 (consulté le 01 juin 2017).

patrimoine culturel brésilien. Ces actions sont donc financées par le ministère de la Culture/IPHAN et mises en place par une institution de la société civile. Lors d'un séminaire organisé en décembre de cette année-là et réunissant des représentants du ministère de la Culture, des *jongueiros* et des enseignants de l'Université Fédérale Fluminense, cette université a été choisie comme l'institution gérante du Pontão de culture du Jongo », notamment grâce à l'expérience de ses enseignants-chercheurs travaillant sur le jongo.

Fin 2007, le contrat établi entre l'Université Fédérale Fluminense et l'IPHAN a mis en place le Pontão de Culture du Jongo. Pour des questions administratives et bureaucratiques inhérentes à l'Université, le contrat a été signé entre la fondation de la société civile de soutien à l'Université – Fondation Euclides da Cunha - et l'IPHAN. Trois contrats ont été signés : le premier entre janvier 2008 et juin 2009 ; le deuxième entre décembre 2009 et décembre 2010 et le troisième entre avril 2011 et avril 2012. Elaine Monteiro en a pris la direction :

J'étais dans la coordination générale du projet, mais on a développé cette coordination dans le collectif. Il y avait une coordination exécutive, prise en charge par Monica Sacramento²⁹⁸, et une coordination communautaire, avec un leader *jongueiro*: Rogério de Miracema. Ce comité de coordination s'est modifié avec le temps et à la fin, il y avait un grand groupe avec des représentants de tous les leaders *jongueiros* (*ibid.*).

Fin 2011, sans perspective d'un nouveau contrat étant donné le manque de ressources de l'IPHAN, Elaine Monteiro a décidé de participer à l'appel public 2012 de projets d'extension universitaire du Ministère de l'Éducation. Elle a présenté le projet Pontão de Culture du Jongo ». Dans le projet²⁹⁹, ils ont mentionné les actions développés lors du partenariat entre l'Université Fédérale Fluminense et l'IPHAN, et ils ont souligné la nécessité d'un financement pour la continuité de ces actions. Ce projet a été approuvé par le ministère de l'Éducation et se poursuit depuis 2012 au sein du Département Société, Éducation et Connaissance de l'Institut d'Éducation du campus de Niterói de l'Université Fédérale Fluminense. En outre depuis 2014, Elaine Monteiro donne un cours en option du cours de pédagogie de cette université, et appelé « Jongo/caxambu : patrimoine afro-brésilien à l'Université ». Ce cours est proposé tous les deux pendant un semestre et Elaine Monteiro est aussi relayée par certains participants de groupes de jongo. D'après Elaine Monteiro, il est important d'amener vers l'université des savoirs différents de l'académie.

²⁹⁸ Docteur en Éducation et spécialisée en Éducation pour les Relations Ethnico-Raciales. Elle travaille comme chercheuse dans des centres de recherche au Brésil, principalement dans la formation des enseignants vis-à-vis de la diversité ethnique et raciale.

²⁹⁹ Données disponibles en ligne sur : <http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/proext2011.pdf> [Consulté le 29 septembre 2016].

La trajectoire sociale peut être analysée comme une série de positions successivement occupées par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations (Bourdieu, 1994). Les événements biographiques se définissent ainsi comme des placements et des déplacements dans l'espace social. Cela signifie que le sens des mouvements conduisant d'une position à une autre se définit dans la relation objective entre ces positions au sein d'un espace orienté. La compréhension des trajectoires développées dans ce chapitre implique de comprendre le mouvement de l'espace de construction de l'authenticité afro-brésilienne par le jongo. En d'autres termes, il s'agit de mettre à jour le mouvement de l'ensemble des agents engagés dans cet espace et les enjeux propres à cet espace où les agents se positionnent et s'affrontent. La trajectoire sociale est ainsi l'ensemble des positions occupées à un moment donné par une individualité biologique socialement instituée, et qui lui permettent d'intervenir comme agent efficient dans différents espaces sociaux.

La prise en compte des trajectoires et cheminements individuels dévoile une multiplicité d'itinéraires, repérés à partir des positions sociales occupées par les acteurs de cet univers. Selon leurs trajectoires, les agents ont incorporé certaines dispositions qui leur permettent d'occuper leurs positions dans des champs spécifiques. Les stratégies des agents qui sont engagés dans l'affirmation de l'authenticité afro-brésilienne du jongo dépendent des dispositions constitutives de leurs habitus, conditionnant l'accès à des positions sociales et l'occupation de rôles sociaux. Ce sont les catégories sociales, intériorisées tout au long du cycle de vie (niveau scolaire, catégorie professionnelle, positions culturelles...), qui constituent les matériaux à partir desquels les individus s'inventent des identités singulières pour unifier leur existence et tenter de faire reconnaître leur prétention dans tel ou tel champ de la pratique sociale. Mais c'est bien la trajectoire sociale « objective », catégorisée par les institutions, qui détermine les identifications subjectives et de ce fait, « la personne n'est pas réellement existante en dehors de ces cadres sociaux » (Elias, 1991).

Les trajectoires sociales sont définies par les dispositions incorporées par les acteurs au cours de leur vie. Ces dispositions guident leurs actions et leurs réponses créatives aux contraintes et exigences de leurs environnements sociaux, ainsi que leurs prises de position au sein d'un espace spécifique. La trajectoire sociale de Suellen, par exemple, est constituée par ses expériences acquises au sein de la favela de la Serrinha où elle est née et dans les endroits qu'elle a fréquentés, comme l'École de Samba Império Serrano, le projet social Recriare et l'école de

jongo de la Serrinha. Les dispositions acquises ont orienté ses actions au sein du Pontão du jongo, ses discours sur l'authenticité afro-brésilienne du jongo et ceux sur la construction d'une identité noire par le jongo. De même, la trajectoire sociale de Toninho Canecão est pétrie par les expériences qu'il a acquises dans la ferme où il est né, occupée par des colons noirs descendants d'esclaves, et par ses rapports avec le Mouvement noir. Ses expériences se structurent comme une prédisposition à classer la localité où il est né comme un territoire *quilombola* et à évoquer des discours sur l'identité noire *quilombola* et sur le jongo comme expression culturelle noire et *quilombola*. La connaissance acquise auprès du Mouvement noir a aussi fonctionné pour Fatinha comme une propension à légitimer une identité noire à travers le jongo et à créer un groupe de jongo à Pinheiral. Les dispositions permettant faire exister l'identité afro-brésilienne à travers le jongo, inculquées par des groupes sociaux spécifiques, se combinent alors avec les dispositions de classe et de « race » héritées de la famille, pour déterminer ensemble la trajectoire et les stratégies des acteurs au sein de l'espace de légitimation de l'identité afro-brésilienne du jongo.

Dans cet espace social, les agents ne sont pas tous de la même classe sociale et n'ont pas tous les mêmes origines sociales ni la même couleur de peau³⁰⁰. Ainsi, les dispositions incorporées au cours de leur vie et qui informent leurs trajectoires sociales et leurs relations avec le jongo, ne sont pas les mêmes. Si on analyse par exemple les trajectoires de João Alípio et d'Elaine Monteiro, on s'aperçoit que leur engagement pour l'affirmation de l'authenticité afro-brésilienne du jongo se fait à travers une voie bien différente de celles d'Eva Lúcia, de Fellicia et de Maria Luisa. João Alípio a étudié toute sa vie dans des collèges et lycées privés. Il a fait deux licences dans des universités publiques, un master professionnel et se trouve actuellement en deuxième année de master recherche d'ethnologie. Elaine Monteiro est professeur dans une université publique et a obtenu une licence et un master à l'université catholique de Rio (la plus chère des universités privées de la ville) et un doctorat à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (la meilleure université du Brésil). Leurs origines sociales liées à la classe moyenne-haute et leurs trajectoires au sein de l'académie informent sur leur propension à agir de telle ou telle manière dans telles ou telles circonstances ainsi que sur leurs discours de la légitimation d'une identité noire à travers le jongo. En revanche, les dispositions acquises par Eva Lúcia (qui est née dans une favela, est originaire d'une famille de classe populaire *jongueira*, n'a jamais été à l'université, et qui a travaillé toute sa vie comme ouvrière et coiffeuse) sont différentes de celles incorporées par João Alípio et Elaine Monteiro. Quant à elles, les expériences incorporées par

³⁰⁰ À l'exception d'Elaine Monteiro et de Hélio Machado (les deux professeurs universitaires), tous les autres agents cités dans ce chapitre sont de couleur noire ou brune.

Fellicia et Maria Luisa (originaires d'une classe moyenne salariée) sont encore différentes de celles des autres agents, de par leurs relations avec des groupes artistiques de danse afro. Leurs expériences nous informent sur leur engagement dans le jongo et sur leurs discours d'affirmation identitaire à travers cette pratique.

Le sens et la valeur sociale des événements biographiques, entendus comme des placements et des déplacements dans un espace social, se déterminent par rapport aux états correspondants de la structure de cet espace, ou plus précisément, dans les états successifs de la structure de la distribution des différentes espèces de capitaux qui sont en jeu dans cet espace. Les agents possédant une grande quantité de ces capitaux ont plus de chances de légitimer le jongo comme pratique authentique afro-brésilienne au sein du champ du jongo. Parmi les différentes espèces de capitaux pouvant être possédés ici par les acteurs, il y a le capital social (établi par leurs rapports avec d'autres agents et les réseaux sociaux qu'ils mobilisent), le capital économique (établi par leurs revenus et patrimoine) et le capital culturel (établi par leurs positions au sein des institutions culturelles et académiques). Les agents possédant une plus grande quantité de capital social, qui dans ce contexte sont responsables des groupes de jongo, ainsi que ceux possédant une position de premier plan dans des institutions culturelles et académiques – qui ont pour la plupart également une plus grande quantité de capital économique que les autres agents de cet espace - occupent des positions dominantes dans la formulation de discours sur l'authenticité afro-brésilienne du jongo.

Le capital culturel initial des responsables des groupes de jongo, acquis au sein des groupes, est transformé par les relations quotidiennes qu'ils entretenaient avec les autres membres du groupe ainsi qu'avec le voisinage, les politiciens locaux et le champ universitaire et ethno-politique qui va orienter l'accumulation ultérieure. En d'autres termes, la position que les responsables des groupes occupent dépend de l'habitus acquis et transmis au sein de la communauté ainsi que de la quantité de capital culturel acquis par ailleurs. Ainsi, ces agents acquièrent une position plus prestigieuse que celle d'autres individus ayant également un ancrage familial ou communautaire avec le jongo. Dans la nomenclatureémique, ils sont classifiés comme leaders. Selon E. Gandra (1988 :59) : « Une caractéristique des responsables des rodas de jongo était le leadership, il était exercé par rapport à la danse, et aussi par rapport à la communauté. Si les jongueiros n'étaient pas les dirigeants communautaires, ils étaient liés à ces derniers, et avaient des relations étroites avec les hommes politiques locaux, à travers lesquels ils obtenaient des avantages pour leur communauté ».

On peut ainsi constater un *empowerment*³⁰¹ de certains acteurs au sein de cet espace, de par leurs rôles comme dirigeants communautaires et de leurs rapports avec les agents insérés dans des institutions culturelles et académiques mais aussi dans les institutions ethno-politiques tel le Mouvement noir. Pendant le travail de terrain, j'ai eu de nombreuses conversations informelles avec une variété de *jongueiros*, mais ceux avec lesquels j'ai pu m'entretenir formellement étaient considérés comme des leaders. Cela s'explique par le fait que les pratiquants du jongo eux-mêmes m'indiquaient « à qui m'adresser », s'appuyant sur les personnes capables de parler sur le jongo de façon « légitime ». Cela révèle le rôle que ces individus occupent aussi bien aux yeux des autres membres de leurs groupes qu'aux yeux de la société, et notamment à ceux des institutions académiques et culturelles. Parmi les agents cités dans la première partie de ce chapitre Toninho Canecão, Suellen, Luiza, Fatinha, Eva Lúcia, Laudeni et Luciana se reconnaissent et sont reconnus comme leaders (adultes ou jeunes) de leur groupe.

Les leaders vont établir des liens avec des agents externes afin de participer à des événements scientifiques et culturels et sont également ceux qui transmettent aux membres de leur groupe les discours assimilés auprès des agents possédant une grande quantité de capital culturel. Les actions politiques menées par les leaders ont souvent des rapports avec leurs histoires personnelles. Leurs grands-parents ou arrière-grands-parents ayant pratiqué le jongo, ils se sentent engagés dans la lutte pour le respect et la conservation de leurs traditions familiales. L'ancrage familial de leur pratique du jongo est ce qui garantit l'authenticité de leur identité *jongueira*. D'après mes observations, il y a trois fonctions pratiques qui poussent une personne à occuper la position de leader : 1- La capacité à gérer les questions matérielles de groupe (siège, parrainage, financement, projets, costume, personnel) ; 2- La capacité à établir des relations avec des agents externes (autres groupes de jongo, agents liés à des associations et institutions) ; 3- La capacité à entretenir et à diffuser les discours idéologiques qui seront suivis par les autres

³⁰¹ La notion anglaise d'*empowerment* peut être traduite comme le renforcement des capacités d'autonomie des groupes minoritaires et/ou dominés, et des sujets qui les composent, pour agir et réagir contre l'hégémonie des dominants afin d'atteindre une émancipation individuelle et collective (Babadzan, 2013). Le terme portugais « *empoderamento* » est quant à lui bien présent dans la production académique brésilienne dans des domaines comme l'anthropologie, la psychologie, la sociologie, tout comme dans le discours public, en particulier dans les milieux politiques de gauche. Néanmoins, cette notion est intraduisible en français. D'après A. Babadzan (*ibid.*), la non-traductibilité de la notion fait écho à la place qu'y tiennent les « communautés » dans le contexte anglo-saxon et dans celui latino-américain, comme institutions intermédiaires entre l'État et les citoyens : « C'est à partir de ces *communities* que s'échafaudent des projets aux allures de troisième voie entre État et marché, et que se poursuivent des rêves d'*empowerment* émancipateur » (*ibid.* : 359). L'auteur suggère en outre que cette notion est une catégorie du management d'entreprise post-fordiste, qui propose le développement du travail en équipes autonomes, et un des instruments de la gouvernance néolibérale post-keynésienne, dont est censée bénéficier la « société civile » au travers d'un transfert de ressources et de services publics en direction de communautés locales. Faute d'une traduction française du terme, j'utiliserai le mot anglais « *empowerment* » pour exprimer l'accroissement de la capacité des personnes, individuellement ou collectivement, à influencer leur environnement selon leurs aspirations.

membres. Normalement, celui qui se présentera comme leader au sein de cet espace saura exercer ces trois fonctions.

L'exercice du rôle de leader est lié à la personnalité et à l'influence qu'il peut avoir sur d'autres personnes. On remarquera aussi que la position de leader peut résulter d'une demande explicite de tout ou partie du groupe, lors, notamment, d'une succession : « J'ai perdu ma mère à l'âge de 22 ans. J'étais déjà marié et mes enfants étaient grands. À ce moment-là, la ville a perdu son leader. Par la suite, les gens m'ont demandé de diriger le jongo. Avec l'aide de mon oncle, j'ai alors commencé à faire ce travail » (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014). Cette façon de concevoir sa place de leader dévoile les stratégies discursives faisant de la « communauté » le sujet désirant. Pour légitimer sa place dans le groupe comme authentique et naturelle, les désirs de la communauté doivent s'imposer à la volonté individuelle. Les individus-leaders sont présentés comme les élus du souhait communautaire. Les mots d'Eva Lúcia permettent une identification avec le collectif auquel elle appartient. Cependant quand on analyse cet espace social, on comprend que la position de certains individus est centrale dans la définition de ces groupes comme représentants des « communautés noires ». La personnalité de ces individus et leur capacité à organiser et structurer des réseaux, sont les raisons pour lesquelles ils endossent le rôle de leader. Le leadership ne s'exprime pas seulement dans la direction du groupe de jongo mais également dans le soin et l'écoute que le leader apporte aux autres membres :

Je parle aux gens du groupe, ils me font part de leurs problèmes. Par exemple, si quelqu'un manque de gaz ou bien d'électricité et qu'il est dans l'incapacité de payer ses factures, je ferai mon possible, malgré ma modeste condition, pour lui trouver des ressources financières (Entretien avec Laudeni, 16/11/2014).

En outre, la condition de leader implique aussi une habileté à insérer les membres de la famille dans le groupe. Dans la plupart des groupes, un noyau dur se forme autour du leader et de ses proches : c'est le cas de Mistura da Raça, principalement formé par Laudeni, sa femme, ses fils et sa belle-fille. Laudeni a joué un important rôle dans l'insertion de toute sa famille dans le milieu du jongo. Un autre argument justifiant le rôle des leaders est la pérennité de la pratique : « En tant que jeune leader *jongueira*, je dois maintenir le jongo en vie, je dois fédérer mon groupe et aussi les autres communautés autour de la protection du jongo, de son avenir, car j'en suis responsable » (Entretien avec Luciana, 16/11/2014). En outre, certains agents justifient leur place en termes de prédestinée. C'est le cas de Toninho Canecão, leader du Quilombo São José situé à la Ferme São José da Serra :

Je suis né leader car, alors que ma mère était enceinte de moi, mon grand-père, leader de la communauté, est devenu aveugle. Il a dit à ma mère que si le bébé était un garçon, il serait destiné à devenir le nouveau leader de la communauté. À l'âge de 18 ans, j'ai dû quitter la communauté sur ordre de mon grand-père, qui me demandait de m'aguerrir au contact du monde extérieur. Mais je revenais tous les mois dans la communauté pour donner de mes nouvelles, me tenir au courant de la bonne santé des miens, et pour résoudre les problèmes au sein de la communauté. Même si mon père et mes oncles étaient plus âgés, ils me laissaient ce travail, car j'étais le leader (Conférence de Toninho Canecão, Ferme São José da Serra, 29/11/2014).

Sa consécration en tant que leader à sa naissance, par son grand-père aveugle, est un épisode emblématique. La transmission du leadership s'est faite par des forces qui se sont manifestées dans la parole du grand-père. Cependant, on peut dire que la lignée des grands dirigeants du Quilombo São José s'est éteinte avec Toninho Canecão. Le remplacement du leadership par une association culturelle qui obéit à des normes juridiques, indique un changement d'attitude par rapport à la notion de « leader » dans la communauté. En empruntant les catégories établies par M. Weber (2014 [1922]) force est de constater que le processus de choix traditionnel a été remplacé par un processus bureaucratique. Dans un monde de plus en plus désenchanté et bureaucratisé, de nouvelles configurations se sont mises en place dans l'objectif d'assurer le bien-être de la communauté *quilombola*, ainsi que des ressources matérielles et symboliques.

Être un leader, c'est savoir être reconnu au sein d'un groupe propre mais également être accepté comme tel par les autres agents. L'espace social en question est formé d'un réseau de leaders, regroupés dans le « Réseau Mémoire du Jongo » par l'influence des professeurs d'université et agents culturels de l'État de Rio de Janeiro. Plusieurs critères permettant l'accès à la place de leader sont mis en avant, et notamment : la reconnaissance par les autres groupes de la véracité de leur discours et de leur expérience de la tradition du jongo, ainsi que de leur capacité à diriger des rassemblements *jongueiros*. Les leaders des nouveaux groupes doivent prouver leur sagesse et assiduité dans la pratique du jongo, et il en va de même pour ceux des groupes déjà établis, d'autant plus pour les femmes : « Pour m'affirmer en tant que leader au milieu de ces hommes, j'ai souffert. Parfois, il y avait 3, 4 hommes dans la roda qui me défiaient à travers les *pontos*. J'ai dû leur montrer que je connaissais le jongo tout aussi bien qu'eux » (Eva Lúcia, Cahier de Terrain, 03/10/2014). Les mots d'Eva Lúcia mettent en évidence un milieu culturel initialement masculin. Autrefois, seuls les hommes jouaient du tambour et chantaient les *pontos*, et aujourd'hui, ces rôles sont partagés avec les femmes.

La capacité à présenter et à diffuser les discours idéologiques est l'une des fonctions symboliques nécessaire aux leaders. L'un des discours tenus par la plupart des acteurs de cet

espace est celui qui fait du jongo un signe diacritique de l'identité noire brésilienne. S'ils s'accordent sur cela, ils défendent toutefois leurs discours via différents moyens. Pour certains, le jongo est une pratique identitaire des Noirs brésiliens car il a été développé au sein des communautés d'esclaves noirs (ceux venus d'Afrique et ceux nés au Brésil) ; pour d'autres, le jongo légitime l'existence d'une « identité noire véritable » car il permet une prise de conscience du Noir en tant que catégorie d'action politique. Certains agents jouent, plus que les autres, un rôle politique qui défend une identité incorporée. Cependant, les leaders utilisant la dimension identitaire noire parviennent à sauvegarder plus facilement leur position. Pour eux, le jongo est un marqueur identitaire, puisque, dans sa pratique, il y a une prise de conscience du Noir comme catégorie d'action politique :

Suellen

Cette construction de l'identité, d'être Noir, de devenir Noir, d'être *jongueiro* et de devenir *jongueiro*, je l'ai mieux cernée lors de mes rapprochements avec d'autres jeunes leaders (Entretien avec Suellen, 31/10/2014).

Fatinha

Nous avons beaucoup souffert pour maintenir cette tradition, car les gens ne comprenaient pas la valeur du jongo à l'égard de la communauté noire. Pour nous c'est une question de lutte, il est un outil d'insertion de la communauté noire dans les universités et plusieurs autres appareils étatiques. Il est très fédérateur, mais il nous a fallu du temps avant qu'il ne soit vraiment représentatif (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014).

Luiza

On doit connaître le jongo, mais pas seulement. Les Noirs ont apporté tellement de choses et ce tout, c'est notre identité, l'identité du Rio de Janeiro. Notre travail avec la question de l'ancestralité et le jongo dans les écoles est important pour que les gens s'identifient, grâce au jongo (Luiza, Cahier de terrain, 14/10/2014).

Le discours qui fait du jongo l'instrument de lutte pour réaffirmer l'identité des Noirs brésiliens et sa valeur, est le plus répandu par les agents au sein de cet espace. Toutefois les leaders mettent en place également d'autres discours, dont celui qui affirme que la « communauté *jongueira* » est une grande famille : « Il est passionnant de voir ici mes frères *jongueiros*, ma famille *jongueira*. Seul, on n'arrive pas à faire grand-chose, mais quand on se rassemble on fait bouger les choses » (Laudeni, Cahier de Terrain, 05/12/2014). Lors du travail de terrain cependant, j'ai pu constater qu'il n'y a pas beaucoup d'interaction entre les membres des différents groupes. Dans la plupart des cas, seuls les leaders se mélangent.

En général, les participants de groupes de jongo s'approprient les discours tenus par les leaders. Les citations ci-après, relevées au cours des conversations informelles, montrent l'interprétation et la traduction qui en résultent : « Je lissais mes cheveux pour essayer de m'adapter aux normes de la société. Mais qu'en était-il de mon identité propre ? Je ne sais pas.... » ; « La souffrance de nos ancêtres » ; « Le jongo pour nous est un instrument de lutte » ; « Le jongo est une arme que nous utilisons dans l'espoir de briser les limites des inégalités raciales de la société brésilienne » ; « Le jongo vient d'une lignée familiale d'esclaves noirs ». De plus, la façon de s'habiller, de se coiffer, de se maquiller ainsi que de danser pieds nus est également un processus d'appropriation du discours des leaders.

Les discours transmis par les leaders aux membres des groupes, qui affirment que le jongo est important pour la diversité culturelle brésilienne et attestent d'une ancestralité africaine des Noirs brésiliens, sont majoritairement incorporés par le contact avec le champ académique et ethno-politique, ainsi que par les études folkloriques et les écrits patrimoniaux. Les stratégies des agents qui sont engagés dans cette transmission perpétuent les discours en vigueur. Ces stratégies dépendent de l'intérêt qu'ils ont, en fonction de la position qu'ils occupent dans la distribution du capital culturel. Mais le contenu même des stratégies que ces leaders peuvent mettre en œuvre pour faire avancer leurs intérêts dépend de l'espace des prises de position possibles. En effet, la position occupée par ces leaders dans l'espace des prises de position possibles, due au capital symbolique qu'ils incorporent illustre une correspondance entre la position hiérarchique qu'ils occupent au sein de leurs groupes et rassemblements de jongo.

Il y a une segmentation symbolique présente au sein de cet univers, avant tout remarquable par des critères de hiérarchie. Le responsable de la direction et de l'articulation politique d'un groupe de jongo, qui est la plupart du temps la personne la plus compétente en matière de savoir-faire de la pratique et qui organise les événements auxquels les autres participants des groupes participent, ne possède pas le même capital symbolique incorporé que les autres participants des groupes de jongo. Par la grande quantité de capital symbolique qu'il possède - par rapport aux autres praticiens - il est vu comme ayant une position élevée au sein des groupes et de cet espace social. Comme le mentionne Eva Lúcia (entretien, 06/10/2014) : « Le jongo a une hiérarchie qui doit être respectée ». Et la hiérarchie au sein de cet espace social est un enjeu de luttes et de maintien de positions et de frontières.

Le rôle hiérarchique joué par les leaders n'est pas seulement une réalité au sein du groupe mais aussi du point de vue extérieur. Ils sont regardés plus respectueusement par les étudiants et enseignants, tout comme par les agents patrimoniaux parce qu'ils ont un savoir, un capital

culturel propre (pontos, danses etc.) envié par les universitaires. En outre, le pouvoir symbolique du champ académique et patrimonial renforce cette structure hiérarchique. Les réunions de leaders et de jeunes leaders promus par le Pontão du jongo encouragent la rencontre et solidarité entre eux. Les leaders participent donc à des réseaux sociaux auxquels les autres participants des groupes de jongo n'ont pas accès. En outre, dans les forums et séminaires, les participants d'un groupe restent entre eux et les leaders iront échanger avec les autres leaders et leurs groupes. La position hiérarchique occupée par un leader au sein du groupe correspond au capital symbolique qu'il a accumulé et à la place que ceux qui détiennent le capital culturel (professeurs, techniciens du patrimoine entre autres) lui donnent. Les nouveaux leaders (ou les « jeunes leaders », comme ils disent) trouvent leur place dans leurs rapports avec ceux qui ont déjà cette position établie (les anciens leaders). Le contrôle des frontières qui séparent ceux qui sont leaders et ceux qui ne le sont pas, revient à défendre l'ordre établi au sein de l'espace social.

Les responsables des rassemblements, ou les leaders, transmettent les discours incorporés incorporés par le contact avec le champ académique et ethno-politique aux autres membres de leurs groupes. Ces derniers, même s'ils n'ont pas de rapports étroits avec les universitaires ou les militants du Mouvement noir, absorbent leurs discours à travers les leaders. Ainsi, la plupart des participants des groupes de jongo comme Fellicia et Maria Luisa, ont incorporé indirectement les discours universitaire ou ethno-politique en les faisant déborder des frontières institutionnelles. La création de collectifs noirs, de groupes artistiques de danses noires ainsi que d'espaces de débat et de construction d'une identité ethnique raciale dans les quartiers où on pratique le jongo exemplifient la façon dont ces discours ont été élargis à d'autres réseaux de relations. C'est dans la relation entre le système de dispositions produit par la structure et le fonctionnement de cet espace social que se définissent les chances des participants « ordinaires » de groupes de jongo d'élargir les discours de ceux possédant une grande quantité de capital culturel vers d'autres sphères de la vie sociale.

Si les leaders occupent une position dominante dans la formulation de discours sur l'authenticité afro-brésilienne du jongo, cette position est occupée également par les agents évoluant dans le champ universitaire comme les professeurs Elaine Monteiro, Martha Abreu et Paulo Carrano, qui possèdent une grande quantité de capital culturel et économique (ce dernier par rapport aux autres agents). Par ailleurs, Elza Menezes, qui a été animatrice culturelle à Barra do Piraí et Hélio Machado, qui a été professeur à l'Université Fédérale Fluminense et folkloriste lié à la Commission Nationale de Folklore, ont eu aussi un rôle important dans la formulation de discours sur l'authenticité afro-brésilienne du jongo. Il s'agit d'une petite bourgeoisie urbaine et

académique dotée de capital culturel et intéressée par les pratiques culturelles des classes populaires. Leur position au sein d'institutions culturelles et académiques - qui leur confèrent une grande quantité de capital culturel- associée au goût de la culture populaire, donne lieu à leur engagement au sein de cet espace. La place qu'ils acquièrent est le résultat de la rencontre entre leur capital culturel et l'effet des actions qu'ils mettent en pratique pour promouvoir l'authenticité afro-brésilienne du jongo. On ne peut pas non plus oublier que certains agents issus du champ universitaire et des institutions culturelles ont également une position remarquable dans les institutions ethno-politiques comme le Mouvement noir, ce qui leur assure une position également dominante dans cet espace social. Leur positionnement se fait par le capital culturel et politique qu'ils ont accumulé au cours de leurs trajectoires.

La place d'Elaine Monteiro au sein du Pontão du Jongo est paradigmatique dans la formulation de discours sur l'authenticité afro-brésilienne du jongo. Son positionnement personnel et idéologique d'autonomisation des classes populaires est accompagné d'un discours qui suggère que leurs pratiques culturelles favorisent cette indépendance. Selon Elaine Monteiro, l'autonomisation des classes populaires est à la fois le fruit de la reconnaissance des pratiques culturelles mais aussi de la reconnaissance ethnique. Ainsi, les populations noires appartenant aux classes populaires seraient en mesure d'être autonomes (culturellement et socialement) si elles reconnaissent la valeur de leurs pratiques culturelles et intégreraient, dans leurs actions et pratiques, le discours ethnique. Ce discours a été mis en pratique à travers les actions mises en œuvre par le Pontão du Jongo. Parmi ces actions, il convient de souligner les « ateliers de formation » dirigés vers les gens ayant une histoire de vie liée au jongo et conduits par des professeurs et élèves de l'Université Fédérale Fluminense. Les sujets des ateliers étaient les suivants : « Organisation communautaire » ; « Identité noire » ; « Mémoire orale » ; « Éducation patrimoniale » ; « Audio et vidéo » ; « Jeunesse et identité noire » et « Montage ».

Une autre action mise en place par le Pontão fut la formation d'un réseau de jeunes pratiquant le jongo depuis longtemps : « Ce réseau comprend deux jeunes de chaque communauté *jongueira*. On se rencontre pour débattre non seulement des questions sur le jongo, mais aussi sur la politique, la jeunesse et l'identité noire, et plus précisément l'identité de la jeunesse noire » (Entretien avec Suellen, 31/10/2014). Ces réunions, aussi conduites par les professeurs et élèves de l'Université Fédérale Fluminense, sont importantes pour comprendre le discours présentés par des jeunes comme Suellen et Luciana. Pour Suellen par exemple, le fait d'appartenir au jongo a une relation directe avec la lutte pour la défense de son identité : « Je pratique le jongo parce que ma communauté noire et pauvre a besoin de survivre, parce que ma

culture afro-brésilienne a besoin de survivre, parce que la jeunesse et les enfants de la Serrinha ont besoin d'avoir une identité » (*ibid.*). Le Pontão du Jongo est ainsi l'un des principaux facteurs de communication du discours qui fait du jongo une pratique représentative de l'identité noire brésilienne.

5.2 - Authenticité, positionnements et disputes

La conception de l'authenticité comme caractéristique intrinsèque à certaines expressions culturelles, objective et mesurable, produit un mythe qui établit l'illusion de la pureté de formes sociales. Ce mythe peut prendre la forme de l'Autre authentique - impliquant l'établissement de la vérité dans un lieu différent de « notre » société - et le mythe du Soi authentique - s'appuyant sur la pureté de « nos » propres schémas culturels. Dans l'espace social en question, la quête d'une Afrique respirant l'ancestralité à travers le jongo fait sens aussi bien pour les agents directement insérés à la pratique du jongo que pour les agents extérieurs, pour lesquels le jongo représenterait une forme culturelle qui n'aurait pas été confrontée aux valeurs de la mondialisation. La présence de ces « Autres » (qui sont pour la plupart des Blancs : les universitaires et ceux appartenant à une classe moyenne qui danse le jongo de temps en temps) au sein de la pratique du jongo la rend incompatible avec l'authenticité culturelle défendue dans ce contexte car s'il y a des Blancs dans les rodas cela ne peut pas être « authentiquement africain ». Néanmoins, la définition de « l'Autre » n'est pas limitée à un contenu figé mais dépend de la relation que ces agents extérieurs présents dans la pratique du jongo maintiennent avec ceux ayant un ancrage familial ou communautaire avec le jongo. Les procédures d'authentification de cet Autre s'établissent dans le vécu des relations sociales avec lui, sans pour autant perdre l'idée qu'il faille aller ailleurs pour chercher le pur et le vrai.

Dans ce contexte, les agents vont puiser leur idée de l'authenticité dans les expressions culturelles afro-brésiennes, telles que la samba, la capoeira et surtout le jongo, ainsi que dans les rituels et cérémonies religieuses également héritées des Noirs africains et de leurs descendants au Brésil. Toutefois, la défense de cette authenticité est différente selon le capital culturel possédé par l'agent et sa position dans l'espace. En général, plus le capital culturel possédé par un agent est grand, plus le jongo et les autres pratiques (culturelles, religieuses, sociales) afro-brésiennes seront liés à la construction d'une identité noire brésilienne. Ainsi, ceux qui revendiquent et légitiment le mieux leurs rapports avec l'Afrique s'octroient un meilleur placement dans cette structure. Dans le cas du jongo, ces liens se retrouvent non seulement dans des aspects musicaux

et gestuels mais aussi dans des aspects corporels et esthétiques. Être un descendant esclave, danser pieds nus « tels que les ancêtres dansaient » et jouer le tambour « comme il était joué auparavant » sont des critères d'authenticité et d'une plus grande position hiérarchique. L'authenticité qu'acteurs et groupes de jongo prétendent posséder pour marquer leur position dans cet espace de relations est constamment remise en cause par les acteurs eux-mêmes, notamment lors de présentations artistiques et autres rencontres. Ceux qui réussissent à prouver au mieux leur authenticité accèdent et gardent une meilleure position hiérarchique.

La stratégie des agents pour légitimer leur authenticité et celle de leur groupe de jongo est orientée par la position qu'ils occupent au sein de cet espace et elle est toujours ajustée aux chances de profit. Disposant d'un certain capital dans un espace social structuré par des règles et des enjeux, un agent adopte une stratégie pour en tirer le maximum de profit. Ainsi, les responsables de groupes de jongo, ou ceux aspirant à atteindre cette position, promeuvent des mécanismes de différenciation visuelle et esthétique (sur eux-mêmes ou au sein de leur groupe) afin de mettre en exergue l'idée qu'ils se font de l'authenticité afro-brésilienne. L'action s'effectue afin de maximiser ses avantages, c'est-à-dire de favoriser sa position dans l'espace social en jeu. Les leaders, par les dispositions acquises au contact des champs universitaire et ethno-politique, sont plus à même que les autres membres de « rentabiliser » leur groupe de jongo à travers des mécanismes de différenciation contenus dans les costumes, gestes et façon de jouer le tambour par exemple. Les actions menées visent en même temps à donner de la plus-value à leur groupe par rapport à d'autres et à maintenir et/ou accroître leur position au sein de leur groupe aussi bien qu'au sein de l'espace social en question.

La stratégie, selon A. Dewerpe (1996), « est un modèle de comportement, un mode d'action ou de conduite, une pratique qui a des effets bénéfiques voire optimaux conçus en terme de "profit". Bref, un acte finalisé : c'est ce que l'on fait dans le monde social présent dans sa relation avec le monde social futur, compte tenu du monde social passé » (*ibid.* :2). Les chances d'obtenir plus des profits avec les stratégies employées et de « rentabiliser » la compétence culturelle contribuent en particulier à définir la propension aux investissements de chaque agent au sein d'un espace social. Enfin, la stratégie comme produit du sens pratique est un pouvoir d'adaptation aux situations mouvantes.

Les stratégies adoptées par les agents visent à convaincre le public de leur plus grande authenticité, ce qui au sein de cet espace social se traduit par leur volonté d'être les représentants légitimes de l'ancestralité africaine à légitimer mieux que les autres l'ancestralité africaine. Certains aspects de la pratique du jongo sont mis en avant afin de justifier cette ancestralité et

notamment le *ponto*, la danse pieds nus et dans le *terreiro* (dans le sens « cour extérieure ») ou bien encore la façon de jouer le tambour. La construction de l'authenticité passe également par l'affirmation des liens personnels et familiaux avec des personnes asservies. Par ailleurs, de nouveaux outils esthétiques sont créés et employés lors de la performance du jongo, comme le costume, le maquillage et la coiffure. Les stratégies esthétiques, corporelles et discursives utilisées au sein des *rodas*, représentations artistiques et conférences expriment également les disputes présentes entre les groupes, qui veulent légitimer la plus grande traditionnalité de leur pratique du jongo.

Parmi les stratégies employées par les agents, on peut citer la mise en valeur du toucher du tambour. Le tambour est présenté comme un objet incarnant la traditionnalité du jongo. Associé à un objet africain, il est idéalisé comme le lien qui relie les *jongueiros* à l'Afrique, et qui légitime ainsi leur ancestralité africaine. Pendant le travail de terrain, j'ai relevé comment les acteurs de différents groupes parlent du tambour : « Un tambour, pour un *jongueiro* qui s'estime vraiment *jongueiro*, est la meilleure chose qui existe. Si une personne ne sait pas respecter cela, elle ne sait respecter ni son père, ni sa mère » ; « Le tambour, c'est notre tradition qui l'apporte » ; « La *roda* est à eux (les tambours), s'ils ne sont pas là, il n'y a pas de *roda* » ; « Nous qui sommes d'une communauté traditionnelle, on n'arrive pas à danser avec n'importe quel rythme de tambour ». Ces extraits laissent entendre les stratégies discursives mises en place par les agents, pour affirmer leur connaissance du rôle du tambour dans ce contexte, et justifier par la même occasion leur appartenance à un groupe traditionnel. Le langage tenu est également un moyen de montrer aux autres groupes et agents leurs traditionnalité et authenticité. Certains agents dirigent leurs propos à des groupes spécifiques : « le groupe de la Serrinha possède plusieurs instruments, comme la guitare et le *cavaquinho*, alors que nous avons seulement deux tambours. Les tambours représentent nos ancêtres. Notre jongo est le "*jongo de raiz*" » (Cacalo³⁰², Cahier de Terrain, 03/10/2014). L'expression « *jongo de raiz* » renvoie avant tout à l'aspect traditionnel du rassemblement, à travers le mot racine (*raiz*). Dans ce cas, la défense de l'authenticité du groupe se fait de manière presque incisive.

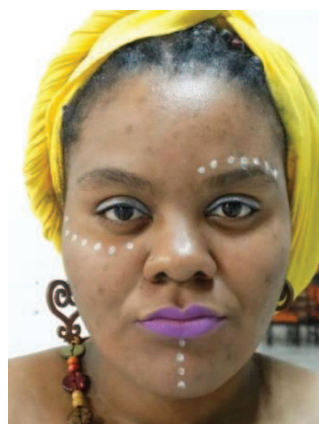
Les disputes autour de l'authenticité d'un rassemblement de jongo sont également observées par les aspects visuels que les acteurs choisissent de mettre en spectacle au moment d'une *roda*. Le discours sur l'importance d'être pieds nus dans une *roda* sert à justifier l'ancestralité africaine des rassemblements, mise en avant par les praticiens : « La terre transmet

³⁰² Cacalo a été le leader du groupe Caxambu Renascer de Vassouras pendant presque 20 ans. Il est mort en novembre de 2015.

l'énergie et ceci doit être maintenu et respecté, parce que c'est notre tradition ». La référence à une Afrique idéalisée se ressent d'autant plus lors du port des signes esthétiques choisis lors des *rodas* et représentations des groupes. Pendant le travail de terrain, j'ai pu assister à la représentation de quelques groupes et lors de ces événements, l'Afrique - telle qu'ils l'idéalisent - est présentifiée à travers des vêtements, maquillage et coiffures, comme on peut le voir sur les photos ci-dessous :



Jongo de Pinheiral³⁰³



Luciana Carvalho, leader jeune du groupe de jongo Mistura da Raça³⁰⁴

³⁰³ Photographie prise à la *fanpage* du Jongo de Pinheiral. Disponible en ligne sur <https://www.facebook.com/jongo.pinheiral/photos/pb.712371382221942.-2207520000.1436532359./712380355554378/?type=3&theater> [consulté le 25 août 2015].

³⁰⁴ Photographie prise dans sa page facebook. Disponible en ligne sur <https://www.facebook.com/luciana.santoscarvalho.9?fref=ts> [consulté le 25 août 2015].



Jongo da Serrinha³⁰⁵

Il y a une appropriation corporelle de l’ancestralité africaine et de l’identité noire telle qu’elle est pensée et, qui se manifeste à travers les vêtements, le maquillage et la coiffure. Même si ces aspects n’ont pas un rapport direct avec la « tradition du jongo », vu que les premiers pratiquants du jongo n’utilisaient pas de costumes spéciaux et de maquillage dans les *rodas*, ils sont mis en pratique pour que le groupe et ses membres affirment des rapports avec cette Afrique idéalisée. J’en déduis que mieux un participant saura exprimer ses liens avec l’Afrique, plus il pensera se rapprocher de l’authenticité aux yeux du public.

La façon de mettre en scène les aspects visuels de cette Afrique idéalisée fait appel à un autre aspect des représentations : le côté artistique. Aux cours des représentations de jongo, on expose des habiletés corporelles et vocales mais aussi des costumes. Bien se préparer et bien s’habiller pour une représentation, révèle le désir des acteurs de bien se montrer sur scène. Cependant, quand ils sont interrogés sur le côté artistique de la pratique, ils préfèrent insister sur le côté identitaire. Dans un film traitant du jongo³⁰⁶, le réalisateur interroge une participante sur la part artistique de ses performances, et elle répond ainsi: « Je me sens plus comme une résistante que comme une artiste ». A travers les représentations, les *performeurs* vulgarisent une image de

³⁰⁵ Photographie de divulgation d’un spectacle du Jongo da Serrinha. Photographie prise à la *fanpage* du groupe <https://www.facebook.com/vidaaojongo/photos/pb.618599464858844.-2207520000.1436532064./888496427869145/?type=3&theater> [consulté le 25 août 2015].

³⁰⁶ « 10^o Encontro de Jongueiros » (« 10^{ème} Rencontre de Jongueiro ») ; Réalisation: Pontão do Jongo Caxambu/UFF ; Production: Observatório Jovem/UFF – LIDE ; Projet: Elaine Monteiro et Paulo Carrano; Durée: 30’14”.

ce qu'est le jongo et véhiculent un discours sur la valeur symbolique de cette pratique pour les Noirs brésiliens.

D'autres praticiens du jongo défendent la légitimité de leur pratique du jongo par leurs liens familiaux avec les esclaves noirs. Leurs discours sont également des stratégies pour mettre en avant leur traditionnalité :

Mon histoire avec le jongo n'a pas commencé avec moi mais bien avant, avec la grand-mère de mon grand-père. Le jongo a été transmis au père de mon grand-père, puis à mon grand-père, puis à ma mère... et moi j'essaie de le transmettre à mes enfants. Mes ancêtres sont tous *jongueiros*. Ils ont connu le jongo dans les *senzalas*, quand ils étaient esclaves. Ils étaient captifs, travaillant dans les plantations de café et de canne à sucre de la région. Ma famille est originaire de la Ferme São João da Boa Prosperidade à Barra do Piraí. Cette ferme existe encore aujourd'hui (entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014).

Le renforcement du discours qui fait du jongo une pratique des Africains développée dans les *senzalas* pendant l'esclavage, montre comment les praticiens du jongo produisent une représentation de cette pratique et quelles valeurs ils veulent exposer. À travers les paroles des interlocuteurs, on peut également constater que la *senzala* est dramatisée comme lieu historique de production du jongo. Il y a un discours construit d'affirmation et de confirmation que leurs ancêtres ont vécu dans les *senzalas* et proviennent des *senzalas*. Le renforcement du rôle de la famille occupe une place importante dans la façon d'élaborer une représentation du jongo tournée vers les ancêtres africains. Le jongo pratiqué depuis longtemps au sein d'une famille serait légitimé comme une pratique authentique amenée par les Africains qui ont été réduits en esclavage. L'élaboration de l'authenticité par le biais de la famille est pour Eva Lúcia ce qui justifie sa présence dans la performance du jongo :

Le jongo est une chose de ma famille. Le but de ma famille est de ne pas le laisser mourir. Parce qu'il est quelque chose qui fait bouger notre cœur. On ne le fait pas par obligation. On le fait parce qu'on le veut. Parce qu'on l'aime, on en a besoin, c'est une nécessité (*ibid.*).

Faire une reconstitution historique de la place du jongo dans une famille peut indiquer une stratégie discursive pour renforcer les liens avec une origine esclave. Non seulement dans les entretiens mais aussi dans des échanges plus informels, j'ai pu noter que les acteurs considéraient la famille comme l'élément principal d'un groupe de jongo : « Je suis héritier d'esclave. Quand l'esclavage a été aboli, mon père avait sept ans » (Seu Edgar, Cahier de Terrain, 03/10/2014). De même, Jeffinho affirme : « Je suis du jongo traditionnel, de la *senzala*, mais aujourd'hui on ne le fait pas seulement pour le Noir, on le fait pour tout le monde » (Jeffinho, Cahier de Terrain, 03/10/2014). Même si la famille constitue le noyau central de la majorité des groupes rencontrés,

tous ne sont pas formés entièrement par des liens biologiques. La plupart des participants des groupes de jongo sont des personnes noires, intéressées par ce que Luciana appelle « la culture afro et la culture populaire ». Néanmoins, l'affirmation de la présence de racines familiales dans cette pratique culturelle est couramment employée pour justifier une plus grande authenticité d'un participant, et du groupe auquel il appartient, comme le mentionne Laudeni :

J'ai appris avec mon père et ma famille parce que mon père, mes oncles, étaient tous *jongueiros* à Barra do Pirai. Dès mes trois ans, j'ai côtoyé le jongo avec mon père, tout comme ma petite-fille aujourd'hui. Là-bas, toutes les occasions étaient propices à la pratique : anniversaire, mariage...et parfois même, on était en train de discuter entre copains et on commençait à faire du jongo (Entretien avec Laudeni, 16/11/2014).

Au sein de cet espace social, l'enracinement du jongo dans certaines familles légitime la traditionnalité de certains groupes vis-à-vis d'autres. C'est une des raisons des disputes entre d'une part, les groupes établis et définis par le collectif comme traditionnels et authentiques, et d'autre part, un grand nombre d'autres groupes qui ne disposent pas d'une légitimité devant le collectif. Les antagonismes qui opèrent résultent de l'appropriation considérée comme légitime de l'authentique par les liens familiaux et communautaires. La « communauté *jongueira* » se définit comme un rassemblement composé de personnes ayant des racines familiales ou communautaires détentrices des savoirs du jongo, hérités de l'esclavage. Cette définition suppose l'existence de « communautés pures », composées uniquement de personnes « issues de la tradition ». Les extraits d'entretiens ci-dessous montrent les avis des acteurs vis-à-vis des groupes sans ancrage (territorial, familial, communautaire) présents dans cet espace social :

Suellen :

L'activité de ces groupes nous préoccupe beaucoup, les groupes qui se montent autour du folklore comme le « le jongo da Lapa » : “Je fais du jongo parce que c'est beau, parce qu'il m'invite à danser, parce que c'est agréable à danser”. Mais ce n'est pas comme ça que les choses fonctionnent. Je fais du jongo parce que ma communauté a besoin de survivre. Être *jongueiro*, c'est appartenir à une communauté, c'est parler de cette communauté et défendre une culture. Ce qui me rend *jongueira*, c'est mon militantisme au sein de la communauté. Ces groupes ne travaillent pas en partenariat avec les communautés. Ils ne possèdent pas de communauté propre. Ils vont à la Serrinha, à Pinheiral et s'inspirent de ce qu'ils voient. Ensuite, ils partent à Barra do Pirai, São José dos Campos et au Quilombo São José, où ils passent la nuit entière...Pour eux, c'est cela, être *jongueiro* (Entretien avec Suellen, 31/10/2014).

Eva Lúcia :

Le « jongo da Lapa » est un groupe qui connaît le jongo, qui l'aime et qui veut le pratiquer mais qui délaisse la tradition, le respect de la hiérarchie. Pourtant, je n'ai rien contre eux. Je pense juste qu'ils ont laissé à l'abandon la tradition et la hiérarchie, et cela est un manque de respect, pas envers moi ou quiconque, mais avec mes ancêtres. Si le jongo est une chose qui existe depuis l'esclavage, je pense qu'il doit être un peu plus respecté (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014).

Le « jongo da Lapa » est un groupe de jongo issu d'un mouvement culturel urbain, du quartier Lapa, dans le centre de la ville de Rio de Janeiro. À partir de 2004, une classe moyenne, plutôt blanche et liée à l'université, et s'organisant autour de Marcos Bárbaro (Noir, *capoeirista*³⁰⁷, et intéressé à la pratique du jongo) a commencé à se réunir les derniers jeudis de chaque mois, afin de réaliser une roda de jongo, au pied des arcs de la Lapa³⁰⁸. Les personnes fréquentant assidûment cette roda se sont rassemblées en groupe de jongo. En 2014 le jongo da lapa a fêté ses 10 ans, et il réalise encore actuellement une roda de jongo le dernier jeudi du mois, aux arcs de la Lapa. La hiérarchie dans le jongo comme dans de nombreuses pratiques afro-brésiliennes est très importante ; elle est une image inversée de la société brésilienne, dominée par les Blancs, riches, et surtout les hommes blancs riches. Le jongo, la capoeira ou le candomblé sont dirigés par des hommes/femmes noir(e)s et pauvres. Progresser dans cette hiérarchie permet de gagner en prestige social et en capital culturel. Bien évidemment, quand les jeunes blancs riches détruisent la hiérarchie dans leurs représentations de jongo, cela fait mal aux « vrais » jongueiros.

Les groupes comme le jongo da Lapa sont considérés comme folkloriques par les leaders et les participants des groupes établis comme traditionnels. Qualifier un groupe de folklorique est une façon d'affirmer sa non-authenticité. Dans ce contexte, la catégorie de folklore prend un sens bien différemment de celui pour lequel elle a été conçue. Les folkloristes qui ont étudié le jongo le considéraient comme un folklore car pour eux cette notion correspondait à une pratique culturelle « authentique », « véritable », « pure », c'est-à-dire à des survivances tout ce qui était autrefois réellement en usage dans la vie quotidienne, et non pas à une approximation de ces modes de vie. L'authenticité des faits culturels était vue comme un outil de prise de conscience nationale. La qualification des expressions culturelles comme folklore était très courante dans le Brésil du début du XX^e siècle (cf. chapitre IV).

³⁰⁷ Pratiquant de la capoeira.

³⁰⁸ Les arcs de la Lapa sont un point touristique de la ville de Rio de Janeiro.

Par ailleurs, la notion de folklore subit une appropriation par le sens commun, notamment par l'institution de la « Journée nationale du folklore³⁰⁹ » et sa célébration dans les écoles et collèges. Dans ce contexte, le terme subit également un changement sémantique dans le sens commun brésilien. De « survivance culturelle », il devient associé à des amusements ludiques, des légendes mythiques et des représentations (spécialement artistiques) des pratiques culturelles traditionnelles. Néanmoins, même si cette notion a été vulgarisée sous ces aspects dans le sens commun, les folkloristes brésiliens de la fin du XX^e et début du XXI^e siècle continuent à utiliser le mot folklore pour caractériser les expressions culturelles traditionnelles. De ce fait, si pour les folkloristes la notion de folklore correspondait (et correspond toujours) à quelque chose d'authentique (qui représente l'âme culturelle du peuple), pour les participants des pratiques culturelles traditionnelles la notion de folklore renvoie à quelque chose de mis en spectacle et d'inauthentique. En outre, dans la mesure où dans la société brésilienne cette notion relève de l'imaginaire et du mythique, elle ne fait pas sens pour les participants qui vivent ces pratiques dans la réalité de leur vie quotidienne. Toutefois, pour les *jongueiros* également la notion de folklore qualifie les amusements ludiques et fantaisistes liés aux contes merveilleux ou aux pratiques culturelles qui se déroulent à des dates et occasions spécifiques. Mais ils distinguent grandement le jongo du folklore :

Fatinha:

Pour moi le folklore peut être associé aux danses des fêtes de la saint Jean, où l'on danse la quadrille parce que c'est particulier à cette fête. Le jongo n'est pas comme la quadrille, on peut le danser toute l'année et toute la vie, il n'est pas un événement spécifique... le carnaval pourrait être vu comme un folklore vu qu'il a une date spécifique. Le jongo, c'est notre histoire de vie. Je vois une grande différence entre la pratique du jongo et le folklore³¹⁰ (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014).

Luciana :

Le jongo n'est pas un folklore parce que le folklore ce sont les choses que les gens racontent. Certaines sont des légendes, certaines sont réelles mais le jongo est une chose complètement différente, c'est une culture (Entretien avec Luciana, 16/11/2014).

³⁰⁹ La Journée nationale du folklore a été instituée par la Lettre du Folklore, écrite lors du Premier Congrès Brésilien de Folklore en 1951.

³¹⁰ Néanmoins, tout comme la fête de Saint Jean et le Carnaval, il y a plein de dates spécifiques lors desquelles il y a des rodas de jongo.

L'image que les acteurs élaborent de la notion de folklore montre comment cette catégorie s'est constituée dans l'imaginaire collectif de la population brésilienne. L'une des raisons à cela est l'institution de la « Journée nationale du folklore ». Cette journée rend hommage au « folklore brésilien », présenté sous forme soit de légendes et récits mythiques, soit d'amusements ludiques très colorés et vivants, créés par les populations rurales. Comme d'autres danses traditionnelles, le jongo est présenté par les enseignants des écoles et collèges comme l'un de ces amusements ludiques folkloriques. De ce fait, les écoles et collèges invitent les groupes de jongo à venir dans les établissements scolaires lors de cette journée : « Quand c'est le temps du folklore ici à Pinheiral, les gens du gouvernement nous invitent à danser dans les écoles. On y va mais on essaie d'expliquer que nous ne sommes pas du folklore, que le jongo est notre histoire, notre culture » (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014). Par conséquent, même si les acteurs ne cautionnent pas le terme de folklore pour qualifier le jongo, ils légitiment sa place dans l'imaginaire collectif en acceptant les invitations lors de cette journée.

En outre, les acteurs ne qualifient pas leur pratique de folklore car ils ne participent pas au jongo seulement pour danser et jouer du tambour. Pour eux, la pratique va au-delà puisqu'elle est liée à leur histoire de vie et à la façon dont ils agissent dans le monde :

Suellen:

Je pense que le folklore c'est quelque chose que l'on crée, une chose ludique. Quand on parle de patrimoine comme le jongo, je vois l'aspect de résistance culturelle. Le jongo n'est pas simplement une danse de tambour. Je ne dis pas que le folklore est simple, mais le folklore est très ludique et le jongo non. C'est ma vie, mes racines. Donc pour moi c'est ça la différence : quand on parle de folklore, on est sur le terrain de quelque chose qui existe plus dans l'imaginaire que ce que le jongo est pour moi (Entretien avec Suellen, 31/10/2014).

Eva Lúcia :

Le jongo n'est pas un folklore, j'en suis sûre. Parce le jongo n'est pas une représentation, le jongo est quelque chose que nous faisons et qui suscite notre émotion (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014).

Fatinha:

Pour moi le jongo n'est pas un folklore parce que le jongo est notre histoire. C'était lors des *rodas* de jongo que les Noirs s'organisaient [pour la lutte], que les Noirs priaient. Tout se passait dans les *rodas* de jongo. Donc, il ne peut pas être un folklore (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014).

Le positionnement des agents vis-à-vis du folklore comme spectacle et du jongo comme pratique identitaire de résistance culturelle, est influencé par leurs contacts avec le champ académique et ethno-politique. Même si les agents ont un positionnement très emphatique quant à la non-association du jongo au folklore, ils admettent que les personnes qui ne connaissent pas les enjeux et problématiques du jongo puissent le classer comme folklore : en effet, ces dernières ne voient que les vêtements, les danses et les instruments, c'est-à-dire les signes visibles d'une danse folklorique pour la plupart de la société brésilienne :

Je pense que quand une personne qui ne connaît pas le jongo arrive dans une *roda*, elle pense que c'est du folklore, parce que tout est très beau, tout est très fleuri, les gens semblent être toujours très heureux. Mais, quand elle commence à entrer dans l'univers du jongo, elle s'aperçoit qu'il n'y a rien de folklorique ici. On ne danse pas seulement pour le plaisir, on danse également pour la préservation et on doit expliquer cela aux gens (Entretien avec Suellen, 31/10/2014).

Le folklore comme synonyme de divertissement serait ainsi, considéré par les agents comme non-authentique, vu que la notion d'authenticité est liée à celle de résistance noire, historique et culturelle. Afin de mettre en avant cette dimension de résistance, le jongo est donc considéré comme une pratique culturelle authentique.

L'affirmation de l'authenticité d'un groupe de jongo passe non seulement par les liens familiaux et communautaires mais aussi par la localisation géographique des groupes. Les rassemblements *jongueiros* se sont constitués soit dans les périphéries de petites villes, soit dans les bidonvilles de grandes villes, ou encore dans des *quilombos*. Ces endroits garantissent différents prestiges détenus par les groupes. Les *quilombos* sont considérés comme les espaces fournissant le plus d'authenticité aux groupes, car ils sont proches de l'environnement côtoyé jadis par les esclaves. Les acteurs issus des *quilombos* pensent que leur jongo est authentique parce qu'il est né du partage d'un même territoire, de valeurs et d'expériences communes entre les membres d'une même communauté ancienne. Toutefois, nous pourrions nous intéresser à la notion d'inventivité. Toute une gamme d'histoires est inventée, (re)créée ou renforcée pour légitimer la communauté d'un *quilombo*, c'est-à-dire un lieu des esclaves qui ont résisté et se sont libérés. Le jongo marquerait ainsi l'identité de la communauté, rassemblant ses habitants à travers des valeurs et des codes culturels communs.

Les agents prônent également l'authenticité de leur groupe par la présence de la *feijoada* au sein de leurs fêtes. Ils s'approprient ce plat comme un signe diacritique et le symbole d'une identité noire revendiquée. Dans toutes les fêtes de jongo auxquelles j'ai participé, le repas de midi était la *feijoada*. Ce plat est présenté comme le « repas authentique » hérité des esclaves

afro-brésiliens, créé dans les *senzalas* à partir des restes de viande de la *Casa-Grande*³¹¹. La mise en avant de la *feijoada* comme plat originaire des esclaves est un outil de distinction des *jongueiros*, et sa présence dans une fête de jongo met en évidence leur volonté de reconnaissance et d'authenticité.

Les disputes et antagonismes présents dans cet espace social pour la légitimation de l'authenticité se produisent chez des agents possédant des quantités différentes de capital symbolique. Ceux en possédant une plus grande quantité sont plus susceptibles de « gagner » les disputes, soit par leurs discours, soit par leur meilleure représentation des « signes africains » dans leurs groupes et au moment des *rodas* de jongo réalisées lors des fêtes ou des événements culturels et scientifiques. Les stratégies les plus typiques sont la mise en avant de la traditionnalité africaine par des signes qui font référence à ce continent. Dans ce contexte, l'histoire de l'esclavage est appropriée avec l'objectif de renforcer les discours sur l'authenticité du jongo. Les profits symboliques ainsi acquis par certains groupes leur permettent d'accéder à une meilleure reconnaissance et à une position dominante dans le champ du jongo. Au sein même du groupe, les différences de position se retraduisent dans une redistribution inégale des profits du capital symbolique accumulé.

L'histoire du commerce transatlantique des esclaves est mythifiée par certains universitaires et leaders *jongueiros* et appropriée par les autres pratiquants comme l'argument de leur lien avec le continent africain et de l'authenticité de leur groupe. L'Afrique et l'esclavage sont appropriés de façon idéalisée voire même romancée par les praticiens du jongo. Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, si d'un côté le commerce d'âmes entre l'Afrique et le Brésil fut un outil puissant de contrôle colonial portugais, il eut de l'autre un rôle structurel en Afrique, en renforçant les inégalités internes. L'offre africaine d'esclaves a duré pendant plus de trois siècles sans qu'il fût nécessaire que les trafiquants européens et américains n'exigent des Africains comme tribut. Néanmoins, dans les discours proférés par les acteurs liés au champ académique et défendus par les praticiens du jongo, le rôle joué par les élites africaines dans la consolidation du régime esclavagiste n'est pas pris en compte. Leur discours le plus commun est que les « Africains » formaient un « peuple » qui a été réduit en esclavage par les seuls Portugais.

³¹¹ La *Casa-Grande* était la maison (*casa*) des maîtres, en opposition à celle des esclaves, la *senzala*.

En outre, même si les *jongueiros* insistent sur la résistance de leurs ancêtres qui ont su préserver le jongo, l'image idéalisée de l'esclave dans l'univers du jongo est celle d'une personne souffrante. L'histoire officielle de l'esclavage telle qu'elle a été écrite par les historiens, nous montre cependant que les Africains qui ont été forcés de partir au Brésil avaient des stratégies pour se défendre du système esclavagiste. Les diverses formes de protestation, explicites ou non, ont été mises en place à divers moments par les captifs : s'enfuir ; former des communautés avec d'autres esclaves fugitifs ; tuer les maîtres et les contremaîtres ; saboter la production en ralentissant le travail ou en endommageant les outils de travail.

Par ailleurs, les participants des groupes de jongo légitiment l'ancestralité africaine de leurs rassemblements à travers un ancrage territorial. Ils affirment que le jongo est présent dans les villes où il y a eu la plus grande concentration d'esclaves africains au XIX^e siècle au Brésil. L'identification avec la région Sudeste, et spécialement avec la Vallée du Paraíba, révèle les représentations culturelles et symboliques que l'espace cristallise dans ce contexte. Les usages et discours présents dans la façon de concevoir la Vallée du Paraíba ont une résonance dans la manière dont l'identité noire est forgée. La manière dont l'espace est élaboré par les praticiens du jongo indique une relation entre mémoire, passé et avenir.

Influencés par le contact avec le champ académique et le champ ethno-politique, les praticiens du jongo élaborent également une image de l'Afrique noire basée sur les signes et symboles de la culture bantoue pré-esclavagiste. « L'Afrique » mise en valeur par les agents est celle des tambours et des paroles comme moyen de communication avec les ancêtres africains qui ont été réduits en esclavage. L'histoire de l'esclavage, idéalisée principalement par ceux qui maîtrisent les outils de construction de discours symboliques sur la pratique du jongo, a contribué à la définition du jongo comme pratique culturelle des Noirs brésiliens et comme patrimoine culturel brésilien. Cette histoire est constamment évoquée quand il s'agit de soutenir l'argument d'une identité noire ancrée dans les racines solides du passé et dans l'ascendance africaine. Le dossier de patrimonialisation du jongo, comme on le verra, s'approprie également cette histoire pour produire une image qui fait du jongo une pratique culturelle afro-brésilienne authentique contribuant pleinement à l'identité brésilienne.

VI- La patrimonialisation du jongo et son processus de légitimation comme pratique culturelle afro-brésilienne authentique

La quête d'authenticité mobilise un vaste éventail de pratiques et de savoirs culturels considérés comme traditionnels. En effet comme le mentionne E. Da Lage (2008), la construction de l'authentique est toujours liée à celle de tradition, et les deux termes tournent en boucle : une danse traditionnelle est une danse authentique et une danse authentique est une danse traditionnelle. La principale caractéristique de l'authenticité, poursuit l'auteur, réside dans la « pureté » de l'expression culturelle ou artistique représentée, il faut que cette expression appartienne « totalement » à la culture dont elle est issue (*ibid.*). Les représentations sur l'authenticité des pratiquants du jongo sont construites sur la distinction entre ceux qui ont un ancrage familial et communautaire dans cette expression et les autres : pour les premiers, le jongo est intégré à la vie et le fait de le pratiquer s'inscrit dans un devoir de transmission. La notion d'authenticité a donc à voir avec la construction d'un principe de vérité. Elle est ce qui est conforme à ce qui est réellement, ce qui est « conforme à la nature des choses » (Quéré, 1982).

L'univers authentique du jongo est basé sur un monde africain bantou, dans lequel un « passé fantasmé » pourrait servir de référence pour un monde anhistorique et idyllique. La « négritude » assume les frontières entre « races » héritées de l'histoire des rapports de force politiques, tout en contestant la position dominée assignée aux Noirs dans ce système de classement (Proteau, 2001). La race est utilisée par les *jongueiros* comme outil de lutte contre un système qui les a dominés et racisés. Ils utilisent les mêmes outils (« la race ») que le système de domination. Le « Nègre » - *negro* en portugais - est bien plus que le Noir³¹² : alors que le Noir ne signifie qu'une différence d'apparence, le Nègre invente la différence d'être (*ibid.*). Dans ce chapitre je montrerai comment le jongo a évolué d'un amusement de famille et de voisinage vers une pratique culturelle afro-brésilienne authentique et une expression de l'identité noire/nègre.

6.1 – Les groupes de jongo et la naissance d'une réflexion sur la tradition

Pendant le système d'esclavage au Brésil, les Africains et descendants d'Africains, réunis en cercle (*roda*), pratiquaient des chants et des danses la nuit dans le *terreiro* (la cour des fermes), de manière intracommunautaire. Appelées *batuques* par les voyageurs du XIX^e siècle, ces

³¹² Tel que les militants noirs brésiliens, les militants noirs francophones tel comme Aimé Césaire disent le Nègre pour parler de la catégorie politique. Le Nègre, pour ces militants, est plus que le phénotype, il est la lutte politique.

pratiques culturelles ont été postérieurement classées comme suit : jongo, batuque de umbigada, tambor de crioula etc. Le jongo, héritier des pratiques nées pendant l'esclavage, a été perpétué après l'abolition de ce système, mais cette fois-ci au sein des *terreiros* (cours) des maisons appartenant aux héritiers de tambours. Ces derniers invitaient les membres de leur famille (souvent voisins) ainsi que d'autres personnes pour chanter et danser le jongo la nuit dans leur *terreiro*. La pratique du jongo des *senzalas* était connue de la plupart des participants, qui étaient aussi d'anciens captifs issus de la même ferme ou d'une autre. Les Noirs héritiers de tambours entretenaient ainsi le lien avec le reste de la communauté. Les liens de solidarité entre les ex-captifs remontent en fait aux processus de socialisation apparus pendant l'esclavage.

La famille consensuelle et nucléaire, ainsi que les réseaux de soutien et de solidarité ancrés dans la constitution des liens familiaux, ont été extrêmement importants pour les Noirs pendant l'esclavage. L'instabilité des relations sociales, la désintégration fréquente des familles par la vente de captifs et l'importance stratégique des alliances pour la survie et la résistance, ont donné lieu à des liens qui remplaçaient ou s'ajoutaient à des liens conjugaux et de consanguinité (Pereira, 2015). Les différentes formes de parenté - consanguine ou symbolique - au sein des communautés qui partageaient le même sort dans une ferme, ont continué après l'abolition de l'esclavage. Les esclaves affranchis et leurs descendants ont construit des maisons côte à côte, renforçant ainsi leurs liens et leur insertion dans le monde post-esclavage. Cette proximité a contribué à la formation de noyaux autour de l'héritier de la commande des tambours.

Les héritiers à la direction du jongo proposaient de se réunir autour de cette pratique à l'occasion des fêtes religieuses comme celles de la Saint-Jean, de l'Esprit saint et de la Sainte-Croix, ainsi que pour les occasions liées à l'abolition de l'esclavage comme le 13 mai. En outre, ceux qui dansaient et chantaient le jongo pouvaient aussi réclamer l'organisation de la danse lors de jours spéciaux liés à des saints, pour le « paiement » de promesses faites en leur honneur (Ribeiro, 1984). C'est seulement à partir des années 1990 qu'ont vus le jour des rassemblements à l'initiative personnelle d'un protagoniste de la localité. Il s'agissait alors d'animateurs culturels et d'enseignants (des écoles, collèges ou des universités) dont l'influence a abouti à l'encadrement et à la définition de ces rassemblements comme « groupes de jongo ». Ces agents, qui avaient fait des études supérieures, partageaient également le capital culturel des membres des pratiques dites traditionnelles de leurs villes. Ainsi, ces agents rencontrèrent les responsables de l'organisation des fêtes, c'est-à-dire les héritiers du jongo et de la commande des tambours. Lors de ces rencontres, ils encourageaient ces derniers à former des groupes de jongo et les motivaient à proposer des représentations, notamment au sein de structures dépourvues de

pratiques culturelles, comme certains établissements scolaires et universitaires. On peut donner l'exemple du développement de groupes de jongo à Barra do Piraí.

Elza Maria Paixão Menezes est diplômée en biologie mais elle a passé un concours pour un poste dans l'animation culturelle, l'un des principaux projets menés par le secrétaire de l'Éducation de l'État de Rio de Janeiro entre 1983 et 1987. Le rôle des animateurs culturels était alors le développement d'activités culturelles et artistiques dans les écoles et collèges, où ils s'engageaient à amener les pratiques folkloriques présentes dans les municipalités. Elza Menezes connaissait déjà ces pratiques et commença à mener des recherches sur les traditions folkloriques, existant aux alentours de son collège d'affectation à Barra do Piraí. Elle rencontra ainsi Dorvalino Souza, le responsable de fêtes de jongo dans la favela Mato Boca. Par la suite, elle fit la connaissance de deux autres responsables d'organisation de fêtes de jongo de la municipalité : Juca qui organisait les fêtes de jongo dans la favela de la Caixa D'Água Velha et Marina, qui les organisait dans la périphérie du quartier de Santo Antônio. Ces relations lui permirent d'introduire des représentations de jongo dans le collège, qui étaient suivies de discussions avec les élèves. C'est à ce moment-là que la catégorie « groupe de jongo » (*grupo de jongo*) est apparue pour la première fois à Barra do Piraí et que chacun de ces rassemblements fut nommé afin de se distinguer d'autres groupes de jongo. Dans un dossier produit pour le collège par Elza Menezes, on peut lire pour la première fois le nom de groupes de jongo : « Il y a trois groupes de jongo différents à Barra do Piraí : Tio Juca, Tia Marina et Le fils d'Angola. Ces groupes ont été rétablis en 1993 par le biais d'un travail culturel et communautaire »³¹³. Le travail d'Elza Menezes commence alors à être publié dans les journaux locaux et les rassemblements sont qualifiés de groupes de jongo dans les médias. En outre, son travail devient reconnu par le Département de la culture de la ville.

À Pádua et à Miracema, les actions d'Hélio Machado ont aussi été primordiales pour la constitution des groupes de jongo/caxambu présents dans ces municipalités. D'après Nico Thomas, le responsable de la direction du groupe Caxambu Dona Sebastiana à Pádua, Hélio Machado est à l'origine de la « découverte » de groupes dans le nord-ouest de l'État de Rio de Janeiro. Hélio Machado est diplômé en sociologie et professeur de sociologie de l'éducation dans le cursus de formation des enseignants en mathématiques au campus de Pádua de l'Université Fédérale Fluminense. Il était également lié à la Commission Fluminense du Folklore. Tout comme Elza Menezes, il a commencé au début des années 1990 un travail éducatif avec les

³¹³ Extrait du dossier d'animation culturelle de l'archive du collège CIEP 287 – Angelina Teixeira Netto Sym à Barra do Piraí.

responsables des fêtes de jongo à Pádua et à Miracema, principalement avec Dona Sebastiana qui vivait à Pádua, afin d'amener leurs rassemblements à l'université et de discuter de la pratique du jongo/caxambu avec les étudiants.

À Rio de Janeiro, les débuts du groupe de la Serrinha se sont déroulés d'une façon un peu différente. Darcy Monteiro, le fils de Vovó Maria Joana³¹⁴ - la vieille dame qui menait les *rodas* de jongo à la Serrinha - était très connu dans le milieu des *sambistas* et inséré dans le milieu de la musique populaire à Rio de Janeiro. À partir des années 1960, il a entrevu la possibilité de transformer les formes expressives du jongo - chant, danse et percussion des tambours - en spectacle artistique. A cette fin, il a créé un groupe appelé Jongo Bassam qui a incorporé de nouveaux instruments au jongo (guitare, cavaquinho, guitare électrique, basse, batterie et d'autres). Il a conçu des costumes pour les représentations et a changé la structure des *pontos*, en ajoutant un plus grand nombre de versets. Il justifiait ces innovations en disant qu'elles rendaient le jongo plus facilement assimilable par le grand public : celui-ci serait vu par un plus grand nombre de personnes, attirerait de nouveaux membres et préserverait ainsi sa propre existence. Néanmoins, même si Darcy Monteiro a commencé ces actions dans les années 1960, ce fut à partir des années 1990 avec la transformation du Jongo Bassam en Jongo da Serrinha qu'il a pu accomplir ces objectifs. À cette époque le cercle d'admirateurs du jongo augmenta considérablement et Monteiro put attirer dans les *rodas* réalisées chez lui des étudiants et musiciens qui ne vivaient pas dans la favela de la Serrinha et qui n'avaient eu aucun contact préalable avec le jongo. Il envisageait d'amener la pratique du jongo dans des endroits réservés à la culture savante, comme les théâtres et centres culturels.

La constitution du Jongo da Serrinha fut un peu différente des autres groupes, étant donné la position du rassemblement dans l'une des plus grandes villes du Brésil, très vivante culturellement. Même si le fait d'envisager des représentations artistiques (dans les établissements scolaires et culturels) a été un motif important de la constitution de tous les groupes étudiés, cet aspect est bien plus fort dans la création du Jongo da Serrinha. Dans les années 1990, non seulement les rassemblements communautaires de jongo ont été transformés en groupes de jongo, mais de nouveaux rassemblements ont aussi été constitués directement sous forme de groupes de jongo. Dans les deux cas, la possibilité de représentations artistiques a été un stimulant pour la constitution de groupes de jongo. En outre, l'un des changements opérés par la transformation des rassemblements d'individus en groupes, est le fait que les enfants puissent entrer dans les *rodas* pour danser. Selon Tia Maria du Jongo de la Serrinha, les enfants n'avaient

³¹⁴ Vovó Maria Joana a été la grande matriarche du Jongo da Serrinha.

pas le droit de danser le jongo jusque dans les années 1960. Mais un jour, Vovó Maria Joana dit à son fils Darcy que s'ils ne laissaient pas les enfants participer aux *rodas*, le jongo disparaîtrait faute de pratiquants³¹⁵.

Selon les acteurs, le jongo était interdit aux enfants parce que des esprits étaient présents dans les *rodas*. Les plus âgés, appelés *cumbas* (« gourous »), maîtrisaient les techniques magico-religieuses qui étaient interdites aux enfants : « Il y avait un certain mystère, il y a même des chansons que je connais et que je ne chante pas parce que ma mère disait : “Ça, c’est une chose de vieux, c’est une chose très forte, vous ne devriez pas la chanter” » (Entretien avec Tia Maria, 14/10/2014). Le spiritisme se manifestait ainsi dans la *roda* : « Il y avait des gens qui s'évanouissaient et donc Vovó Maria Joana disait : “Ce sont les esprits”. Certaines personnes étaient médiums³¹⁶ et les esprits venaient et s’approchaient au plus près d’elles » (*ibid.*). Les participants qui avaient ce pouvoir étaient appelés *cumba* : « Cumba est le nom donné au *jongueiro* sorcier, celui qui maîtrise les arts de la magie » (Simonard, 2005 : 18). Le *cumba* pouvait également « attacher une *roda* », comme l’indique Dona Clara du groupe Caxambu Dona Sebastiana : « Par le passé, le spiritisme était très présent. Quand une personne posait une question [via un *ponto*], si cette autre personne ne connaissait pas la réponse, la *roda* était « attachée » toute la nuit. Maintenant, ce n’est plus comme ça » (Entretien avec Dona Clara, 23/11/2015).

Dans le vocabulaire magico-religieux afro-brésilien, « attacher quelqu’un » ou « laisser quelque chose attaché » (*amarrar*) indique un processus rituel dans lequel un individu invoque des esprits pour retenir auprès de lui quelqu’un ou quelque chose. En général, les rituels « d’attachement » (*amarração*) sont réalisés dans des cas de vengeance ou d’amour. Dans l’univers des *rodas* de jongo, des énigmes sont posées par un individu à travers les *pontos* (à une seule personne ou bien à tous les pratiquants) et elles doivent être décodées. Si elles ne sont pas déchiffrées, nul ne peut enclencher un nouveau *ponto*. Par conséquent, la *roda* « est attachée » toute la nuit, jusqu’à la résolution de l’énigme. Aujourd’hui, les énigmes se font rares dans les *rodas*. Les *pontos* sont la plupart du temps issus d’un répertoire déjà fixe, stable, sans énigmes spontanées. Ainsi, sans énigmes les « *rodas* attachées » sont peu courantes. Malgré tout, si la référence au spiritisme est de moins en moins fréquente, la dimension religieuse reste présente :

³¹⁵ « Donc un jour Vovó Maria Joana a appelé Darcy, j’étais avec lui, et elle a dit "Darcy, mon fils, tu peux apprendre aux enfants à danser, car autrement le jongo disparaîtra". Et Darcy était heureux parce qu’il aimait ça, et donc il m’a dit "Maria, nous pouvons faire un groupe. Maman a décidé d’apprendre aux enfants, pour sauver le jongo" » (Entretien avec Tia Maria, 14/10/2014).

³¹⁶ Médium est le nom généralement donné aux pratiquants du spiritisme et de l’umbanda, pratiques religieuses qui consistent à entrer en contact avec les esprits de morts notamment par le biais de la possession.

Vovó Maria Joana disait que lorsque l'on va danser le jongo, il faut prier Notre Père et la Vierge Marie. Mais pourquoi? Parce que les âmes des anciens *jongueiros*, les captifs, sont encore là. Il faut prier pour la protection de ces âmes, demander la force de Dieu pour nous, pour eux, et donc prier Notre Père. Et le tambour aussi, nous devons le bénir. Le tambour était pour eux un symbole, ils avaient un lien avec lui. Maintenant, on le fait par respect, à la mémoire des « vieux » (Tia Maria, entretien, 14/10/2014).

La présence du religieux dans cette pratique évoque les religions afro-brésiliennes du candomblé et de l'umbanda (cf. chapitre IV). En outre, le terme *terreiro* qualifie au sein du jongo la cour extérieure en terre battue où s'exécute la *roda*. Ce terme est également celui qui est donné au lieu de pratique du candomblé et de l'umbanda. Même s'il y a des éléments d'ordre religieux dans le jongo, il n'est pas perçu comme une pratique religieuse comparable au candomblé et à l'umbanda.

Cependant, tout comme le candomblé et l'umbanda, le jongo est vu de façon péjorative par une partie de la société et notamment par les pratiquants des religions évangéliques adeptes du néo-pentecôtisme. D'après Débora, une adolescente du groupe Caxambu Renascer de Vassouras, « il y a beaucoup de jeunes au collège qui veulent apprendre [le jongo], mais lorsque certains parlent de la macumba³¹⁷, ils sentent le regard pesant des autres et préfèrent arrêter. En effet, certains parents voient d'un mauvais œil cette pratique » (Cahier de Terrain, 03/10/2014). Dans la deuxième moitié du XX^e siècle et surtout à partir des années 1970, le paysage religieux brésilien a connu une mutation surprenante. Le Brésil, qui se disait être le pays le plus catholique d'Amérique du Sud, a vu le nombre de ses fidèles catholiques baisser énormément au profit des religions protestantes (surtout pentecôtistes). Ce nouveau paysage est particulièrement marqué par une « guerre spirituelle » (*guerra espiritual*) menée par les néo-pentecôtistes à l'encontre des religions afro-brésiliennes, dont les divinités ou *orixás* sont ouvertement démonisés (Plaideau, 2006). Faisant de l'exorcisme le cadre rituel de leurs actions, les néo-pentecôtistes veulent combattre les possessions des rituels afro-brésiliens, qu'ils considèrent comme diaboliques.

Cette diabolisation provient principalement de l'Eglise Universelle du Royaume de Dieu (EURD), fondée en 1977 dans la périphérie de la ville de Rio de Janeiro. Il s'agit du phénomène religieux le plus étonnant et réussi dans le pays ces dernières décennies, agissant à la fois dans le domaine politique et dans les médias. L'EURD et toutes les églises néo-pentecôtistes dérivées de cette dernière et constituées pendant les années 1980 et 1990, formulent des accusations de sorcellerie à l'égard du candomblé, posant ainsi les jalons de leur mission principale de « croisade contre le diable » (*ibid.*). Outre les rituels d'exorcisme au sein de l'église, « les chaînes

³¹⁷ « Macumba » est un terme populaire utilisé pour faire référence aux religions afro-brésiliennes de façon générique et souvent –mais pas toujours–, de façon péjorative.

télévisées appartenant à l'Église Universelle transmettent chaque jour des témoignages d'individus disant avoir été possédés par des démons et sauvés de justesse, dans des scènes où l'on identifie aisément les individus comme étant des ex-adeptes du candomblé, les démons faisant référence aux *orixá* » (*ibid.* : 128). Les pasteurs des églises néo-pentecôtistes inculquent aux adeptes que leurs maux sont l'effet direct des démons, de telle sorte que le manichéisme de la démonologie finit par fonctionner comme la porte d'entrée principale de l'Église, comme l'axe à partir duquel se construit son univers symbolique (Boyer, 1996 ; Plaideau, 2006 ; Birman, 1998 ; Soares, 1993). Les églises néo-pentecôtistes font naître une sensation de familiarité favorable à la propagation de leur message dans les milieux les plus pauvres du Brésil, comme l'explique Julio Braga : « Ils ont du succès car ils usent un langage absolument populaire, qui correspond au niveau de langage utilisé par la majorité de la population pauvre de ce pays » (Braga, 1995 in Plaideau, 2006 : 132).

Comme le remarque C. Plaideau (2006), face à ces provocations les pratiquants des religions afro-brésiliennes ne se contentent pas d'accuser le coup ni de jouer la carte de l'indifférence. Ils se lancent au contraire activement dans des groupes de discussion, forums et événements culturels sur le thème de l'intolérance religieuse, projetant cette persécution dans une dynamique identitaire de réaffirmation de la légitimité de leurs croyances et de la puissance de leurs dieux (*ibid.* : 129) Les *jongueiros* s'engagent également dans la lutte contre les préjugés vis-à-vis des pratiques culturelles et religieuses afro-brésiliennes, et spécialement vis-à-vis du jongo. D'après Laudeni, « les gens qualifient le jongo de macumba, mais ils ne connaissent pas la macumba et ne savent même pas que la macumba est un instrument musical³¹⁸. Je ne blâme pas les gens de ne pas savoir ce que c'est. Je blâme les autorités, qui depuis longtemps devraient plus prendre soin de la culture noire ». (Entretien, 16/11/2014).

La désinformation quant aux pratiques culturelles afro-brésiliennes dans l'environnement brésilien génère de lourds préjugés. L'association du jongo à la macumba et l'ampleur négative qu'a prise ce terme, engendre des préjugés sur le jongo. Par ailleurs, cette désinformation produit des amalgames entre les pratiques. Le candomblé et l'umbanda sont des religions initiatiques où le chef de culte et initiateur est nommé « mère de saint » si c'est une femme et « père de saint » si c'est un homme. Le principe de hiérarchie inhérent à ces religions implique qu'initiés comme non-initiés doivent être respectueux de celui qui dirige la maison de culte, appelée *terreiro*. L'une

³¹⁸ D'après certains chercheurs comme L.C. Cascudo (1954), le mot macumba est défini comme un instrument de musique africain (percussion) de la famille du *reco-reco* (ce dernier est un instrument de percussion brésilien de la famille des idiophones grattés ou raclés, similaire au *güiro*. C'est un instrument d'accompagnement musical rythmique).

des façons de montrer ce respect est de demander sa bénédiction, en lui prenant la main. La non-connaissance et la confusion entre pratiques culturelles afro-brésiliennes amènent certaines personnes à prendre de la même façon la main des leaders du jongo, en demandant leur bénédiction. Cependant, cet aspect de l'umbanda et du candomblé n'existe pas dans le jongo : « Je ne suis jamais allée dans un centre³¹⁹ d'umbanda, ni ma mère, ni ma grand-mère d'ailleurs, et pourtant certaines personnes demandent ma bénédiction et prennent ma main » (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014).

La similitude entre certaines pratiques du jongo et des religions afro-brésiliennes n'exclue pas l'existence dans le jongo de rituels catholiques, tel que le baptême³²⁰ :

J'ai été baptisé dans la *roda* de caxambu [autre nom du jongo]. Pour le baptême, il y avait une croix avec saint Benoît. Il y avait aussi de l'eau, ma marraine et mon parrain. On était baptisé de la même manière qu'à l'Église catholique, mais dans le caxambu. Et depuis ce jour-là [pendant les années 1970], je n'ai cessé de jouer³²¹ le caxambu (Seu Nonô, cahier de terrain, 23/11/2014).

Sur l'existence des pratiques religieuses dans le jongo, la plupart des folkloristes comme A. Araujo (1964) e M. L. Ribeiro (1984) invoquent la présence des salutations initiales aux esprits protecteurs, des *cumbas*, et du processus « d'attachement » (*amarração*) d'une *roda* dans le cas d'une énigme non résolu (par le *ponto*). Néanmoins, hormis le témoignage de Seu Nôno, participant du groupe Caxambu Dona Sebastiana, je n'ai pas entendu d'autres informations sur le baptême dans le caxambu/jongo. Même si la dimension religieuse reste très présente au sein des *rodas*, on peut constater un amoindrissement de pratiques religieuses dans le jongo par rapport au passé. Le processus de désenchantement de cet univers et le recul des manifestations magico-religieuses dans les *rodas* de jongo, sont étroitement liés aux idées de sécularisation et de modernité. Afin d'être une pratique culturelle représentative du « peuple brésilien », le jongo ne devait pas se fonder sur des bases religieuses mais seulement culturelles. Cela est un aspect fondamental de la transformation des rassemblements communautaires de jongo en groupes de jongo.

La constitution des groupes de jongo fut accompagnée de l'élaboration d'une catégorie présente actuellement dans cet univers, celle de maître (*mestre*). Le maître est celui qui possède

³¹⁹ Un lieu de pratique de l'umbanda peut être appelé *terreiro*, temple (*templo*) ou centre (*centro*).

³²⁰ D'ailleurs, les religions afro-brésiliennes sont elles-mêmes le produit de la rencontre entre les religions d'origine africaine, le catholicisme portugais, et le spiritisme kardéciste. Il y a également un rituel appelé *batismo* (baptême) dans l'umbanda. A la différence du protestantisme, le catholicisme entretient de façon générale des relations d'inclusion avec les religions afro-brésiliennes.

³²¹ Ici le terme « jouer » traduit le terme portugais « *brincar* », qui fait référence à la pratique des enfants avec les jouets (*brinquedos*). Dans le champ des expressions culturelles et traditionnelles, ce terme est couramment utilisé par les individus pour caractériser leur relation à leur pratique.

les savoir-faire et qui répond aux questions relatives à l'histoire et aux savoirs du jongo. La majeure partie du temps, les plus anciens sont ceux considérés comme maîtres, aussi bien par les participants comme par les agents externes. Le maître peut être vu comme un leader, mais son leadership est exprimé d'une façon plus symbolique que politique. Le maître renvoie à la lutte pour l'authenticité et la tradition, tandis que le leader renvoie à la lutte pour la reconnaissance culturelle, sociale et politique.

Dans certains groupes, on peut observer différents acteurs qui exécutent deux aspects distincts du leadership. Dans le Jongo da Serrinha par exemple, Luiza et Suellen sont considérées comme les leaders alors que Tia Maria est considérée comme la *mestra* (« maîtresse »). Dans le Caxambu Dona Sebastiana, Nico Thomas et Gracinha réalisent un travail d'intermédiation politique avec des institutions externes tandis que Dona Clara est vue comme la maîtresse du groupe. Au sein du Jongo do Quilombo São José, Toninho Canecão s'attache à tenir un rôle politique, tandis que Manoel Seabra est vu comme le maître du groupe de jongo. Dans d'autres groupes, cependant, le représentant vis-à-vis des agents externes (le leader) sera aussi celui qui domine le mieux la tradition du jongo (le maître), ce qui est le cas de Fatinha du Jongo de Pinheiral, d'Eva Lúcia du groupe Sementes da África et de Laudeni du groupe Mistura da Raça.

Dans le jongo, les anciens sont vénérés à travers les tambours (qui est vu comme l'objet qui incarne l'âme des vieux). Dans certains groupes, les tambours portent même les noms de ces anciens comme dans le groupe Caxambu Dona Sebastiana. Les maîtres sont suivis et écoutés au nom de la tradition et par le haut niveau qu'ils occupent dans la hiérarchie. En utilisant la typologie créée par M. Weber (2014 [1922]), on peut dire qu'ils exercent ainsi une domination traditionnelle. Par ailleurs, les leaders sont des personnes qui ont une facilité à communiquer leurs intérêts, à établir des relations et à négocier des financements. Ils sont suivis grâce à leur charisme, dont émane une aura qui séduit leur groupe mais aussi les agents extérieurs. Ces personnes exercent ainsi une domination charismatique (*ibid.*).

La constitution des groupes de jongo fut accompagnée aussi d'une nouvelle signification du mot *jongueiro*. Dans leurs écrits, les folkloristes faisaient référence aux participants en les nommant « les Noirs » ou « les *jongueiros* ». Les *jongueiros* étaient les individus impliqués directement dans la performance de la pratique culturelle : ceux qui dansent, qui créent les *pontos* et qui jouent des tambours dans une *roda* de jongo. Au cours des dernières années du XX^e siècle, cette catégorie est appropriée intérieurement et les participants des groupes de jongo s'auto-désignent *jongueiros*. Néanmoins, à la signification de *jongueiro* donnée par les folkloristes de « participants de rassemblements de jongo » l'usage de cette catégorie actuellement a ajouté une

connotation politique pour les participants des groupes de jongo. S'affirmer et s'auto-désigner *jongueiro* est un outil utilisé par ces acteurs pour légitimer la place d'une pratique culturelle noire dans leurs vies. La résignification de cette catégorie à une époque où les acteurs des champs académique et ethno-politique ont « découvert » les *rodas* de jongo montre le rôle qu'ils ont eu dans la place actuelle de cette catégorie au sein de cet espace social.

La légitimation du jongo comme pratique culturelle afro-brésilienne authentique a commencé à s'établir avec la constitution des groupes de jongo. Les groupes ont mis en évidence une segmentation entre les participants. À côté des rôles de « maître » et de « leader », il est possible de repérer au sein d'un groupe ceux qui sont les plus doués pour chanter les *pontos* et jouer les tambours. La danse est majoritairement pratiquée par tous. En outre, chaque groupe possède une histoire propre une manière spécifique de jouer les tambours ainsi que des instruments musicaux, des chansons et des vêtements typiques, car ces différences ont été accentuées avec la constitution des groupes. Chaque groupe a été conçu comme une entité dotée de pouvoirs allant au-delà de ceux de l'individu. Le groupe est évoqué par les *jongueiros* comme une famille qui partage des joies, des doutes, des plaintes et des contraintes financières :

Nous devons prendre soin du groupe et nous prenons soin des plus jeunes aussi ; ça, c'est notre obligation. Si un jeune *jongueiro* se comporte mal, je lui signalerai son attitude déplacée (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014).

Avec l'argent des représentations, on peut acheter quelque chose pour le groupe. On peut aussi aider certains membres. Donc, même si ce n'est pas beaucoup d'argent, on partage. (Entretien avec Laudeni, 16/11/2014).

Les quatre États composants la région Sudeste du Brésil possèdent des groupes de jongo. L'État de Rio de Janeiro est celui qui en a le plus: dix, présents dans différentes villes³²². Dans l'État de São Paulo, on en compte quatre et les États de Minas Gerais et d'Espírito Santo en ont un chacun. Étant donné la quantité importante de groupes de jongo dans l'État de Rio de Janeiro, ceux-ci se sont réunis au sein de petites conglomérations appelées « *mesorregião* ». Elaborée comme catégorie géographique et utilisée à des fins statistiques par les États de la fédération, une « *mesorregião* » est une des subdivisions de ces derniers. Ainsi, les municipalités d'un État sont réunies dans des *mesorregiões*³²³. Cette catégorie est utilisée dans l'univers du jongo pour organiser la variété de groupes présents dans l'État de Rio de Janeiro. Ces groupes sont réunis avec ceux provenant de municipalités appartenant à la même *mesorregião*. L'État de Rio de

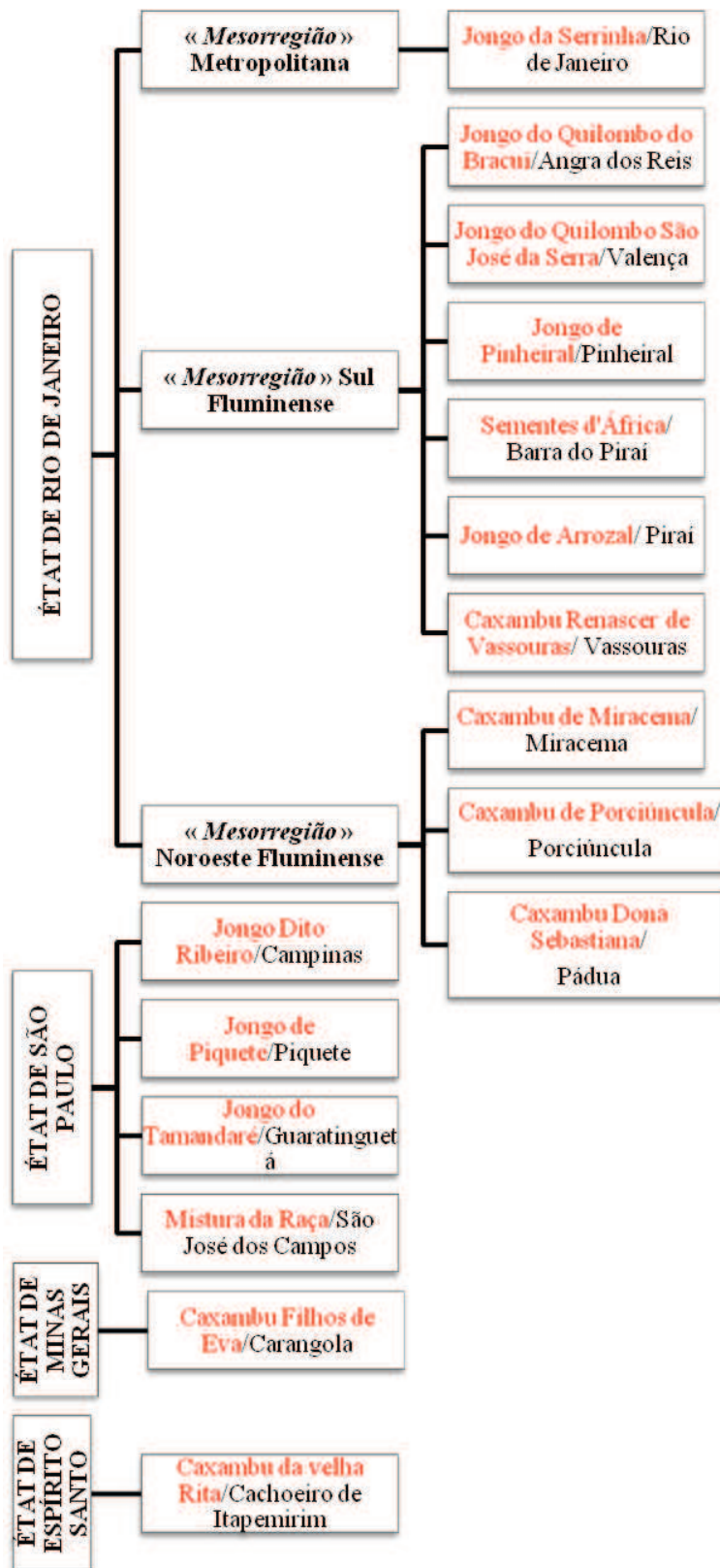
³²² Données disponibles en ligne sur le site du Pontão du Jongo : <http://www.pontaojongo.uff.br/territorio-jongueiro> [consulté le 04 août 2015].

³²³ Pluriel de *mesorregião*.

Janeiro est constitué de six *mesorregiões*³²⁴ et dans trois d'entre elles existent des groupes de jongo. Cette information est importante, car les réunions entre les groupes et les institutions tels que le Pontão et l'IPHAN³²⁵ (responsable de la mise en pratique de la politique du PCI au sein du territoire national) sont réalisées par blocs de groupes, selon leur appartenance aux *mesorregiões*. Voici la liste des groupes de jongo présents dans la région Sudeste. Ils sont classés dans les États et *mesorregiões* auxquels ils appartiennent. Les noms des groupes (écrits en portugais) sont en rouge et à côté sont inscrits le nom des municipalités dont ils proviennent :

³²⁴ Données disponibles en ligne sur : https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_mesorregi%C3%B5es_do_Rio_de_Janeiro [consulté le 04 août 2015].

³²⁵ Institut du Patrimoine Historique et Artistique National.



Pendant le travail de terrain, je me suis entretenue plus longuement avec les membres des groupes suivants : dans l'État de Rio de Janeiro - *mesorregião* Metropolitana, le Jongo da Serrinha; *mesorregião* Sul Fluminense, le Jongo do Quilombo São José da Serra³²⁶, le Jongo de Pinheiral et le groupe Sementes da África ; *mesorregião* Noroeste Fluminense, Caxambu Dona Sebastiana ; dans l'État de São Paulo, le groupe Mistura da Raça

Si on analyse les noms des groupes, on remarque qu'ils font référence soit à la localité, comme le Jongo da Serrinha, le Jongo do Quilombo São José da Serra, le Jongo de Pinheiral ; soit au maître qui l'a créé, comme le Caxambu Dona Sebastiana³²⁷; ou bien encore à leurs « racines africaines », comme les groupes Sementes da África (Graines d'Afrique) et Mistura da Raça (Mélange de la Race). L'analyse des noms permet également de repérer le terme « *quilombo* », qui vient qualifier le lieu où le jongo est pratiqué, comme les Jongo do Quilombo do Bracuí et Jongo do Quilombo São José da Serra. Cette identification avec l'Afrique, définie par les lieux de rassemblement occupés par les ancêtres esclaves peut être vue comme une stratégie de construction de l'authenticité afro-brésilienne du jongo.

Une autre différence est l'auto-dénomination comme groupe « de jongo » ou « de caxambu ». D'une manière générale la pratique culturelle qui intègre percussion de tambours, danse collective et éléments magico-poétiques, s'est développée comme « jongo » dans l'État de São Paulo et dans la *mesorregião* Metropolitana et la *mesorregião* Sul Fluminense de l'État de Rio de Janeiro. Dans la *mesorregião* Noroeste Fluminense de l'État de Rio de Janeiro, ainsi que dans les États d'Espírito Santo et de Minas Gerais, cette même pratique s'est développée comme « caxambu ». Lors du développement de cette pratique culturelle parmi les populations esclavagées, les frontières régionales ne correspondaient pas à ce qu'elles sont aujourd'hui. De ce fait, la localisation des rassemblements de jongo n'obéit pas au modèle de frontières actuelles.

Pour des raisons liées à l'étude de cette pratique par des folkloristes dans les premières décennies du XX^e siècle, celle-ci a été vulgarisée et désignée comme « jongo » sur le territoire brésilien (cf. chapitre IV). Étant donné que c'est cette catégorie qui a été définie comme celle incarnant les caractéristiques de cette expression culturelle, les pratiquants qui la connaissent comme « caxambu » s'efforcent de mettre en valeur le terme « jongo » dans leurs discours. Selon Nico Thomaz, le responsable de la direction du Caxambu Dona Sebastiana : « Quand on a commencé à Pádua, on avait le caxambu. Ensuite on a commencé à connaître d'autres

³²⁶ Groupe présent au Quilombo São José situé à la Ferme São José da Serra.

³²⁷ Dona Sebastiana a été la fondatrice du groupe, son premier « maître ». Elle a consacré son siècle de vie à maintenir la pratique dans la ville de Pádua, dans la *mesorregião* Noroeste Fluminense.

communautés venant d'autres États et notre pratique est devenue à la fois caxambu et jongo » (Cahier de terrain, 23/11/2014).

Même si le jongo et le caxambu sont semblables, il existe quelques différences quant à la façon de danser et la musicalité. La plupart des *rodas* de jongo sont constituées par la danse en couple (homme-femme), exécutée dans le centre de la *roda*. Les *rodas* de caxambu sont dans la plupart des cas formées par des femmes qui dansent avec leurs jupes : soit au centre, chacune son tour ou par deux ; soit toutes ensemble dans le cercle formé par la *roda*.



Roda du Jongo de Pinheiral : danse en couple (homme-femme), exécutée dans le centre de la *roda*.



Roda du Caxambu de Pádua: femmes qui dansent avec leurs jupes toutes ensemble dans le cercle formé par la *roda*. Au milieu, nous pouvons voir l'un des chanteurs.



Roda du Caxambu de Porciúncula: femmes qui dansent avec leurs jupes toutes ensemble dans le cercle formé par la *roda*.



Roda du Caxambu de Porciúncula: femmes qui dansent avec leurs jupes au centre par deux.

Dans le caxambu, la majorité des hommes chantent les *pontos* et jouent du tambour, car ils ne dansent pas. Dans le jongo, les hommes dansent et même s'ils jouent les tambours la plupart du temps, on peut voir aussi des femmes qui jouent du tambour. Au caxambu c'est plus rare de voir une femme qui joue du tambour. Les praticiens relèvent aussi une différence au niveau de la musique, comme le souligne Joaquim du Caxambu de Porciúncula : « Regarde la façon de jouer du tambour dans jongo, il n'y a pas la pause et on le joue sans cesse, comme dans la samba » (Cahier de terrain, 06/12/2014). Il y a cependant une incorporation d'un ethos du « jongo » par les acteurs du caxambu. J'ai pu remarquer qu'à chaque fois que s'organisaient des *rodas* informelles, la danse pratiquée était le jongo, avec des couples au centre. De ce fait, les acteurs des groupes de caxambu qui ne connaissaient pas la danse, essayaient de l'apprendre pour entrer dans les *rodas*.

L'économie des groupes repose, dans la plupart des cas, sur des financements publics, sur des épargnes issues d'événements réalisés à leur siège, et sur des représentations dans des institutions privées. Certains groupes sont aussi parrainés par des entreprises privées et bénéficient aussi de programmes culturels des grandes entreprises publiques³²⁸. Par ailleurs, les événements réalisés au siège comme les *feijoadas* et *rodas* de jongo, apportent également de l'argent. Les représentations ont également une fonction pratique pour les performeurs : « Le jongo m'aide beaucoup : je travaille mais l'argent que je gagne n'est pas suffisant. L'argent gagné lors d'une représentation est un vrai plus (Entretien avec Laudeni, 16/11/2014). Si certaines représentations sont rémunérées par l'institution ou l'association qui invite le groupe, dans certains cas elles ne sont pas payées et seuls le transport des membres et le goûter après la représentation sont pris en charge: « On y va parce qu'on aime vraiment » (*ibid.*).

En ce qui concerne les rapports entre les groupes, tous les participants avec qui j'ai pu m'entretenir m'ont affirmé qu'ils sont positifs : « J'ai des liens avec tous les groupes. On prend un peu de chacun et quand on fait des ateliers, on enseigne aussi un peu notre savoir propre. On apprend donc avec eux, tout comme nous leur enseignons un peu de notre pratique » (Entretien avec Nico Thomaz, 23/11/2014). Si les discours des acteurs parlent de convivialité entre les groupes, le quotidien partagé avec eux révèle de l'animosité de certains *jongueiros* envers des groupes spécifiques. Toutefois, ces hostilités sont subtiles et dans la plupart des cas, restent dissimulées lors des rencontres.

³²⁸ Il n'y a pas beaucoup de groupes parrainés par le privé et par les programmes culturels des entreprises publiques. Pendant ma recherche de terrain, seul le Jongo da Serrinha en bénéficiait.

Le « groupe de jongo » n'est pas la seule catégorie élaborée pour caractériser les rassemblements de jongo. Une autre notion utilisée par les agents est celle de « communauté ». Cette notion a été largement étudiée dans les sciences sociales. Au début du XX^e siècle les *community studies*, des études sociologiques menées par des chercheurs anglo-saxons, produisent les premiers cadres théoriques sur le sujet. Robert Park, Everett Hughes, Louis Wirth, Talcott Parsons et Robert Redfield font partie des premiers auteurs qui ont dédié leurs recherches à la construction d'une épistémologie sur la « communauté » dans les années 1930. Plus récemment, C. Schrecker (2006) a élaboré un travail de critique lexicologique du concept de communauté à travers l'analyse de la bibliographie sociologique qui lui est consacrée. Il constate que la communauté, définie pour les besoins d'une étude, se fonde sur des caractéristiques objectives liées à des facteurs subjectifs :

Les facteurs objectifs - éléments extérieurs qui rendent tangible pour l'observateur l'unité observée - sont liés à des facteurs subjectifs. Ces derniers incluent le sentiment d'appartenance à une communauté, évoqué par Weber, sans lequel la "communalisation" ne peut avoir lieu. [...] Effectivement, il est impossible de comprendre la communauté, de savoir ce qu'elle est, sans tenir compte du sens qui lui est attribué (Schrecker, 2006 : 46).

L'auteur utilise A. Cohen pour affirmer que « les gens construisent la communauté de manière symbolique et en font une source et un réceptacle de sens, et un repère de leur identité » (1985 : 118 in Schrecker, 2006 : 46). Ainsi, la « communauté », dans la majeure partie des cas, est évaluée comme quelque chose de positif par le groupe social. Il cite également G. Neuwirth en montrant que la conception positive est une précondition du désir d'appartenance sans laquelle celui-ci pourra difficilement représenter un repère identitaire (1969 in Schrecker, 2006 : 46). Outre le désir d'appartenance, l'auteur souligne d'autres caractéristiques mises en avant pour affirmer la légitimité de la communauté, telles que la solidarité, la bonne entente entre habitants, leur authenticité, l'égalité des membres et la stabilité de l'ensemble (Schrecker, 2006).

La catégorie de communauté a été conçue comme une « entité », créée à partir des liens entre individus d'un groupe social, symbolisée par ces mêmes individus comme source et réceptacle de sens, mais aussi perçue comme un repère identitaire. L'analyse que tirent les auteurs de cette notion révèle les usages que les agents présents dans l'espace du jongo en font eux aussi. Affirmer qu'ils appartiennent à une « communauté *jongueira* » révèle les valeurs qu'ils veulent mettre en avant. Parler en termes de « communauté *jongueira* » devient essentiel pour marquer son positionnement identitaire vis-à-vis de l'univers du jongo.

On peut constater une préférence d'usage de la catégorie de communauté quand il s'agit d'indiquer l'ancrage de rassemblements, soit dans une famille héritière des savoirs des esclaves

noirs, soit sur des territoires ayant connu la pratique du jongo pendant l'esclavage. Par ailleurs, la catégorie de groupe est aussi utilisée pour faire référence au rassemblement tel qu'il est nommé par les *jongueiros* actuellement. Ainsi, le groupe Sementes d'África » peut être également nommé « Communauté *jongueira* de Barra do Piraí ». Ces deux nominations permettent de rattacher les *jongueiros* à des localités et à de regroupements spécifiques. On peut aussi constater que le terme de groupe est utilisé dans le contexte de représentations artistiques et collectes de fonds, désignant le rassemblement physique ; tandis que le terme de communauté est utilisé pour caractériser l'aspect solidaire des réunions et des actions menées par les pratiquants.

6.2 – Rencontres de Jongueiros et héritage noir

Une Rencontre de Jongueiros est un événement régulier, organisé par des acteurs externes tels que ceux liés à des institutions universitaires et patrimoniales, en partenariat avec les responsables de la direction des groupes de jongo. Se déroulant quand il y a un parrainage financier, l'événement est d'après les acteurs l'occasion la plus singulière dans le rassemblement des groupes de jongo, et un moment important pour la vulgarisation des discours idéologiques présents au sein de cet espace social. La création de cet événement a bouleversé l'organisation des groupes de jongo. Si auparavant, les groupes n'avaient pas des contacts les uns avec les autres, depuis lors les échanges entre les groupes, et principalement entre les responsables de leur direction, sont réguliers. Ces Rencontres ont favorisé le renforcement de l'idée du jongo comme une pratique culturelle afro-brésilienne authentique.

La première Rencontre de Jongueiros s'est déroulée dans la ville de Pádua en 1996. Hélio Machado, professeur à l'Institut d'Éducation au campus de Pádua de l'Université Fédérale Fluminense, a été celui qui a conçu l'événement. La mort en 1995 de Dona Sebastiana, qui conduisait les *rodas* de jongo/caxambu à Pádua, a été le déclencheur de sa création. La Rencontre de Jongueiros a été une façon de maintenir les actions menées par Dona Sebastiana, c'est-à-dire de rassembler les caxambus présents dans les alentours de la ville. La Rencontre de Jongueiros a donc consisté à la « représentation artistique » de ces rassemblements. Hélio Machado réalisait un travail sur les pratiques culturelles de la région et principalement sur le caxambu présent à Pádua et à Miracema. Il était lié à la Commission Fluminense de Folklore. Nous pouvons déduire qu'avec la mort de la maîtresse Dona Sebastiana, les aspirations, objectifs et préoccupation folkloriste d'Hélio Machado, furent de créer un événement qui maintiendrait vivante la pratique et qui l'empêcherait de disparaître.

Hélio Machado s'est occupé de l'organisation de la Rencontre de Jongueiros à Pádua au cours des deux années qui ont suivi la première édition. Pendant ces trois premières années, l'événement était centré sur la présentation de trois groupes de jongo, deux d'entre eux présents dans la ville de Pádua et un autre dans la ville de Miracema, *mesorregião* Noroeste Fluminense. Malgré la dimension locale de ces trois premières réunions, le jongo commença à gagner en visibilité et à rassembler des chercheurs et personnes intéressées par la culture populaire brésilienne. De ce fait, plusieurs personnes ont commencé à se rendre aux 2^e et 3^e Rencontres du Noroeste Fluminense (Monteiro, 2007). Grâce à ses contacts avec l'Académie et la Commission Fluminense de Folklore, Hélio Machado a réussi à promouvoir en 1999 la 4^e rencontre dans la ville de Rio de Janeiro. Lors de cette Rencontre, d'autres groupes se sont joints à ceux du Noroeste Fluminense pour faire une présentation « mise en scène » et « artistique » de leurs *rodas* : celui de la Serrinha, celui du Quilombo São José da Serra, celui d'Angra dos Reis et celui de Guaratinguetá. C'est par le biais d'intellectuels, folkloristes et autres personnes réalisaient des recherches sur ces groupes qu'Hélio Machado a pris contact avec ces derniers. En outre, cette 4^e Rencontre a donné de la visibilité au jongo à la télévision et sur d'autres moyens de communication. Elle a également attiré des responsables organisateurs de groupes de jongo qui ignoraient l'existence d'autres groupes dans la région Sudeste, comme Fatinha du Jongo de Pinheiral :

Le professeur Hélio a vu la valeur culturelle du jongo et a entamé ce travail. Il est venu à Rio avec d'autres professeurs de l'Université Fédérale Fluminense et ils ont amené avec eux cette rencontre de *jongueiros*. Nous l'avons su et nous sommes allés à Rio de Janeiro pour voir l'événement. Là-bas, avons connu le professeur Hélio et les gens de la communauté de Bracuí. Après la rencontre, le professeur Hélio est venu ici [à Pinheiral] plusieurs fois et donc l'année suivante, on a participé de la Rencontre (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014).

En 2000, la 5^e Rencontre a été organisée par le Département de l'Éducation de l'Université Fédérale Fluminense à Angra dos Reis ville située dans l'État de Rio de Janeiro, à 152 Km km au sud de la capitale. Pour la première fois, par l'intermédiaire des professeurs du Département de l'Éducation de l'Université, les *jongueiros* se sont réunis pour discuter de questions relatives à chaque groupe. A l'issue de cette réunion, le Réseau de Mémoire du Jongo a été créé. Composée des responsables de la direction de chaque groupe, la réunion a marqué les débuts d'une organisation politique dont les professeurs de l'Université Fédérale Fluminense étaient les intermédiaires auprès des responsables des groupes de jongo. Au cours de cette Rencontre, Toninho Canecão, le responsable du groupe de jongo du Quilombo São José, a

également soulevé la question de la reconnaissance et de la délimitation des terres du *quilombo*, en demandant le soutien des *jongueiros*.

La 6^e Rencontre s'est déroulée à Valença et la 7^e à Pinheiral, deux villes de l'État de Rio. La 8^e Rencontre a été réalisée pour la première fois dans l'État de São Paulo, à Guaratinguetá. Chaque Rencontre a contribué à la visibilité du jongo en attirant de plus en plus de personnes affirmant être les responsables de groupes de jongo/caxambu dans la région Sudeste. Ainsi à chaque Rencontre, on pouvait observer la participation croissante du nombre de groupes. Les Rencontres de Jongueiros ont aussi attiré des gestionnaires de politiques culturelles publiques vers les rassemblements de groupes de jongo qui se constituaient dans la région Sudeste. Par l'intermédiation des professeurs de l'Université Fédérale Fluminense, le jongo devient l'une des premières pratiques culturelles brésiliennes à connaître une articulation et une mise en relation de rassemblements provenant de différents États et localités. Nous verrons que cela n'est pas passé inaperçu auprès des gestionnaires des politiques culturelles alors en gestation dans le gouvernement brésilien : celles pour le patrimoine culturel immatériel.

La 9^e Rencontre en 2004, qui se déroulait une fois de plus au centre-ville de Rio de Janeiro, a été la première à être soutenue financièrement. Elle fut parrainée par le secteur culturel de la compagnie pétrolière Petrobras³²⁹ à travers la médiation de Brésil Métis, une association de production culturelle qui travaillait avec la compagnie afin de collecter des fonds. Pour préparer la 10^e Rencontre une série d'actions, parrainées également par Petrobras et soutenues par l'Université Fédérale Fluminense, a été menée tout au long de l'année 2005 en vue de l'événement à la fin de celle-ci. Parmi ces actions, la plus remarquable fut la réalisation de cinq réunions du Réseau de Mémoire du Jongo, composé des responsables de la direction de chaque groupe de jongo. Mais cette fois-ci, à la demande de l'université, les réunions devaient être coordonnées par un professeur. Hélio Machado étant retraité, le Département de l'Éducation du campus de Pádua de l'Université Fédérale Fluminense a proposé à Elaine Monteiro d'être la coordinatrice de ces réunions. Chaque réunion avait un thème différent mais toujours relatif au jongo, à son rôle dans la défense d'une identité noire, ou à ses enjeux de patrimonialisation. Le travail d'Elaine Monteiro lors de l'organisation de la 10^e Rencontre est devenu bien plus qu'un devoir vis-à-vis de l'Académie. Elle a remis en question ses aspirations personnelles et ses projets de vie, comme elle-même mentionnée lors de l'entretien : « Je travaillais avec les mouvements sociaux d'éducation populaire à Rio et quand j'ai déménagé à Pádua, j'ai trouvé ma

³²⁹ Entreprise brésilienne de recherche, d'extraction, de raffinage, de transport et de vente de pétrole.

voie et me suis investie dans cette question des mouvements sociaux et communautaires liés au jongo » (Entretien avec Elaine Monteiro, 12/11/2014).

La 10^e Rencontre de Jongueiros a eu une place paradigmatique et fortement symbolique au sein de cet espace social, puisque c'est au cours de cette Rencontre que l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National (IPHAN) a déclaré publiquement le jongo comme patrimoine culturel du Brésil. L'entreprise Petrobras a également financé la 11^e Rencontre en 2006 et la 12^e en 2008, l'évènement n'ayant pas eu lieu en 2007. Puis de 2008 à 2013, La Rencontre n'a pas eu lieu faute de parrainage :

La Rencontre est devenue un événement important et de nombreuses communautés nous ont rejoints. Ainsi, sans un financement conséquent, sa réalisation n'était pas envisageable. Cette année [2014], l'IPHAN nous finance et nous travaillons pour que celle-ci ait lieu à São José dos Campos. Nous ne savons pas encore si le financement sera maintenu l'année prochaine et vu les besoins grandissant, comme la nourriture et les espaces de repos, rien ne sera possible sans aide (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014).

En 2014, la 13^e Rencontre de Jongueiros s'est donc maintenue dans la ville de São José dos Campos, financée par l'IPHAN dans le cadre des actions de sauvegarde d'un bien culturel immatériel. Le groupe hôte était Mistura da Raça. Les Rencontres de Jongueiros ont vulgarisé de nombreux rassemblements de jongo et de leur connaissances par des personnes qui pratiquaient le jongo au sein de leur commune, comme le mentionne Toninho Canecão : « En plus de connaître toutes les autres communautés *jongueiras*, on a sauvé la pratique de certaines communautés qui l'avaient abandonnée, qui ne chantaient plus le jongo » (Conférence, 29/11/2014). La rencontre avec d'autres *jongueiros* a modifié la façon de transmettre la pratique localement. Si auparavant dans les rassemblements, seuls les pas et manières de jouer le tambour de la communauté étaient transmis, aujourd'hui dans les ateliers des Rencontres et ceux organisés partout, les pas et façons de jouer les instruments d'autres groupes sont également enseignés.

Les Rencontres de Jongueiros ont également contribué à la transformation de rassemblements en groupes de jongo, et à la création de nouveaux groupes de jongo. Le prestige acquis par le jongo a attiré d'autres personnes (principalement noires) vers le jongo intéressées aussi à la recherche de reconnaissance. Le succès de cette pratique culturelle dans la région Sudeste, ainsi que la grande réputation de ses praticiens, a été l'une des principales causes de l'agrandissement du nombre de groupes de jongo et du nombre de participants par groupe. Les Rencontres de Jongueiros ont été essentielles à la constitution d'un collectif, formé par des personnes et groupes spécifiques partageant un corpus idéologique propre. Par ailleurs, les

Rencontres de Jongueiros ont été principalement créées à l'initiative de professeurs, intellectuels et chercheurs, et surtout grâce à l'engagement personnel d'Hélio Machado :

Il faisait un courrier à la mairie de chaque communauté *jongueira*. Il organisait, en concertation avec les maires et les leaders de communautés, l'acheminement des groupes ainsi que les repas. Les personnes voyageaient, se retrouvaient, participaient aux ateliers, aux débats et à la *roda* de jongo (Entretien avec Elaine Monteiro, 12/11/2014).

Hélio Machado s'occupait de la recherche ainsi que de la « découverte » des rassemblements *jongueiros* dans le nord-ouest de l'État de Rio de Janeiro : « Le professeur Hélio nous a aidés à être plus forts, et aussi à rencontrer d'autres communautés. Ses recherches lui ont permis de faire de nombreuses découvertes d'autres communautés » (Nico Thomaz, 23/11/2015).

Il est important de relever le nom que le professeur Hélio a donné à cette rencontre. Même si au nord-ouest de l'État de Rio de Janeiro cette pratique culturelle est appelée « caxambu », le nom de l'événement met en avant le « jongo ». On peut émettre l'hypothèse que son lien à la Commission du Folklore l'a amené à être fortement inspiré par productions des folkloristes sur le jongo dans la seconde moitié du XX^e siècle³³⁰. Il en a découlé une vulgarisation du terme « jongo » et pas du terme « caxambu », ainsi que du mot « *jongueiro* » et pas du mot « *caxambuzeiro* ». De même, certains praticiens du caxambu font désormais référence à leur pratique en tant que « jongo ».

La vulgarisation de la pratique du jongo ainsi que la croissance notable de la quantité de groupes ont généré un effet de professionnalisation des groupes. Ces derniers ont développé des stratégies artistiques, qui incluent la formation du *jongueiro* en tant qu'artiste et l'utilisation d'un costume pour exprimer son art lors des représentations privées, mais principalement lors des Rencontres de Jongueiros. Tout en conservant « les savoirs des anciens » mais aussi en produisant d'autres savoirs les groupes ont mis en place des actions pour s'insérer dans le monde des représentations artistiques. La mise en scène de plus en plus d'aspects visuels dans la performance peut être considérée comme le résultat de la professionnalisation des groupes. La professionnalisation des groupes de jongo conduit à une contradiction d'après la pensée de P.Simonard (2005) :

Plus les groupes se professionnalisent et moins leurs représentations sont spontanées, ce qui conduit à moins d'improvisation, à un plus grand besoin de ressources et d'organisation, et donc à une plus grande institutionnalisation. Les groupes ont besoin d'un plus grand investissement pour la réalisation de projets sociaux et par conséquent, ils s'éloignent du jongo considéré comme traditionnel (Simonard, 2005 : 116).

³³⁰ Cf. Lima, 1954 ; Araújo, 1967 ; Carneiro, 1982 ; Ribeiro, 1984.

La professionnalisation via la formation des groupes a été possible grâce à certains *jongueiros* responsables des groupes de jongo qui ont établi des contacts et des réseaux pour atteindre leurs objectifs. En outre, elle a été une stratégie importante de mise en valeur et de transmission de cette pratique culturelle. De ce fait, la professionnalisation a créé une nouvelle configuration dans laquelle il est possible de voir de nouveaux enjeux comme celui du prestige, de la reconnaissance en tant qu'artiste, de la plus grande exposition par les médias et du financement public et privé. Actuellement, participer à un groupe de jongo peut avoir un objectif artistique. Dans le Sudeste du Brésil, on peut tout aussi bien trouver des groupes de samba, d'axé et de pagode³³¹, que des groupes de jongo. Les *jongueiros* sont invités à faire des représentations artistiques dans les écoles et lycées, et dans les fondations culturelles et théâtres. Les noms des groupes sont vulgarisés dans les villes où ils résident ainsi que dans les espaces culturels locaux.

Pour s'insérer dans les réseaux de présentations artistiques, les groupes de jongo ont dû s'adapter à des mécanismes bureaucratiques, comme l'obtention d'une personnalité juridique. Cela leur a permis de répondre aux appels publics de représentations artistiques et de financement. La professionnalisation a été ainsi suivie par une transformation du statut des groupes. L'un des appels publics de financement ayant le plus intéressé les *jongueiros* a été la constitution d'un « Ponto de Culture » (cf. chapitre V). Comme mentionné au chapitre V, pour pouvoir bénéficier de ce programme de financement, un rassemblement culturel doit se constituer comme personnalité juridique, sous la forme d'une association culturelle par exemple. Pour candidater à cet appel, la majorité des groupes de jongo se sont transformés en association culturelle.

Dans ce processus, le Jongo da Serrinha a également eu un rôle précurseur. En 2000, le groupe devient une association culturelle. En 2001, l'association culturelle crée l'école de jongo³³², parrainée par Petrobras et le ministère de la Culture. En 2004, elle devient un « Ponto de Culture » et obtient ainsi un financement³³³. Depuis sa constitution, le Jongo da Serrinha s'est partagé en deux entités formées par des acteurs différents : Le groupe culturel Jongo da Serrinha qui met en scène des spectacles artistiques dans des festivals, universités, théâtres, etc. ; et l'école de jongo qui anime des ateliers pour les enfants et les adolescents de la favela de la Serrinha. À quelques exceptions près, les animateurs de l'école du jongo ne sont pas les danseurs et musiciens du groupe culturel Jongo da Serrinha.

³³¹ Samba, axé et pagode sont trois rythmes musicaux brésiliens très populaires.

³³² L'école de jongo da Serrinha fut la première école de jongo créée.

³³³ Données disponibles en ligne : <http://jogodaserrinha.org/> [consulté le 16 août 2015].

Après le Jongo da Serrinha, d'autres groupes de jongo se sont constitués en tant que Pontos de Culture, comme le Jongo de Pinheiral en 2008 :

On a candidaté au Ponto de Culture en 2005 mais on a eu l'argent pour constituer le Ponto en 2008 seulement. Donc en 2008 on a loué cette maison et on a continué le travail de sauvegarde ici. Cette aide du gouvernement a vraiment été la bienvenue, parce que nous avons pu mieux équiper notre groupe. Auparavant, on faisait le travail avec nos propres moyens. Avec l'argent du gouvernement, on a pu acheter plus d'ordinateurs ainsi que des livres spécifiques à la culture africaine pour notre bibliothèque. Aujourd'hui, nous avons épuisé les ressources versées par le Ponto de Culture, mais nous continuons le travail de sauvegarde comme nous le faisons auparavant » (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014).

Appelé comme un Ponto de Cultura depuis 2008, cette nouvelle dénomination a apporté des avantages significatifs au groupe. Le fait que le groupe ait été gratifié par un Ponto de Culture a augmenté non seulement ses ressources matérielles mais aussi son prestige vis-à-vis des institutions publiques de la municipalité de Pinheiral. La visibilité du jongo dans les dernières années a modifié le travail que le groupe réalisait. Il y a encore quelques années, ces activités (représentations artistiques, ateliers de danse et musique, histoires pour les enfants) étaient tournées uniquement vers la sauvegarde de la pratique à l'intérieur de la municipalité, mais elles sont aujourd'hui également réalisées dans des institutions hors de Pinheiral. J'ai moi-même pu constater ce changement, non seulement pour le Jongo de Pinheiral mais également pour les autres groupes de jongo ayant bénéficié du programme Pontos de Culture.

6.3- La patrimonialisation comme validation culturelle

En 2005, le jongo est devenu patrimoine culturel immatériel brésilien. L'inscription de cette pratique en tant que PCI a été l'aboutissement des Rencontres de Jongueiros et des actions menées par la petite bourgeoisie carioca intéressée par la culture populaire et surtout par la pratique du jongo après avoir connu le Jongo da Serrinha. Ces actions ont sensibilisé les institutions patrimoniales nationales, notamment l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National (IPHAN), à la reconnaissance de cette pratique culturelle. Le jongo a été l'une de premières pratiques culturelles enregistrées comme PCI au Brésil³³⁴. Le processus de

³³⁴ Le jongo a été la septième expressions culturelle enregistrée comme PCI en 15/12/2005. Avant lui, les pratiques enregistrées sont :

1- Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (« Métier des femmes chargées de faire les casseroles de Goiabeiras »). Goiabeiras est une ville dans l'État de Espírito Santo. 20/12/2002.
2- Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajápi (« Art Kusiwa – Peinture Corporelle et Art graphique Wajápi »). Les Wajápi sont une société indigène présente dans l'état d'Amapá. 20/12/2002.

patrimonialisation a bouleversé l'organisation des groupes de jongo et le label PCI a renforcé la reconnaissance de ses leaders. En outre, cette patrimonialisation a consolidé le discours qui considère le jongo comme une pratique culturelle afro-brésilienne authentique et qui produit une image identitaire des Noirs brésiliens. Dans la section suivante, j'analyse le processus de patrimonialisation du jongo en m'attardant sur le rôle tenu la mise en scène du jongo comme pratique représentative de cette identité noire afro-brésilienne. Pour contextualiser ce processus, il est d'abord nécessaire de comprendre la politique brésilienne pour le PCI.

6.3.1- La politique brésilienne pour le PCI

C. Bortolotto (2011 : 33) affirme que le statut patrimonial lui est toujours assigné par les institutions gouvernementales qui demeurent seules fondées à établir une politique de sauvegarde et d'autorisation patrimoniale. La médiation étatique, elle continue, permet alors de sélectionner les communautés porteuses du PCI de façon à ne pas faire remonter les instances des groupes en conflit avec ce même État (*ibid.*). Selon l'auteur, les experts professionnels délégués par les pouvoirs publics ont la responsabilité d'établir l'intérêt architectural, artistique, historique, esthétique ou ethnologique des éléments culturels (*ibid.*: 31). La reconnaissance de pratiques culturelles comme biens de valeur patrimoniale par l'État brésilien remonte aux années 1930 et fait partie du contexte de création de l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National (IPHAN) en 1937 (Sant'Anna, 2006). Néanmoins en pratique, les premiers enregistrements réalisés par l'IPHAN ont été centrés sur le patrimoine matériel. La discussion sur le rôle des pratiques traditionnelles pour l'identité brésilienne a été reprise durant les années 1970 lors de la création du Centre National de Référence Culturelle (CNRC) en 1975 pendant la dictature militaire (1964-1985). Le Centre National de Référence Culturelle contribue à détourner l'attention des Brésiliens et du reste du monde d'un Brésil autoritaire et centralisant vers un Brésil riche en diversité culturelle. Le discours de l'époque était de valoriser et d'encourager tout ce qui

3 Samba de Roda do Recôncavo Baiano (« Samba de roda do Recôncavo Baiano ») Le Recôncavo Baiano est une région présente dans l'état de Bahia. 05/10/2004.

4 Círio de Nossa Senhora de Nazaré : (« Le Cierge de Notre-Dame de Nazareth ») (fête religieuse catholique en hommage à Notre-Dame de Nazareth – réalisée dans ville de Belém dans l'État du Pará). 05/10/2004.

5 Modo de fazer Viola-de Cocho (« Façon de faire Viola-de Cocho »). La Viola-de Cocho est un type de guitare présent dans les États de Mato Grosso et Mato Grosso do Sul. (14/01/2005).

6 Ofício das Baianas de Acarajé (métier des femmes de l'État de Bahia chargées de la préparation du Acarajé, plat présent dans l'État de Bahia) 14/01/2005.

Données disponibles en ligne sur :

[http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Registrados%20por%20estado%202017%20\(3\).pdf](http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Registrados%20por%20estado%202017%20(3).pdf) [Consulté le 10 mai 2016].

ne s'opposait pas au système dictatorial. Dans ce contexte, le patrimoine historique ainsi que l'artisanat, le folklore et la diversité culturelle brésilienne ont été mis en valeur, tout comme leurs lieux de provenance. Ces deniers sont devenus des espaces privilégiés d'attention, en particulier pour le ministère de l'Éducation et de la Culture. Le CNRC avait pour objectif de démontrer la diversité culturelle brésilienne, à travers l'inscription de « références culturelles » brésiennes dans une base de données (Oliveira, 2008). La notion de « référence culturelle » a constitué une inflexion importante dans la pratique patrimoniale brésilienne :

La notion de références culturelles suppose l'existence d'acteurs pour lesquels ces références ont du sens. Cette perspective est venue détourner l'attention des biens patrimoniaux (souvent classés pour leur monumentalité, leur richesse, leur poids matériel et symbolique) vers l'attribution de sens et de valeurs. Autrement dit, cette notion légitime le fait que les biens culturels n'ont pas de valeur pour eux-mêmes et n'ont pas une valeur intrinsèque. La valeur est toujours attribuée par des acteurs et en fonction de certains critères et intérêts historiquement conditionnés (Fonseca, 2001 : 112).

Pendant l'existence du CNRC³³⁵, quelques actions ont été mises en place. Malgré leurs caractères expérimentaux et non systématiques, elles ont fourni une importante réflexion sur l'élargissement de la notion de patrimoine culturel. La discussion sur la nature de ce concept a également été mise en avant par la Constitution Fédérale (CF) de 1988, celle qui est actuellement en vigueur. La CF développe la notion de patrimoine culturel en reconnaissant l'existence de biens culturels matériels et immatériels³³⁶. D'après l'article 215, l'État s'engage à protéger « les manifestations des cultures populaires, indigènes et afro-brésiennes et d'autres groupes participant au processus de civilisation nationale »³³⁷. L'article 216 stipule que « le patrimoine culturel brésilien, constitué par les biens de nature matérielle et immatérielle, est porteur de références à l'identité, à l'action et à la mémoire des différents groupes qui ont formé la société brésilienne ». Dans ces articles, la CF reconnaît l'inclusion de biens culturels référents pour différents groupes de la société brésilienne dans le patrimoine culturel du pays.

La première action concrète pour satisfaire les exigences légales mises en place dans la CF a été réalisée dans un séminaire en novembre 1997, avec les techniciens du patrimoine, lors du 60^e anniversaire de l'IPHAN. Le séminaire avait pour but de réfléchir aux stratégies d'élaboration d'instruments juridiques et administratifs en tenant compte de l'exigence de la CF. À la fin du séminaire, un document connu sous le nom de « Charte de Fortaleza » et contenant les propositions et recommandations des participants, a été approuvé. L'une de ces propositions était

³³⁵ Entre 1975 et 1979.

³³⁶ Constitution Fédérale du Brésil - Section II – De la Culture. Disponible en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm [consulté le 02 septembre 2015].

³³⁷ Article 15 paragraphe 1.

la création d'un Groupe de Travail au ministère de la Culture, sous la coordination de l'IPHAN, pour développer les études nécessaires à la mise en place d'un instrument juridique pour la préservation des biens immatériels (IPHAN, 2006). Le Groupe de Travail Patrimoine Immatériel (GTPI) s'est tenu pendant environ dix-sept mois (entre 1998 et 1999). Pendant la période d'existence du GTPI, des recherches approfondies sur l'expérience brésilienne et internationale du PCI ont été menées. Le groupe a revisité les programmes pour le PCI mis en place dans la République de Corée et au Japon, ainsi que les discussions mises en œuvre par l'UNESCO. Le rapport final des activités accomplies par le GTPI, publié en 2000, a présenté les orientations les plus significatives de la politique du PCI au Brésil jusqu'à cette date³³⁸.

Ce rapport final a indiqué qu'il n'y avait pas de consensus au niveau international ou national quant à l'expression qui définit le mieux l'ensemble de ces biens culturels. Le GTPI a opté pour l'alignement à l'article 216 de la Constitution Fédérale qui définit le patrimoine culturel brésilien comme l'ensemble des biens de nature matérielle et immatérielle (*ibid.*). Les recherches mises en place par le GTPI ont indiqué que l'instrument juridique le plus applicable pour la mise en valeur du patrimoine immatériel serait le Registre (*Registro*). De manière générale, le Registre correspondrait à un instrument juridique d'identification et mise en valeur des biens culturels immatériels. La législation brésilienne établit comme forme de protection du patrimoine matériel la pratique du *tombamento*. Le *tombamento* est une pratique juridique de reconnaissance de la valeur historique d'un bien par transformation de ce dernier en patrimoine public et officiel. La pratique du *tombamento* institue un régime juridique spécial de propriété impliquant, par exemple, l'interdiction de la démolition, la destruction, la rénovation, la réparation ou la peinture, sans autorisation gouvernementale. Le *Registro* correspondrait, pour les biens immatériels, à ce que le *Tombamento* correspond pour les biens matériels. Néanmoins, contrairement à ce dernier, le *Registro* n'impliquerait pas un figeage des biens culturels. Ainsi, aucun groupe ne serait obligé par le Registre de garder un rituel, une fête ou un savoir-faire. Il a été conçu comme un outil permettant d'éviter les concepts rigides et contraignants.

Le Registre a été pensé comme une base de données officielle afin d'identifier, documenter et sauvegarder les pratiques culturelles immatérielles. L'État fut alors considéré comme le responsable de la mise en place du Registre et de la production de connaissances sur les biens culturels en question. Le GTPI a par ailleurs indiqué que le dispositif le plus approprié pour institutionnaliser le Registre du patrimoine immatériel était un décret présidentiel, car il ne crée pas d'obligations pour les autres instances de gouvernement, sauf pour le ministère de la

³³⁸ Cf. IPHAN (2006).

Culture lui-même. Le GTPI a proposé quatre « catégories » pour cette base de données (savoirs, célébrations, formes d'expressions et lieux) qui ont été formulés juridiquement comme « livres de registres ». Les techniciens du patrimoine ont défini, donc, quatre livres : le *Livre du registre des savoirs*, qui enregistre les savoir-faire enracinés dans le quotidien des communautés ; le *Livre du registre des célébrations*, où sont inscrits des fêtes et rituels marquant l'expérience collective du travail, de la religiosité, du divertissement et d'autres pratiques de la vie sociale ; le *Livre du registre de formes d'expression*, qui concerne les manifestations littéraires, musicales, plastiques, scéniques et ludiques ; et le *Livre du registre des lieux*, dans lequel apparaissent les marchés, foires, sanctuaires, places et autres espaces où se concentrent et se reproduisent les pratiques culturelles collectives (IPHAN, 2006).

La méthodologie proposée par le GTPI pour la recherche des biens immatériels visant l'inscription au Registre a été « l'Inventaire National de Référence Culturelle » (INRC), une méthodologie dont je parlerai par la suite. Cette méthodologie permettrait l'identification des pratiques culturelles sur le territoire brésilien au travers d'une recherche extensive par des ethnologues. L'enregistrement de la mémoire de ces biens culturels a été considéré comme le seul moyen possible de les préserver. En outre, la formulation d'actions en vue de soutenir la perpétuation d'un bien culturel immatériel, comme une aide financière accordée aux détenteurs des savoirs et de leur transmission, a été soulignée comme une responsabilité de l'État (IPHAN, 2006).

Le GTPI a également explicité les procédures de l'inscription au Registre du patrimoine immatériel. Pour cela, les praticiens des biens culturels devraient entamer un processus administratif auprès du Conseil Consultatif du Patrimoine Culturel, qui s'occuperait de l'inscription. L'IPHAN se chargerait de la coordination de l'inscription, et de la production de connaissances sur ces pratiques culturelles, en partenariat avec d'autres institutions publiques et privées. En outre, d'après le GTPI, les actions de soutien aux biens immatériels devraient être effectuées dans le cadre du Programme National du Patrimoine Immatériel (PNPI), qui devait être créé avec l'instrument juridique du Registre. Le programme aurait pour but de mettre en œuvre, dans le cadre du ministère de la Culture, la politique publique d'identification, d'inventaire et de mise en valeur du patrimoine immatériel. Le rapport final du GTPI énumère les effets désirés avec le Registre :

Tout d'abord, il crée une obligation publique de documenter et d'accompagner la dynamique des manifestations culturelles inscrites. Deuxièmement, il promeut la reconnaissance de l'importance de ces biens pour la constitution du patrimoine culturel du Brésil. Troisièmement, il établit le maintien, par l'IPHAN, d'une base de données sur les biens

inscrits ouverte au public. Enfin, la transmission et la perpétuation des pratiques inscrites sont encouragées par le biais d'actions de soutien dans le cadre du Programme du Patrimoine Culturel Immatériel (IPHAN, 2006 : 20).

Le GPTI a essayé de produire une réflexion sur les concepts qui concernaient le nouveau terme de patrimoine culturel immatériel. Le séminaire et la Charte de Fortaleza, ainsi que le Groupe de Travail du Patrimoine Immatériel, peuvent être compris comme des instances légitimant le discours officiel, au niveau national, quant au développement d'un instrument juridique pour la protection des biens immatériels (Falcão, 2011). En 2000, le président Fernando Henrique Cardoso publie un décret présidentiel (3551/2000) qui rend effective la politique du PCI au Brésil³³⁹. Le décret institue le Registre des biens immatériels qui constitue le patrimoine culturel brésilien et crée le Programme National du Patrimoine Immatériel. Le décret reprend les aspects soulevés par le GTPI, comme l'inscription dans des livres de registre ainsi que le rôle de l'IPHAN et du Conseil consultatif du patrimoine culturel (un organe au sein de l'IPHAN) dans le processus d'inscription. En outre, le décret énonce les institutions qui peuvent déclencher la procédure d'inscription³⁴⁰ et cite la nécessité de réévaluation des biens culturels inscrits au Registre tous les dix ans.

Le Programme National du Patrimoine Immatériel (PNPI) a été créé pour mettre en œuvre la politique d'inventaire, l'inscription et la sauvegarde des biens culturels de nature immatérielle³⁴¹. Initialement, le programme a été mis en place par le Secrétariat du Patrimoine, Musées et Arts Plastiques du ministère de la Culture. En 2003, avec la restructuration du ministère, le Département du Patrimoine Immatériel et de la Documentation des Biens Culturels, créé dans le cadre de l'IPHAN, a repris son rôle. En 2004, ce département a été transformé en Département du Patrimoine Immatériel (DPI) (Cavalcanti et Fonseca, 2008 ; Falcão, 2011). Depuis cette date, tous les projets d'identification, d'inventaire, d'inscription et de sauvegarde de la dimension immatérielle du patrimoine culturel sont mis en place par ce Programme, qui articule aussi des financements publics et privés pour ces actions.

Parallèlement aux études qui ont abouti à la promulgation du décret n° 3551/2000, l'IPHAN a investi dans le développement d'une méthodologie appropriée pour identifier et développer la connaissance des biens culturels de nature immatérielle, afin de soutenir la

³³⁹ Disponible en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm [consulté le 04 septembre 2015].

³⁴⁰ Le ministre de la Culture, les institutions liées au ministère de la Culture, les secrétaires d'États et de municipalités et des associations civiles.

³⁴¹ Données disponibles en ligne sur <http://portal.IPHAN.gov.br/pagina/detalhes/761> [consulté le 02 septembre 2015].

formulation des politiques publiques dans ce domaine. L'Inventaire National de Références Culturelles (INRC) a été institué comme méthodologie de recherche adoptée par l'IPHAN afin d'accroître des connaissances dans les domaines de la vie sociale qui constituent des références d'identité pour un groupe social particulier (Cavalcanti et Fonseca, 2008). Le terme Inventaire National de Références Culturelles (INRC) a été inspiré par l'expérience du Centre National de Références Culturelles créé en 1975 et par l'usage du concept de « Références Culturelles », qui désigne des pratiques, expressions et connaissances qui sont des références pour des groupes et segments sociaux. Ce terme est devenu fondamental dans le processus de discussion du système de patrimoine culturel brésilien. Il permet de reconnaître que les biens culturels n'ont pas une valeur intrinsèque et que leur valeur est référentielle à ce qu'elle représente pour les groupes sociaux. L'adoption de ce concept met en évidence l'importance des groupes sociaux pour lesquels ces biens sont des référents culturels (IPHAN, 2000).

En 1999, le terme « Inventaire National de Références Culturelles » a été présenté par le Département d'Identification et Documentation de l'IPHAN. La méthodologie de l'INRC a été systématisée par l'ethnologue Antônio Augusto Arantes et publiée en 2000 dans le « Manuel d'Application de l'INRC » par le Département d'Identification et Documentation de l'IPHAN³⁴². La méthodologie prévoit trois phases pour la réalisation de l'inventaire : enquête préliminaire, identification et documentation. La première correspond à la délimitation du site où la recherche aura lieu, l'identification des interlocuteurs et la recherche bibliographique et documentaire. Cette phase vise à faciliter la planification de la prochaine étape, la recherche sur le terrain. La troisième phase correspond à l'organisation des données recueillies à travers des fiches et la production de documentaires audiovisuels de l'univers culturel enquêté. Afin de mieux comprendre l'inventaire du jongo, revenons sur la constitution de l'INRC.

L'INRC est constitué au travers de fiches qui orientent les données qui seront recueillies. Au total, il y a trois fiches. La première, dite *fiche de terrain*, est constituée par des éléments qui concernent le planning qui doit être suivi, comme localiser des personnes pour les entretiens. La *fiche d'identification du site* est composée par des sections concernant la localisation de la région géographique où la pratique culturelle s'est développée, les références culturelles qui existent dans ce lieu, le profil socioéconomique du site et sa formation historique. La *fiche d'identification des localités* est constituée par des sections concernant les localités précises³⁴³ où la pratique est rencontrée actuellement. Par exemple, le jongo s'est développé dans la vallée de la

³⁴² Disponible en ligne sur http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf [consulté le 05 septembre 2015].

³⁴³ Municipalités, villages, quartiers, etc.

rivière Paraíba do Sul mais plus précisément, il se trouve dans diverses localités qui présentent chacune des spécificités de la pratique.

Les informations sont recueillies auprès des pratiquants des expressions culturelles. Pour comprendre la position de ces acteurs, l'inventaire propose entretiens et échanges entre eux. Ces entretiens sont orientés par un questionnaire structuré autour d'interrogations telles que la relation de l'informateur avec la pratique ; où et comment il l'a apprise ; les matières premières utilisées ; les musiques, instruments, danses et coutumes présentes dans la pratique. Pour chaque livre de registre, il y a un modèle de questionnaire différent. Le questionnaire est accompagné d'une *fiche d'identification* qui synthétise les informations des entretiens. Comme pour le questionnaire, il y a pour chaque livre de registre un modèle de fiche d'identification différente. Les informations obtenues à travers le questionnaire et la fiche d'identification qui l'accompagne peuvent être classées dans les fiches de terrain, comme dans l'inventaire du jongo.

L'INRC est composée par ailleurs de quatre annexes : *Annexe 1- bibliographie*, dont la fiche explique comment la bibliographie doit être classée ; *Annexe 2- documents audiovisuels*, dont la fiche établit que les différents documents audiovisuels doivent être classés séparément ; *Annexe 3- biens culturels inventoriés*, afin de classer des pratiques culturelles vues aussi comme des références culturelles pour les praticiens du bien culturel enregistré ; et *Annexe 4- contacts*, dont la fiche propose que les contacts des *jongueiros* de différentes communautés soient classés, à partir de leur nom officiel et comment ils sont connus³⁴⁴.

La méthodologie de l'INRC a d'abord été utilisée comme un test par le Centre National de Folklore et Culture Populaire (CNFCP), l'ancien Institut National de Folklore mentionné au chapitre IV, dans lequel elle fût mise en œuvre à travers le projet « Célébrations et Savoirs de la Culture Populaire ». Développé de 2001 à 2006, ce projet a été élaboré pour mettre en pratique les instruments créés pour subventionner le Programme National du Patrimoine Immatériel (PNPI), spécialement l'INRC. Le CNFCP a été choisi pour mettre en place le projet pour sa solide expérience dans le domaine de la recherche des cultures populaires brésiliennes. Le projet « Célébrations et Savoirs de la Culture Populaire » a réalisé l'inventaire des neuf biens culturels immatériels et parmi eux, l'INRC du jongo du Sudeste.

Au terme des recherches réalisées dans le cadre de cette thèse³⁴⁵, 131³⁴⁶ inventaires avaient été accomplis à travers la méthodologie de l'INRC dans le cadre du PNPI. Certains de ces

³⁴⁴ Les informations sur les fiches de l'INRC ont été obtenues à travers l'examen du « Manuel d'application de l'INRC » (IPHAN, 2000).

³⁴⁵ En mai 2016.

³⁴⁶ Données disponibles en ligne sur : <http://portal.IPHAN.gov.br/pagina/detalhes/681/> [consulté le 10 mai 2016].

inventaires ont été réalisés par le CNFCP, d'autres par les directions régionales de l'IPHAN, en partenariat avec d'autres institutions publiques et privées. Parmi les 131 pratiques culturelles inventoriées, 38³⁴⁷ ont été enregistrées comme biens culturels brésiliens dans les livres du patrimoine immatériel de l'IPHAN entre 2002 et 2016. Le Programme National du Patrimoine Immatériel stipule en outre la réalisation d'un plan de sauvegarde pour les biens immatériels inscrits. Cet instrument est la systématisation des actions qui permettent la mise en valeur de la pratique et de ses praticiens et l'assurance de bonnes conditions de production et reproduction de cette pratique. Au terme de mes recherches, le PNPI avait réalisé 12³⁴⁸ plans de sauvegarde.

En décembre 2010, dans le cadre des activités de commémoration des dix ans de la politique brésilienne du patrimoine immatériel, le Système de l'Inventaire National des Références Culturelles (S-INRC) a été créé sous la coordination de l'IPHAN. Ce système fait partie du portail électronique des Biens Culturels Enregistrés³⁴⁹ - système BCR - achevé en 2008, mais mis en place également en 2010. La base de données objective est de fournir toutes les connaissances sur les biens culturels immatériels enregistrés en tant que patrimoine culturel immatériel (Falcão, 2011).

Comme le mentionne Hafstein (2009), le patrimoine culturel immatériel est un label de la reconnaissance politique des traditions culturelles. Après un long processus initié en 1997, la politique brésilienne pour le PCI s'est achevée en 2000 avec le lancement du Programme National du Patrimoine Immatériel et des instruments de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel brésilien. L'inscription de biens immatériels faisant référence aux différents groupes sociaux qui forment la société brésilienne comme patrimoine culturel est devenue l'un des principaux axes de la politique culturelle brésilienne au XXI^e siècle. L'utilisation de catégories comme celles de « diversité culturelle » et de « pluralité culturelle » par des experts brésiliens et étrangers à la fin du XX^e siècle annoncent également le changement prétendu dans le cadre des politiques culturelles. Les politiques pour le patrimoine immatériel sont donc potentiellement inclusives et transformatrices dans la mesure où elles ne visent pas les produits culturels pour eux-mêmes (matérialisables) en tant que tels, mais les êtres humains (les pratiquants des

³⁴⁷ Données disponibles en ligne sur : <http://portal.IPHAN.gov.br/pagina/detalhes/228> [consulté le 10 mai 2016].

³⁴⁸ Cf. Cavalcanti et Fonseca (2008).

³⁴⁹ Données disponibles sur :

<http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Registrados%20por%20Estado.pdf> [consulté le 10 mai 2016].

expressions culturelles) ainsi que les conditions et processus objectifs de production et de reproduction de ces biens culturels patrimonialisables (Vianna, 2008).

L'établissement de l'INRC et du Registre du PCI sont compris comme le cadre de référence de la politique brésilienne pour le PCI. Le premier vise à établir une méthode pour la production de connaissances sur les biens culturels immatériels ; le deuxième à légitimer la reconnaissance publique, par l'État, de la valeur patrimoniale d'un bien culturel immatériel. Comme le mentionne A. Arantes (2008 : 1), le patrimoine culturel est un objet des politiques de l'État et est établi par le biais d'un processus complexe d'allocation de valeur qui se produit au sein de la sphère publique. En tant que politique de l'État, l'attribution de la valeur patrimoniale à un artefact ou pratique culturelle se fait au nom de l'intérêt public, se fonde sur les connaissances académiques et obéit à des préceptes juridiques et administratifs spécifiques. La tension entre les valeurs qui guident l'appropriation (ou contestation) de ces artefacts ou pratiques par la société et les règles techniques et bureaucratiques régissant l'action de l'État dans le domaine du patrimoine se manifeste dans la contestation ou non réalisation des normes établies, dans la revendication de droits de propriété des biens, ou d'autodétermination en matière culturelle. La présence d'une dialectique dans l'affirmation et contestation de patrimoines selon les différents gouvernements et politiques publiques qui refont et déplacent des identités, et selon les (re)créations et (ré)inventions par les différentes collectivités (*ibid.*: 8). C'est pourquoi le patrimoine peut être oublié, retrouvé, refait, réinventé et devenir soutien de significations symboliques inattendues (*ibid.*: 3). Le patrimoine résulte ainsi d'un processus de sélection et (inévitablement) d'exclusion, souvent initié par le gouvernement et soutenu par la réglementation officielle.

L'inscription d'une pratique culturelle comme patrimoine culturel peut être vue comme une stratégie qui contribue au cadrage symbolique de ces pratiques culturelles, qui adoptent de nouvelles valeurs et de nouveaux usages. Cependant, ces instruments à eux-seuls ne sont pas assez pertinents pour assurer la sauvegarde du patrimoine immatériel (Falcão, 2011 ; Vianna, 2004). Selon Vianna (2004), en vue d'une prise en charge effective de la demande attendue par les praticiens des biens culturels immatériels, il est nécessaire que la société s'implique, car État et société sont conjointement responsables de la sauvegarde du patrimoine national. La mobilisation de la société est une condition préalable pour que toute législation et politique publique soient efficaces. Ainsi, de nombreuses questions doivent être mûries pour améliorer la compréhension de la sauvegarde des droits, des traditions et savoirs populaires. La sauvegarde est non seulement accomplie par des lois qui protègent les droits des biens immatériels dans le marché des biens symboliques, mais sa réalisation implique également l'assurance de droits

sociaux aux citoyens qui produisent les biens culturels immatériels. La réelle sauvegarde des biens immatériels, tels qu'attendue par leurs praticiens, dépendra de ce que les agents mobilisés par l'inventaire et l'inscription peuvent « faire » avec ces instruments (Falcão, 2011). Les personnes, les politiques et les instruments que les agents articulent peuvent déterminer l'efficacité de la législation patrimoniale.

La politique brésilienne pour le patrimoine culturel immatériel a influencé l'écriture de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Lors de la première réunion réalisée au sein de l'UNESCO pour développer le cadre conceptuel du futur instrument international pour les expressions vivantes³⁵⁰, l'ethnologue brésilienne Manuela Carneiro da Cunha a présenté les résultats de l'expérience brésilienne (Aikawa-Faure, 2009). En outre, une réunion UNESCO a eu lieu à Rio de Janeiro en janvier 2002 pour identifier les domaines que la future Convention devrait atteindre. Lors de cette réunion, des experts brésiliens ont expliqué leur système d'inscription nationale du patrimoine culturel immatériel et le mécanisme qu'ils avaient établi en 2000 pour faciliter la participation des praticiens des communautés (*ibid*). D'après Cavalcanti et Fonseca (2008 : 7) :

On peut dire que la conformité d'ordre conceptuel entre les propositions de l'UNESCO et la position du Brésil sur ce terrain est tellement forte que l'expérience brésilienne est mise en valeur dans le processus de la Convention elle-même, et intègre ses principes généraux.

Le Brésil a été le trente-septième pays à ratifier la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'humanité au 1^{er} mars 2006. Le pays possède aujourd'hui sept expressions culturelles inscrites auprès de l'UNESCO : quatre sont sur la « Liste représentative du patrimoine culturel immatériel » et une sur la « Liste du patrimoine immatériel nécessitant une sauvegarde urgente ». Le pays a aussi deux autres programmes sur la « Liste des meilleures pratiques de sauvegarde » et classés comme projets qui aident à mettre en œuvre la Convention³⁵¹. Les premières inscriptions sur les listes UNESCO pour le PCI datent de 2008. Cette année-là, « la peinture corporelle et l'art graphique des Wajãpi » ainsi que « la samba de roda du Recôncavo de Bahia » sont inscrits sur la Liste représentative du PCI de l'humanité de l'UNESCO. En 2011, le « Yaokwa, rituel du peuple Enawene Nawe pour le maintien de l'ordre social et cosmique » a été inscrit sur la Liste nécessitant une sauvegarde urgente et le « Musée vivant du Fandango » ainsi que « l'appel à projets du Programme National du Patrimoine Immatériel », ont été inscrits sur la Liste des meilleures pratiques de sauvegarde. De 2012 à 2014,

³⁵⁰ Organisée à Turin (Italie) en mars 2001.

³⁵¹ Données disponibles en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/État/bresil-BR> [consulté le 12 septembre 2015].

le pays a eu une pratique culturelle inscrite dans la Liste représentative du PCI chaque année. En 2012 le « Le frevo, arts du spectacle du Carnaval de Recife » dans l'État du Pernambouc ; en 2013 : « Le Círio de Nazaré (Le Cierge de Notre-Dame de Nazareth) à Belém, dans l'État du Pará » ; et en 2014 : « Le cercle de capoeira »³⁵².

Si le Brésil a influencé l'écriture de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, d'autres instruments produits par l'UNESCO ont eu une influence dans les discussions ayant conduit au Décret présidentiel 3551 et au PNPI en 2000 : la « Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire » adoptée par l'UNESCO en 1989, le « Programme des Trésors Humains Vivants », ainsi que le « Forum Mondial sur la Protection du Folklore et la Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité ». Les discussions sur la propriété intellectuelle menées par l'UNESCO et l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) ont également inspiré les discussions menées par les experts brésiliens du champ patrimonial dans le développement de la politique pour le PCI.

La position avant-gardiste du Brésil dans ce domaine a favorisé la réussite de la candidature du pays à une place dans le Comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Le pays a été élu membre du premier comité en 2006 puis en 2012 pour un mandat de quatre ans. Le pays a également joué un rôle important dans le renforcement de ce domaine en Amérique latine. Il a supervisé la création et la mise en œuvre du Centre régional pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'Amérique latine - CRESPIAL - à Cuzco, au Pérou. La place prééminente du Brésil dans le domaine du PCI en Amérique latine a été consolidée à travers une assistance technique aux pays de la région et la participation du Département du Patrimoine Immatériel (DPI) de l'IPHAN dans d'importants forums et réunions internationales (Sant'Anna, 2006).

En effet, malgré l'importance de l'UNESCO et de sa politique pour le PCI, les programmes pour la sauvegarde de biens immatériels au Brésil ne peuvent pas être attribués à d'éventuelles pressions de cette institution (Falcão, 2011 : 71) : « Il est dangereux d'y voir un lien direct. Il est plus important de souligner le rôle de ces documents comme instruments de coordination entre les agents, les institutions, le gouvernement et la société civile ».

³⁵². Données disponibles en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/État/bresil-BR?info=elements-sur-les-listes> [consulté le 12 septembre 2015].

6.3.2- La patrimonialisation du jongo

Le concept de patrimoine concerne la régulation et la négociation de diverses significations du passé et désigne l'arbitrage ou la médiation du culturel comme politique de l'identité, de l'appartenance et de l'exclusion (Kuutma, 2012). La question patrimoniale, comme le mentionne l'auteur, est une question d'identification et de gestion, définie par la sélection et la propriété. La patrimonialisation du jongo est le résultat d'une variété d'actions menées par certains agents liés principalement à des institutions culturelles, universitaires et patrimoniales. Tout d'abord, il faut mentionner la place des actions proposées par Darcy Monteiro dans la décennie 1990. Ces dernières ont donné une visibilité au jongo dans la ville de Rio de Janeiro et principalement dans le milieu universitaire carioca. C'est à ce moment-là que Marcos André de Carvalho, un agent important du processus de patrimonialisation, entre en scène. Leur rencontre a en effet permis le développement du groupe Jongo da Serrinha.

Darcy Monteiro avait une volonté infatigable de vulgariser le jongo et pour atteindre son objectif, il amenait les tambours du jongo dans des institutions culturelles et principalement universitaires. En 1995, lors d'une visite culturelle à l'Université Catholique de Rio de Janeiro, il rencontre Marcos André, étudiant en journalisme et musicien. Marcos André est alors surpris par le travail de Darcy Monteiro et par sa connaissance du jongo. Ce même jour, Darcy l'invite donc à travailler avec lui à l'organisation d'une exposition photographique sur l'histoire du jongo et de la Serrinha. Leur partenariat ne se pas termine avec l'exposition, qui marque au contraire le premier engagement de Marcos André avec le rassemblement de jongo de la Serrinha. Passionné par le jongo, il commence alors à travailler avec ce rassemblement afin de le rendre plus autonome financièrement :

Quand je suis arrivé, j'ai commencé à produire artistiquement Maître Darcy : il lui arrivait de jouer toute la nuit dans un bar et de n'être payé que quinze reais³⁵³, ça me tuait ! Ça a été ma première motivation dans ma carrière de producteur artistique. Mon travail, depuis le début, a été d'essayer d'augmenter la valeur du cachet de Maître Darcy et du jongo de la Serrinha (Entretien avec Marcos André, in Simonard, 2005 : 112).

L'approche de Marcos André avec le jongo de la Serrinha a donné une posture plus professionnelle au groupe. Par ailleurs, il est devenu familier aux autres participants du groupe. Darcyzinho (fils de Darcy) mentionne souvent qu'il est arrivé comme l'un des « universitaires disciples » de Maître Darcy mais qu'au contraire des autres, il est resté dans le groupe. Darcy le

³⁵³ Mettre l'équivalent en francs à l'époque et conversion en euros au taux du début des années 2000.

voyait comme un frère, comme quelqu'un de la famille. Sa position sociologique - celle de la petite bourgeoisie carioca -, ses liens académiques et professionnels ainsi que sa personnalité ont fait de lui l'un des acteurs les plus remarquables du groupe. Il était chanteur mais aussi directeur artistique et producteur culturel du groupe. En 1997, il fait la connaissance du Quilombo São José : « J'ai trouvé une réalité que je croyais appartenir au passé. C'était le chaînon manquant. Pour la communauté de jongo, la grande référence de la tradition ancestrale c'est le Quilombo São José » (Entretien avec Marcos André, in Noel, 2006). Le réseau des chercheurs sur le jongo l'amène alors à la Rencontre de Jongueiros à Pádua, et c'est à ce moment-là qu'il rencontre Hélió Machado. Sa position d'entrepreneur culturel, de musicien et de directeur artistique dans la ville de Rio de Janeiro lui permettent de mobiliser des réseaux et d'amener la Rencontre de Jongueiros à Rio de Janeiro en 1999. Au cours de cet événement, Hélió Machado présente les trois groupes présents à Pádua et à Miracema, et Marcos André introduit quant à lui le groupe de la Serrinha et le groupe du Quilombo São José.

En 2000, Marcos André suggère la transformation du groupe artistique de jongo de la Serrinha en association culturelle (sous la forme d'une organisation non gouvernementale) possédant une personnalité juridique. La proposition, même si mal connue par les autres participants du groupe, est bien acceptée (Simonard, 2005). Cette même année, il prend connaissance du décret présidentiel (3551/2000) qui rend effective la politique pour le patrimoine culturel au Brésil ainsi que du Programme National du Patrimoine Immatériel. Il y voit un instrument juridique et politique pouvant être bénéfique à la valorisation et la diffusion du jongo. Il discute de l'idée avec les participants du Jongo da Serrinha et du Jongo du Quilombo São José. Les responsables des deux groupes -Darcyzinho (fils de Darcy), Tia Maria, Dely Monteiro (nièce de Darcy), Lazir Synval (petite-nièce de Tia Maria) et Luiza Marmello pour le Jongo da Serrinha et Toninho Canecão pour le Jongo du Quilombo São José, se sont enthousiasmés à l'idée d'enregistrer le jongo comme patrimoine culturel immatériel.

Ainsi, Marcos André commence à se renseigner sur les documents à fournir à l'Institut de Patrimoine Historique et Artistique National pour la proposition de patrimonialisation du jongo. L'une des premières choses qu'ils apprennent est que la proposition doit être envoyée par une personnalité juridique et non physique. De ce fait, c'est le Groupe Culturel Jongo da Serrinha et l'Association de la Communauté Noire Subsistante du Quilombo São José da Serra qui portent les intérêts de la patrimonialisation, et non les agents eux-mêmes. La mise en place du processus d'inscription commence en 2002 avec une lettre, envoyée par les entités mentionnées ci-dessus au ministère de la Culture, qui formalise leur intérêt à la reconnaissance du jongo comme patrimoine

culturel brésilien. Il est à noter que le deuxième article du décret présidentiel (3551/2000) mentionne que le ministère de la Culture est l'une des institutions légales qui initie la procédure d'enregistrement d'une pratique culturelle comme patrimoine culturel brésilien (IPHAN, 2005).

Le courrier mentionnait les informations suivantes : l'identification du soumissionnaire (nom, adresse, téléphone, e-mail, etc.) ; la justification de la demande ; une brève description du bien proposé pour l'enregistrement, indiquant la participation des groupes sociaux impliqués (où et comment se produisent-ils); les informations historiques de base sur le bien ; une documentation disponible sur le bien, telle que photographies, dessins, vidéos, enregistrements sonores ou films ; des références documentaires ou bibliographiques disponibles ; et une déclaration formelle des représentants de la communauté, exprimant l'intérêt et l'accord avec la mise en place du processus d'inscription. La présence de Marcos André et d'autres personnes liées à des institutions académiques ont été fondamentales pour la constitution du dossier. La proposition d'inscription, accompagnée de sa documentation technique, a été adressée par le ministère de la Culture au Président de l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National, qui l'a soumise au Conseil Consultatif du Patrimoine Culturel. Elle a reçu un avis favorable de ce dernier pour le commencement des démarches d'inscription du jongo comme patrimoine culturel brésilien (IPHAN, 2005).

Il est à souligner que le jongo était « à la mode » au début des années 2000. Les actions de Darcy Monteiro et de Marcos André ont vulgarisé cette pratique culturelle dans les institutions culturelles, universitaires et dans les médias à Rio de Janeiro. Il y avait de plus en plus d'étudiants universitaires, Blancs, issus de la classe moyenne-haute intéressés par la danse du jongo et par la pratique du jongo dans la favela de la Serrinha. Le Jongo da Serrinha avait lancé, par l'intermédiation de Marcos André en 2002, son premier CD-livre. En outre, il se présentait de plus en plus dans les théâtres et centres culturels de la ville de Rio. Avec une préparation artistique et un raffinement esthétique, ils chantaient les *pontos* et jouaient des tambours dans des endroits inimaginables auparavant. Cela a attiré les médias, les institutions culturelles et les universités. En 2001 l'ethnomusicologue Elizabeth Travassos (décédée en 2013), alors professeure d'ethnomusicologie à l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (UNIRIO), avait commencé une grande recherche ethnomusicologique sur le jongo, en s'appuyant sur la pratique du jongo à la Serrinha et au quilombo São José. En outre, les actions d'Hélio Machado avec les Rencontres de Jongueiros avaient également attiré l'attention des grands médias et des institutions politiques culturelles brésiliennes. Des historiens reconnus tels Martha Abreu et Paulo Carrano, professeurs de l'Université Fédérale Fluminense, menaient également des recherches

sur le jongo du quilombo du Bracuí à Angra dos Reis. Par ailleurs, le jongo n'était pas une pratique « inconnue » avant les années 1990. Les études folkloriques sur le jongo menées dès la première décennie du XX^e ont contribué à la vulgarisation progressive de cette pratique dans le milieu des sciences sociales et de la culture populaire brésilienne.

À partir du moment où le ministère de la Culture a accepté la proposition, le processus de patrimonialisation du jongo fut instauré. La première étape de ce processus a été la recherche sur le terrain dans le cadre de l'inventaire du jongo. Ce dernier fut l'un des premiers inventaires mis en place au Brésil selon la méthodologie de l'INRC et le premier réalisé dans l'État de Rio de Janeiro. Pour cette expérience, le Centre National du Folklore et Culture Populaire (le CNFCP, localisé dans la ville de Rio de Janeiro) a été chargé de coordonner la recherche pour l'inventaire. Au sein de cette institution, le projet « Célébrations et Savoirs de la Culture Populaire » était en développement. En effet, ce projet fut mis en place fin 2001 avec les ressources du Fond National de Culture pour tester la méthodologie de l'INRC employée dans la future politique pour le patrimoine culturel immatériel. La coordination du projet était réalisée par Leticia Vianna, docteure en anthropologie du Musée National/Université Fédérale de Rio de Janeiro et chercheuse du Centre National du Folklore et Culture Populaire. Pour la réalisation de la recherche sur le terrain, le CNFCP et Leticia Vianna ont établi un partenariat avec l'ethnomusicologue Elizabeth Travassos, qui menait déjà une recherche sur le jongo. Elizabeth Travassos était chargée de la recherche et de la coordination de l'équipe de recherche. Celle-ci fut constituée de onze chercheurs sur les pratiques de la culture populaire et par des élèves boursiers d'Elizabeth Travassos (licence et master). L'inventaire du jongo, réalisé par le Centre National du Folklore et Culture Populaire dans le cadre du projet « Célébrations et Savoirs de la Culture Populaire », a eu ainsi une coordination générale de Leticia Vianna et une coordination de recherche d'Elizabeth Travassos (IPHAN, 2005 ; Falcão, 2011).

Les recherches pour l'inventaire ont été réalisées entre 2002 et 2004. Pour la constitution de l'inventaire, les assistants de recherche ont réalisé un travail de terrain dans sept municipalités dans l'État de Rio de Janeiro possédant des rassemblements de jongo : Angra dos Reis, Barra do Pirai, Miracema, Pinheiral, Rio de Janeiro, Pádua et Valença (IPHAN, 2005). Les groupes de jongo présents dans ces municipalités étaient déjà connus de l'université puisque d'un côté, certains chercheurs s'étaient déjà penchés sur l'étude du jongo à Angra dos Reis (les études de Martha Abreu³⁵⁴ et Paulo Carrano³⁵⁵ sur le jongo du quilombo de Bracuí), à Rio de Janeiro (le

³⁵⁴ Abreu (1995).

³⁵⁵ Carrano (2000).

groupe de recherche d'Elizabeth Travassos sur le jongo de la Serrinha), à Valença (le groupe de recherche d'Elizabeth Travassos sur le jongo du Quilombo São José) ; de l'autre, il y avait des gestionnaires culturels et des professeurs universitaires qui réalisaient déjà des actions de promotion de certains groupes de jongo comme à Miracema et à Pádua (Hélio Machado avec le caxambu de Miracema et le caxambu de Pádua), à Barra do Piraí (Elza Menezes avec les trois groupes de jongo de la municipalité) et à Pinheiral (Hélio Machado après sa découverte de ce groupe lors de la Rencontre de Jongueiros de 1999). Même si la recherche pour l'inventaire s'est faite surtout dans l'État de Rio de Janeiro, les assistants de recherche ont contacté également certains rassemblements de jongo présents dans l'État de São Paulo, surtout ceux mentionnés dans les études des grands folkloristes brésiliens³⁵⁶ : le jongo du quartier Tamandaré à Guaratinguetá ; le jongo de Cunha ; le jongo de Piquete ; le jongo de São Luís do Paraitinga ; et le jongo de Lagoinha, présents dans les villes du même nom (*ibid.*)

Les recherches ont été réalisées par des élèves boursiers d'Elizabeth Travassos et par des chercheurs sur les pratiques de la culture populaire brésilienne, qui partaient occasionnellement en petites équipes de deux ou trois personnes dans les sept localités mentionnées ci-dessus. Les enquêtes avec les groupes de jongo de São Paulos'effectuaient de façon plus espacée car les villes se trouvaient plus loin de la ville de Rio, d'où venaient les chercheurs. Par ailleurs, les équipes de recherche se rassemblaient lors des Rencontres de Jongueiros. Pendant le travail de terrain pour la constitution de l'inventaire, les chercheurs se sont rendus à trois Rencontres de Jongueiros : la 7^e à Pinheiral en 2002, la 8^e à Guaratinguetá en 2003 et la 9^e à Rio de Janeiro en 2004. Pendant les Rencontres, ils effectuaient des entretiens, constituaient des dossiers photographiques et enregistraient les *pontos* de jongo. En 2003, lors de la 8^e Rencontre, les chercheurs ont recueilli un grand nombre de signatures de *jongueiros* pour l'élaboration du dossier permettant d'inscrire le jongo comme patrimoine culturel brésilien (IPHAN, 2005). A l'instar de la politique menée par l'UNESCO pour le PCI, la politique brésilienne établit le « consentement de la communauté » pour l'enregistrement d'une pratique culturelle comme patrimoine culturel national.

La version finale de l'inventaire du jongo, envoyée au Conseil consultatif de l'IPHAN, date de juin 2005 et contient 313 pages (Falcão, 2011). Pour la constitution de l'inventaire, l'équipe a pensé nécessaire d'adapter les fiches proposées par l'IPHAN :

Tout d'abord, on a décidé de transformer la *Fiche d'identification du site* en Fiche du Bien pour commencer l'inventaire. Après avoir traité le bien dans son unité dans la Fiche du Bien,

³⁵⁶ Comme Édison Carneiro, Rossini Tavares de Lima, Maria de Lourdes Borges Ribeiro et Alceu Maynard Araujo (cf. chapitre IV).

nous avons préféré le présenter en modules relatifs aux localités inventoriées. Nous comprenons que chaque localité doit être entendue dans sa spécificité à travers les fiches de l'inventaire. Ainsi, nous avons décidé l'ordre suivant : *Localité 1 – Serrinha* ; *Localité 2 – Quilombo São José* ; *Localité 3 - Angra dos Reis* ; *Localité 4 – Barra do Pirai* ; *Localité 5 – Miracema* ; *Localité 6 – Pinheira I* ; *Localité 7 - Pádua*. Les localités ont été séparées en blocs, et pour chaque bloc, il a été défini l'ordre suivant : Fiche de localité, Fiche de Terrain (une ou plusieurs, selon le nombre de chercheurs), Annexe 3 biens culturels inventoriés et Annexe 4 contacts. Les Annexes 1 bibliographie et 2 documents audiovisuels ont été mises à la fin de l'inventaire, dans la rubrique Annexes Générales. L'inventaire du jongo a ajouté encore une annexe, classée comme Annexe 5 Archive muséologique. (Silva, 2005 in Falcão, 2011 : 204)

Les fiches de l'inventaire présentées ici ont été systématisées par Andréa Falcão (2011) dans sa thèse de doctorat. La Fiche du Bien présente brièvement le contenu relatif à la pratique culturelle. Elle est systématisée à travers sept points : *Localisation* ; *Photos* ; *Références Culturelles* ; *Description de la forme d'expression* ; *Formation historique* (subdivisé en deux sous-rubriques : Résumé et Chronologie); *Évaluation et perspective historique* (subdivisé en deux sous-rubriques: Problèmes et possibilités et Recommandations). Cette fiche compte aussi la rubrique *Documents annexes*.

Le point *Localisation* contient des informations sur la dénomination du bien inventorié ; d'autres dénominations sous lesquels il est connu ; les États, villes, districts ou sous-districts dans lesquels il se déroule. Au point *Références Culturelles*, sont identifiées d'autres pratiques considérées comme importantes pour l'univers de référence du bien et pour sa dynamique. Le lien entre le jongo et d'autres « références afro-brésiliennes » comme la capoeira et l'umbanda sont mis en évidence. Le point *Description de la forme d'expression* présente des informations sur les localités où la pratique a été identifiée. Le point *Formation historique* est subdivisé en deux sous-rubriques: Résumé et Chronologie. Ici on ne trouve pas un historique du jongo mais plutôt un aperçu chronologique des sources bibliographiques et folkloriques qui ont été écrites sur la pratique. Le champ Chronologie présente des dates et des événements importants dans le cadre du champ du jongo. Le point *Évaluation et perspective historique* est subdivisé en deux sous-rubriques: Problèmes et possibilités et Recommandations. Les Problèmes sont présentés à travers une contextualisation historique telles que la marginalisation et l'invisibilité de la pratique dans les secteurs dominants de la société brésilienne. Ensuite, les initiatives de certains *jongueiros* comme celles de Darcy Monteiro du Jongo da Serrinha sont soulignées comme alternative aux problèmes listés. Quant aux possibilités qui se présentent au jongo, deux points sont soulignés : la transformation en spectacle chorégraphique-musical et la revitalisation à travers des actions de soutien local et régional. En ce qui concerne les Recommandations de l'équipe, le dossier souligne l'importance de poursuivre le travail de recherche et de documentation et le soutien aux

actions promues par les différentes « communautés *jongueiras* ». Le point *Annexes* présente le sommaire dans lequel les documents faisant partie de l'INRC du *jongo* sont classés (Falcão, 2011 : 207-211).

La Fiche de Localité est structurée en 10 points : *Localisation* ; *Photos* ; *Références Culturelles* ; *Description* (subdivisé dans les sous-rubriques suivantes : Population et localisation ; Paysage naturel et environnement ; Repères bâtis ; Profil socioéconomique (subdivisé en quatre sous-rubriques : Population, Qualité de vie, Travail et revenu et Éducation) ; *Formation historique* (subdivisé en deux sous-rubriques : Résumé et Chronologie) ; *Cartes et croquis* ; *Législation* ; *Évaluation et perspectives* (subdivisé en deux sous-rubriques : Problèmes et possibilités et Recommandations) ; *Documents annexés* et *Identification de la fiche*. Si dans la Fiche du Bien, les informations concernant la pratique du *jongo* sont présentées d'une façon générale, dans la Fiche de Localité les informations sont relatives à une localité spécifique. Ainsi, il y a sept Fiches de Localité, l'une pour chacune des localités enquêtées pour la constitution de l'inventaire. Les informations contenues dans ces fiches varient à la fois par la densité et par la quantité de matériel existant dans chacune de ces localités³⁵⁷ (*ibid.* : 216).

La Fiche du Terrain apporte des informations spécifiques sur chaque « communauté *jongueira* ». Elle est subdivisée par les points suivants : *Localisation*, qui contextualise la communauté dans l'une des sept localités ; *Identification du matériel produit sur le terrain* qui présente la quantité de documents produits - comme entretiens, vidéos, questionnaires sur chaque communauté, ainsi que l'identité des *jongueiros* interrogés pour la constitution du matériel ; et le point *Description du bien dans son contexte* qui présente le contenu de ces documents. Le format de ces rubriques et sa densité varient beaucoup d'une communauté à l'autre. Dans certaines fiches, ce point est subdivisé en sous-rubriques, comme « tensions et conflits », dans d'autres, le contenu apparaît de manière séquentielle, sans subdivisions³⁵⁸ (*ibid.*).

L'Annexe 3 présente les biens culturels présents dans chaque localité et l'Annexe 4 les contacts des responsables des rassemblements de *jongo* dans chaque localité. Les Annexes 1 (bibliographie), 2 (documents audiovisuels) et 5 (archive muséologique), font référence à toutes

³⁵⁷ Dans la plupart des fiches (Pinheiral, Pádua, Miracema, Angra dos Reis et Barra do Pirai) l'unité de recherche et d'identification est la municipalité; dans d'autres telles que la Serrinha, les données font référence au quartier de Madureira et à la favela de la Serrinha. Pour le Quilombo São José, la plupart des données se réfèrent à la ville de Valença, mais il y a des citations sur le district de Santa Isabel et d'autres plus spécifiques sur le Quilombo São José (Falcão, 2011 :216).

³⁵⁸ Ainsi par exemple pour Angra dos Reis, il y a trois fiches de terrain : une générale, qui traite de toutes les sous-rubriques existantes, et deux autres spécifiques, avec le contenu des entretiens de M. Carmo Moraes et de Mme Maria Luisa do Rosário. Pour le Quilombo São José et la Serrinha, on trouve deux fiches de terrain, qui ont des contenus spécifiques sur les personnes qui ont un rôle fort dans ces lieux. Ces fiches présentent essentiellement des données biographiques de ces personnes, sans référence à d'autres sujets (*ibid.*).

les localités où le jongo a été trouvé. La bibliographie générale de l'inventaire, présente dans l'Annexe 1, est composée majoritairement par des œuvres des folkloristes. Les travaux d'Édison Carneiro, Rossini Tavares de Lima, Maria de Lourdes Borges Ribeiro et Alceu Maynard Araujo sont parmi ceux les plus cités par les chercheurs qui ont mené l'inventaire.

L'INRC du jongo est également constitué par des rapports d'assistants de recherche sur l'étude réalisée par eux dans chaque localité. Falcão (*ibid.*) affirme que ces textes donnent une meilleure idée de la pratique et de sa dynamique. En outre, ils mettent en évidence les problèmes et les dilemmes rencontrés pendant ce travail. Plusieurs critiques furent adressées à la méthodologie de l'INRC (Carvalho, 2004 ; Vianna, 2004 ; Falcão, 2011 ; Souza Filho et Andrade, 2012 ; Lima Filho, 2009). Les fiches sont parfois perçues comme une façon d'exposer une pratique culturelle sous forme générique et sous-catégorisée. Par ailleurs, c'est une méthodologie complexe et un défi pour les chercheurs qui y participent. Les fiches de l'INRC soulèvent de profondes questions conceptuelles et opérationnelles vis-à-vis de la méthodologie de l'INRC :

Sur le plan conceptuel apparaissent les problèmes découlant de la réduction des informations et données de terrain dans le remplissage des fiches et la sous-catégorisation du contenu. D'un point de vue pratique, on peut constater l'extension du processus, le nombre de personnes impliquées, la quantité de matériels produits, la difficulté à établir des paramètres stables pour le traitement des informations recueillies sur le terrain, les conséquences de la discontinuité des équipes de travail et des différentes versions des fiches produites tout au long de l'inventaire (Falcão, 2011 : 219).

En 2005, l'inventaire du jongo a été envoyé au Département du Patrimoine Immatériel de l'IPHAN. Le dossier constitué était composé par l'inventaire, un carnet d'articles de l'équipe qui a conduit l'inventaire, un CD-Rom et un documentaire également produit par l'équipe du CNFCP. En outre, il y avait dans le dossier quelques livres et CDs-livres produits par Marcos André sur le Jongo da Serrinha et le Jongo du Quilombo São José, une étude sur le jongo de Piquete (SP), une compilation du répertoire du jongo de l'État de São Paulo et la publication du « Carnets de Folklore n° 34³⁵⁹ » (IPHAN, 2005).

Le dossier a été analysé par un ethnologue fonctionnaire de l'IPHAN, Marcus Vinicius Garcia. Dans son rapport de douze pages, il relève des informations concernant les éléments musicaux, poétiques et chorégraphiques de la pratique et les aspects historiques qui la caractérisent. En outre, il articule des sources bibliographiques citées dans l'inventaire avec des

³⁵⁹ Les Carnets de Folklore ont été une série de publication mises en place par l'Institut National du Folklore, l'actuel Centre National de Folklore et Culture Populaire – CNFCP - pendant la décennie de 1980. Le Carnet du Folklore n° 34 concernait le jongo.

extraits d'entretiens des *jongueiros* (celles-ci présentent dans les fiches). Le rapport mentionne également le rôle important du Réseau de Mémoire du Jongo et des Rencontres de Jongueiros pour le rassemblement des groupes de jongo. Par ailleurs, il souligne l'expansion du jongo au-delà du contexte traditionnel, en explorant l'insertion de cette pratique dans l'univers de la marchandise culturelle. Le rapport finit par émettre un avis favorable sur la patrimonialisation du jongo et énumère trois points justifiant cette décision :

- C'est une icône de la résistance culturelle afro-brésilienne dans la région Sudeste;
- Il est une référence culturelle de l'héritage des peuples africains de langue bantoue en esclavage au Brésil;
- Il est pratiqué dans des communautés qui souffrent de difficultés socio-économiques basiques et d'un manque de dialogue avec le gouvernement (IPHAN, 2005 : 12)

Les trois points mettent en relief l'image des pratiques culturelles afro-brésiennes aux yeux du gouvernement brésilien. Qualifié d'« icône de résistance culturelle », le jongo met à jour les liens du Brésil avec les peuples africains de langue bantoue mis en esclavage sur le territoire national. La patrimonialisation du jongo occupe une place d'honneur dans la reconnaissance des pratiques culturelles héritées de ces peuples pour la diversité culturelle brésilienne. Le rapport de l'ethnologue fonctionnaire de l'IPHAN légitime l'importance des pratiques culturelles d'origine bantoue pour la constitution de l'identité brésilienne, et met en valeur le rôle des praticiens pour le maintien de ces expressions culturelles en le qualifiant d'action de résistance culturelle. Après l'avis favorable de Marcus Vinicius Garcia, le jongo fut inscrit sur le Livre de Registre des Formes d'Expression le 15 décembre 2005. Le certificat qui confirme l'inscription a été signé par la directrice du Département du Patrimoine Immatériel, Márcia Sant'Anna. Celui-ci est constitué par une brève description de la pratique à partir du rapport de Marcus Vinicius Garcia. La fin du certificat présente la titulature du jongo en tant que patrimoine culturel brésilien. Signé par le président de l'IPHAN, le document accorde au « Jongo du Sudeste » le titre de patrimoine culturel du Brésil :

L'inscription du jongo comme patrimoine culturel du Brésil est la reconnaissance par l'État de l'importance de cette forme d'expression dans l'identité plurielle de la culture brésilienne. Cette inscription attire l'attention sur la nécessité des politiques publiques qui favorisent l'équité économique articulée à la diversité culturelle ; politiques qui garantissent la qualité de la vie et la citoyenneté (IPHAN, 2007 : 16).

H. Glevarec et G. Saez (2002) soulignent la dimension mémorielle du patrimoine et le travail autour de la mémoire ayant pour but d'énoncer l'unité de la nation, son identité symbolique et territoriale. Si la mémoire rend présent le passé et ravive l'identité d'un groupe

social, elle peut aussi l'aider à se projeter dans le futur, d'une façon matérielle et d'une façon symbolique (*ibid.* : 273). Le patrimoine est ainsi le lieu d'une appropriation qui rend les personnes responsables d'une histoire, et l'objet patrimonial a valeur de symbole quand il sert de lien avec les générations passées et s'inscrit dans une histoire.

La patrimonialisation du jongo est le fruit de plusieurs actions d'agents différents. L'un de ces agents est Marcos André de Carvalho, qui était à l'époque le producteur artistique et exécutif du Jongo da Serrinha, participant également à la production du jongo du Quilombo São José. Entre 2008 et 2012, il a travaillé au Département de la Culture de l'État de Rio de Janeiro comme conseiller en Économie Créative. À partir de 2013, il a été nommé secrétaire d'Économie Créative du ministère de la Culture, poste qu'il a occupé jusqu'à la destitution de la présidente Dilma Rousseff en 2016. Gestionnaire public dans le domaine de la culture et de l'entrepreneuriat culturel depuis presque dix ans, Marcos André a également été fonctionnaire dans le Département de la Culture de l'État de Rio de Janeiro chargé du programme de diversité culturelle. Son expérience en tant que directeur artistique et producteur culturel du Jongo da Serrinha a été la porte d'entrée vers le poste de gestionnaire public dans l'État de Rio de Janeiro. Marcos André a facilité la professionnalisation du jongo, avec la sortie d'un CD-livre en juin 2002 et la mise en scène d'un spectacle en 2003, dans un des principaux théâtres de la ville de Rio de Janeiro. Néanmoins, il a commencé à centraliser les décisions sur le groupe en consultant peu les autres fondateurs, ce qui a causé un grand mécontentement de ces derniers. Luiza Marmello, qui travaillait à l'époque à l'école de Jongo et chantait dans le groupe artistique, était très en contact avec Marcos André. Elle se souvient de la 9^e Rencontre de Jongueiros en 2004 :

La Rencontre a été réalisée au *Circo Voador*³⁶⁰, sur une scène avec un sol en terre battue et des chaînes d'esclaves par terre. On n'était pas bien sur scène. En plus, on était triste, parce qu'on voulait recevoir les *jongueiros*. En effet, la tradition des Rencontres de Jongueiros c'est que le groupe de la ville hôte reçoit les autres groupes. Mais pour celle de 2004, Marcos André avait tout organisé sans nous tenir au courant du programme. Ils vendaient des chemises et ils donnaient un badge aux participants. Seuls ceux qui avaient le badge pouvaient participer aux activités, qui la plupart du temps n'avaient rien à voir avec la Rencontre des Jongueiros. J'ai vécu ce jour-là non comme un spectacle mais comme un cirque des horreurs (Entretien avec Luiza Marmello, in Sousa, 2015).

³⁶⁰ Le *Circo Voador* (le « cirque volant ») est une grande salle de concert de la ville de Rio de Janeiro.

En 2004, Marcos André et une autre participante du Jongo da Serrinha, Luciane Menezes, quittent le groupe pour fonder une autre association culturelle nommée « Brésil Métis ». Cela a été accompagné par de nombreux conflits dans le groupe, principalement sur des questions concernant le *copyright* du CD-livre du Jongo da Serrinha. Bien que le projet du CD-livre soit un travail collectif, Marcos André a interdit la commercialisation du matériel après son départ du Jongo da Serrinha. Par la suite, la ville de Rio de Janeiro n'a pas renouvelé son soutien financier au groupe. Les agents comme Marcos André, possédant un fort pouvoir symbolique et politique au sein de cet espace social, ont eu un grand rôle dans le processus de patrimonialisation et de vulgarisation du jongo. Sa position d'homme, Blanc, issu d'un quartier noble de la ville de Rio de Janeiro, diplômé de l'une des meilleures universités de la ville, et influent dans les institutions culturelles de celle-ci, lui a conféré une place privilégiée au sein du Jongo da Serrinha. Néanmoins, il a profité de sa position dominante, de son charisme et de son pouvoir pour exercer une violence symbolique contre ceux qui n'avaient pas le même capital culturel que lui. Il a réaffirmé, au travers de ses attitudes, son pouvoir politique, social et culturel.

Les agents investis dans la patrimonialisation du jongo - disposant d'un certain capital dans cet espace structuré par des règles et enjeux - ont adopté des stratégies pour en tirer le maximum de profit, même si cela n'a pas été intentionnel. Par exemple, on peut dire que les actions de Marcos André pour la patrimonialisation du jongo étaient une stratégie visant l'augmentation de son capital et pouvoir symbolique. En effet en 2003, peu après le début du processus de patrimonialisation, il a reçu la Médaille de l'Ordre du Mérite Culturel du président Lula et du ministre de la Culture Gilberto Gil. Par ailleurs, les participants des groupes de jongo semblent utiliser la patrimonialisation comme une stratégie pour mettre en valeur, non leurs capitaux symboliques propres et individuels, mais le capital symbolique du jongo en tant que pratique culturelle. Pour eux, la patrimonialisation a été une stratégie pour accroître la visibilité du jongo nationalement, pour mettre en avant leurs rassemblements de jongo et pour renforcer leur prestige face aux institutions culturelles brésiliennes, surtout celles de l'État de Rio de Janeiro. L'organisme gouvernemental de patrimonialisation - l'IPHAN - a également visé certains objectifs avec la mise en patrimoine du jongo. On peut dire que la patrimonialisation du jongo a été une stratégie mise en place par l'État brésilien pour la reconnaissance de la valeur du jongo pour la diversité culturelle brésilienne, comme référence culturelle des Afro-brésiliens, et comme héritage des peuples africains de langue bantoue en esclavage au Brésil.

Le champ académique et les réseaux qui ont été établis en son sein ont occupé une place centrale dans le processus de patrimonialisation du jongo. La plupart des actions qui ont fait

connaître le jongo aux institutions patrimoniales ont été menées par des acteurs insérés dans le champ académique. Tout d'abord, l'intérêt des jeunes universitaires pour la pratique du jongo (provoqué par Darcy Monteiro dans les universités) a entraîné sa vulgarisation dans les institutions culturelles de la ville de Rio de Janeiro. En outre, le plus grand événement en cours au sein de cet espace - la Rencontre de Jongueiros - a été rendu possible grâce à l'influence de professeurs liés à une grande université brésilienne. Enfin, les recherches académiques d'ethnomusicologues, historiens et ethnologues sur la pratique du jongo ont circulé parmi les chercheurs chargés de mettre en œuvre la politique brésilienne pour le patrimoine culturel immatériel, comme le Centre National de Folklore et Culture Populaire. La patrimonialisation du jongo contribue au renforcement de la respectabilité académique et de l'ordre scientifique établi. La méthodologie de l'INRC, qui propose l'élaboration d'un inventaire réalisé par une équipe de recherche pendant plusieurs mois de travail de terrain et qui est coordonnée par un(e) professeur(e) universitaire, souligne le rôle de l'académie dans le processus de patrimonialisation. La position que les chercheurs occupent dans la structure du champ académique est mise en valeur par les institutions patrimoniales brésiennes, via l'élaboration d'inventaires et la légitimation d'une pratique culturelle comme PCI.

6.3.2.1- Après la patrimonialisation, la sauvegarde

Après l'inscription du jongo comme PCI brésilien, les agents fonctionnaires de l'IPHAN et du Centre National de Folklore et Culture Populaire (CNFCP) ont réfléchi aux moyens d'élaboration d'une politique publique de sauvegarde. En effet, la politique brésilienne pour le PCI prévoit que les biens inscrits comme patrimoine culturel immatériel soient l'objet d'actions qui garantissent leur continuité et leur transmission, des actions nommées « de sauvegarde ». D'une manière générale, ces actions sont destinées à assurer un soutien institutionnel à la production et reproduction du jongo, et visent à garantir le maintien de sa pratique dans l'ensemble des « communautés ». Au premier semestre 2006 ces agents ont, via leurs institutions, conclu des accords politiques afin de garantir des ressources financières pour les actions de sauvegarde du jongo. Au second semestre 2006, la première phase de sauvegarde du jongo a eu lieu sous la responsabilité du CNFCP. Une équipe de travail - composée par des fonctionnaires du CNFCP et des consultants (professeurs universitaires du domaine de la culture populaire brésilienne et chercheurs sur le jongo) - a été constituée pour achever la sauvegarde.

La première action de cette équipe a été de faire une réunion avec les responsables des rassemblements de jongo enquêtés pour la constitution de l'inventaire. Lors de cette réunion, qui s'est déroulée au 23 et 24 septembre 2006, les fonctionnaires du CNFCP ont rassemblé les *jongueiros* en petits groupes et les consultants leur ont demandé de lister les problèmes auxquels ils étaient confrontés dans la pratique du jongo. Falcão (2011) classe les principaux problèmes qu'ils mentionnent³⁶¹. Cette réunion est considérée comme la première phase de sauvegarde entreprise par le CNFCP. Les problèmes classés par les *jongueiros* ont constitué un guide pour orienter les actions de sauvegarde. Les 8, 9 et 10 décembre 2006, il y a eu une deuxième réunion avec ces mêmes responsables de groupes de jongo. Ensuite, il y a eu un atelier d'élaboration de projets culturels en deux étapes : la première le 10 et 11 février 2007, et la seconde le 10 et 11 mars 2007. Les ateliers ont été réalisés par le CNFCP en partenariat avec l'association culturelle *Caburé*, une organisation non-gouvernementale travaillant avec des institutions gouvernementales pour la mise en place de projets de recherche d'expressions culturelles brésiliennes. L'équipe de recherche de cette ONG est composée par des ethnologues, artistes, ethnomusicologues, musiciens et gestionnaires culturels.

En mars 2007, le contrat de l'équipe de sauvegarde du jongo mise en place au sein du CNFCP a été finalisé, et comme il n'y a pas eu un renouvellement des fonds, l'équipe n'a pas pu être embauchée (Falcão, 2011). Toujours en 2007, l'IPHAN a mené une série de réunions et de rencontres avec des consultants et partenaires afin de trouver un moyen de consolider les actions de sauvegarde du jongo. Dans ce processus, le Pontão de Cultura du Jongo a été établi par le ministère de la Culture/IPHAN et l'Université Fédérale Fluminense (cf. chapitre V) en tant que programme pour mener des actions de sauvegarde du jongo. Fin 2007 a ainsi commencé la deuxième phase de la sauvegarde du jongo avec la signature du contrat entre la Fondation Euclides da Cunha/UFF³⁶² et l'IPHAN qui a établi le Pontão de Cultura du Jongo. Le

³⁶¹ La difficulté des demandes de parrainage et la non accessibilité aux appels publics sont dues à la bureaucratie des formulaires. Les *jongueiros* ont beaucoup insisté sur la nécessité de la formation pour que les groupes puissent élaborer leurs propres projets. En outre, ils ont mentionné des questions liées aux difficultés de relation avec les pouvoirs publics locaux et l'ignorance des secrétariats municipaux et des mairies vis-à-vis du patrimoine et de la « valeur » du jongo. Par ailleurs, ils ont cité le problème de l'invisibilité de ces pratiques dans les médias et les problèmes générés par l'exposition de certaines « communautés » aux médias. De plus, ils ont invoqué la difficulté d'accès à la culture, à l'information et à la technologie. D'autres problèmes mentionnés sont la mort des *jongueiros* plus âgés et le manque de renouvellement à cause du « manque d'intérêt des jeunes pour le jongo ». Ces problèmes, liés à la mémoire des groupes, figurent également dans les relations établies avec l'école : il est dit notamment que « les pratiques culturelles afro-brésiliennes, quand elles sont abordées, sont restreintes aux célébrations de la semaine du folklore ». Les *jongueiros* ont aussi mentionné le manque de locaux pour les activités du jongo telles que réunions et répétitions. Des problèmes généraux liés à des pratiques racistes, à la difficulté d'une infrastructure médicale et au manque de ressources des « communautés » ont été aussi évoqués (Falcão, 2011 : 283-285).

³⁶² Pour des questions administratives et bureaucratiques inhérentes à l'UFF, le contrat a été signé entre la fondation de la société civile de soutien à cette université – Fondation Euclides da Cunha - et l'IPHAN.

financement du Pontão a été effectué à travers trois contrats signés entre l'UFF et l'IPHAN : le premier entre janvier 2008 et juin 2009 ; le deuxième entre décembre 2009 et décembre 2010 et le troisième entre avril 2011 et avril 2012. Le projet du premier contrat a utilisé comme base de travail les documents résultants de la première réunion avec les *jongueiros* les 23 et 24 septembre 2006 (Falcão, 2011).

En 2011, une série de réunions furent réalisées par le Pontão de Culture du Jongo et coordonnées par Elaine Monteiro dans le but d'élaborer un « Plan de sauvegarde du jongo ». La formalisation des actions de sauvegarde au sein d'un plan est l'une des priorités de la politique brésilienne pour le patrimoine immatériel pour que les ressources financières destinées à la sauvegarde soient libérées. Lors de ces réunions étaient présents les responsables des rassemblements de jongo et les étudiants boursiers de l'Université Fédérale Fluminense travaillant dans le cadre du Pontão. Le plan de sauvegarde a été considéré comme un guide d'actions et de stratégies politiques pour maintenir la pratique du jongo. Formalisé en un document de 58 pages, il apporte des informations concernant la politique brésilienne du PCI et l'inventaire du jongo³⁶³. En outre, il souligne les actions réalisées par le Pontão et les actions et stratégies politiques à moyen et à long terme, destinées à être prises en charge par l'État brésilien pour la sauvegarde de cette pratique culturelle.

Les problèmes soulevés par les *jongueiros* lors de première réunion réalisée en septembre 2006 ont été systématisés et présentés dans le plan sous la forme d'un diagnostic de la situation des groupes. Par ailleurs, le bilan des « Réunions d'articulation de leaders » mises en place dans le cadre des actions proposées par le Pontão et le document de la « Réunion d'évaluation de plans et actions de sauvegarde des biens culturels immatériels enregistrés³⁶⁴ » furent aussi utilisés pour l'identification des questions nécessaires à la sauvegarde. Les « Réunions d'articulation de leaders » se déroulaient tous les deux mois avec deux leaders » de chaque groupe. L'ordre du jour des réunions était basé sur les principaux problèmes des groupes ainsi que sur le développement des activités du Pontão et les questions liées au patrimoine culturel et les politiques de sauvegarde de ce patrimoine.

D'après le plan, les questions les plus récurrentes dans le croisement des informations étaient : 1) La relation avec l'État brésilien, en particulier avec les États et les municipalités ; 2) la discrimination découlant des préjugés raciaux ; 3) le développement et la gestion des projets et le

³⁶³ Disponible en ligne sur : http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/plano_de_salvaguada_versao_final.pdf [consulté le 17 septembre 2015].

³⁶⁴ Réalisée à São Luís dans l'État du Maranhão entre le 18 et le 20 mai 2010.

rôle des leaders communautaires dans ces processus ; 4) Les conditions de vie des praticiens de biens inscrits et 5) La nécessité d'espaces d'articulation et d'échange entre les détenteurs des biens immatériels. Dans ce contexte, le plan mentionne que les actions et stratégies politiques à venir devraient couvrir ces problématiques (IPHAN/ Pontão du Jongo, 2011).

Après une première partie consacrée à la contextualisation de la politique du PCI au Brésil et au processus de patrimonialisation du jongo, et une deuxième partie concernant les problèmes auxquels la « communauté *jongueira* » fait face, la troisième partie du plan de sauvegarde est dédiée aux actions mises en œuvre par le Pontão. Parmi ces actions, le plan soulève l'importance des « Réunions d'articulation de leaders » comme espace de construction de la politique de sauvegarde avec les leaders *jongueiros* ». La quatrième et dernière partie énumère les éléments pour l'élaboration de la sauvegarde à moyen et long terme. Ces éléments sont classés en quatre axes : Production et reproduction culturelle ; Mobilisation sociale et champ d'application de la politique ; Gestion participative et maintien ; Diffusion et mise en valeur (*ibid.*).

Dans le premier axe, les actions destinées à assurer un soutien institutionnel à la production et reproduction de la pratique du jongo sont listées³⁶⁵. Le deuxième axe concerne des problématiques plus générales relatives à l'IPHAN et aux enjeux patrimoniaux³⁶⁶. Le troisième axe concerne les actions visant à garantir le maintien de la pratique du jongo dans l'ensemble des communautés³⁶⁷. Le quatrième axe considère les actions de diffusion et de vulgarisation de la pratique du jongo³⁶⁸. Si l'on analyse ces actions, on s'aperçoit que le point plus important soulevé par le plan est le soutien institutionnel aux actions locales de production et de transmission des savoirs relatifs au jongo. Le plan se termine avec un paragraphe qui met en avant le rôle des

³⁶⁵ Telles que le soutien institutionnel aux actions locales de transmission de savoirs relatifs au bien culturel ; la consolidation et l'adéquation des espaces physiques locaux pour la production, la reproduction, le stockage, la commercialisation et la diffusion culturelle ; le soutien aux conditions matérielles de production du bien culturel immatériel ; l'attention à la propriété intellectuelle et aux droits collectifs.

³⁶⁶ Il regroupe des actions telles que garantir la poursuite des recherches afin que d'autres groupes de jongo puissent être identifiés ; informer et engager les États et les municipalités en matière de politique du patrimoine immatériel et consolider la politique du patrimoine immatériel dans la sphère de l'IPHAN, de sorte qu'elle devienne effectivement une politique publique de l'État.

³⁶⁷ Comme le soutien à la création et au maintien du comité de gestion et de planification stratégique ; la création de revenus et l'expansion de marchandises avec avantage exclusif des producteurs primaires de biens culturels immatériels.

³⁶⁸ Telles que soutenir des actions d'édition, publication et diffusion sur l'univers culturel abordé ; aider les communautés *jongueiras* à la constitution et conservation de collections bibliographiques sur l'univers culturel, et à leur accès ; travailler avec les États et les municipalités pour qu'ils assument des actions éducatives au sein des établissements d'enseignement.

leaders *jongueiros* dans son élaboration et souligne le fait qu'il a été conclu lors de la 14^e réunion de l'articulation avec les leaders, le 17 décembre 2011.

La fin du troisième contrat entre la Fondation Euclides da Cunha/UFF et l'IPHAN en avril 2012 représente à ce jour la fin du partenariat entre ces deux institutions. Les actions de sauvegarde, à partir de là, sont développées par l'IPHAN. Dans ce nouveau contexte, le Pontão du Jongo s'est actuellement transformé en un « programme d'extension » au sein du Département Société, Éducation et Connaissance de l'Institut d'Éducation de l'Université Fédérale Fluminense, sur le campus Niterói. Le projet « Réseau de Jeunesse Jongueira », développé dans le cadre du Pontão du Jongo, est la justification que les participants des groupes de jongo donnent à l'existence de cette institution en tant qu'elle collabore aux actions de sauvegarde. Même si le Pontão met en place des actions de sauvegarde du jongo, l'exécution de ces actions est attribuée à l'IPHAN. Néanmoins, selon les participants des groupes de jongo et surtout leurs responsables, le non-renouvellement du contrat avec l'UFF a provoqué une discontinuité des actions de sauvegarde :

Nous, les leaders, nous sommes restés presque deux ans sans rien faire. Il y a des communautés qui ont presque terminé. Par la suite, le manque de financement a interrompu les activités de certains groupes. Ils [l'IPHAN] pensent que l'on doit créer une association pour concevoir des projets pour la communauté *jongueira*, mais c'est difficile. C'est déjà difficile de maintenir notre communauté, alors comment allons-nous gérer plusieurs communautés ? Mon opinion est que ce changement fut terrible mais malheureusement, c'est politique. L'argent est avec eux et pas avec nous, et ce sont les *jongueiros* qui ont été les plus affectés par ce changement (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014).

Le non-renouvellement du contrat représente pour les *jongueiros* une désarticulation du collectif des groupes. D'après l'IPHAN, les ressources pour la sauvegarde se trouvent au sein des directions de chaque État de cette institution. Ainsi, la direction de l'IPHAN de l'État de Rio de Janeiro organiserait les réunions avec les groupes de jongo présents dans cet État et il en irait de même pour les autres États de la région Sudeste. Mais selon les *jongueiros*, leur expression culturelle ne suit pas la même division administrative que la fédération brésilienne et cette procédure finit par désarticuler les groupes. Pendant la 13^e Rencontre de Jongueiros, j'ai pu constater que la relation entre l'IPHAN et les *jongueiros* est imprégnée d'un sentiment d'hostilité. La manière impersonnelle dont la « communauté *jongueira* » est traitée par cette institution en est l'un des motifs. Les *jongueiros* se plaignent du fait que les décisions prises par cette institution ne sont pas largement débattues avec eux. De ce fait, les résultats ne sont jamais ceux auxquels ils s'attendent. La 13^e Rencontre de Jongueiros a dévoilé cette relation d'animosité entre l'IPHAN et les agents participants de groupes de jongo.

On peut dire que les liens entre les *jongueiros* et l'IPHAN ont été créés uniquement sur le plan professionnel, tandis que ceux établis avec la direction du Pontão et surtout avec Elaine Monteiro transcendent les limites du professionnel et sont aussi d'ordre amical. Selon mes interlocuteurs, le rôle du Pontão dans le rassemblement des différents groupes est assimilé à celui des Rencontres de Jongueiros :

Eva Lúcia

Chaque groupe était de son côté et le Pontão a beaucoup aidé à cette réunion. On y a travaillé 6 ou 7 ans. J'ai une amitié très forte avec les gens du Pontão, spécialement avec Elaine. J'ai le sentiment d'être une sœur pour elle, c'est une amitié de travail mais aussi personnelle. Tous les gens qui sont passés par le Pontão et tous les étudiants- boursiers ont une amitié très forte avec nous (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014).

Fatinha

Le Pontão a été fondamental pour la croissance de toutes les communautés *jongueiras* parce que tous les deux mois les leaders des 16 communautés se réunissaient. Les actions faites au sein du *Pontão* étaient tournées vers les communautés, donc on a eu plusieurs réunions de formation, plusieurs ateliers avec des maîtres et avec des jeunes et ça c'était bien. Au travers du Pontão, toutes les communautés ont pu avoir au moins un ordinateur. Donc le *Pontão* a permis, même aux communautés les plus dépourvues de ressources, de grandir (Entretien avec Fatinha, 05/10/2014).

Nico Thomas

Le Pontão nous a beaucoup aidés à nous connaître. Avec le Pontão on a connu les gens non seulement de l'État de Rio de Janeiro mais aussi d'autres États (Nico Thomaz, 23/11/2015).

Luciana³⁶⁹

Le Pontão a été très attendu et ils ont essayé de l'arrêter, mais grâce aux jeunes ce ne fut pas le cas. Le Pontão a un rôle très important dans ma vie (Luciana, cahier de terrain, 14/10/2014).

Elaine Monteiro parle du Pontão comme l'institution qui a fourni les conditions objectives à la concrétisation du désir des *jongueiros*, c'est-à-dire la création d'un « réseau jongueiro ». Cette représentation a notamment été appropriée par les acteurs :

Suellen

³⁶⁹ Responsable de la coordination du Jongo du Quilombo do Bracuí.

Quand le jongo est devenu patrimoine, les *jongueiros* ont créé un Pontão du Jongo pour acquérir une dimension plus formelle. Donc le Pontão n'est rien de plus que les *jongueiros* eux-mêmes (Entretien avec Suellen, 31/10/2014).

Ces témoignages montrent comment les participants du jongo se sont appropriés des discours portés par la direction du Pontão et notamment par Elaine Monteiro. La représentation du Pontão comme une création des *jongueiros* et non comme un programme de l'État mis en place par l'IPHAN et le ministère de la Culture atteste de ce fait. Le Pontão, et non l'IPHAN, est considéré par quelques acteurs comme l'institution qui a permis la patrimonialisation et la sauvegarde :

J'ai commencé à participer au Pontão du Jongo en 2004. Ensuite en 2005, le jongo a été classé³⁷⁰ comme patrimoine historique. Le Pontão a eu un rôle impressionnant parce qu'il a beaucoup rapproché les communautés *jongueiras*. Il a été important pour la connaissance des autres communautés *jongueiras* (Entretien avec Laudeni, 16/11/2014).

Même si le Pontão a été établi en 2007, Laudeni affirme qu'il y participe depuis 2004. Il me semble que pour les pratiquants du jongo et spécialement les leaders, le rôle du Pontão est précédé du processus de patrimonialisation mis en place par l'IPHAN. La description du processus semble ignorer que le Pontão a été établi au sein de l'Université Fédérale Fluminense (UFF) en accord avec l'IPHAN. Pontão et IPHAN n'ont pas la même représentation pour les *jongueiros* parce que le Pontão était concret pour eux, quand l'IPHAN c'était de la « paperasse » bureaucratique. Le processus de patrimonialisation mis en place par l'IPHAN n'est pas considéré comme ayant une place prééminente dans la formation de la « communauté *jongueira* ». Au contraire, le Pontão est perçu comme le responsable du rassemblement des groupes, à l'instar des Rencontres de Jongueiros.

Les liens d'amitié et familiaux constitués entre l'équipe de travail du Pontão et les *jongueiros* ont contribué à ce que le Pontão soit vécu comme un agent de coordination des *jongueiros*. Ce programme est également considéré comme le responsable du rassemblement des jeunes dans le jongo. Si à la suite immédiate de la patrimonialisation, l'un des plus grands reproches des leaders était le manque d'intérêt des jeunes (Falcão, 2011), on peut aujourd'hui voir qu'une grande partie des *jongueiros* sont des jeunes. Par ailleurs, les ateliers promus par le Pontão ainsi que les « Réunions d'articulation des leaders », leur ont transmis l'idée de l'importance de cette pratique culturelle comme pratique identitaire.

³⁷⁰ Le terme « classer » fait généralement référence aux actions de classement et de mise en protection des biens du patrimoine matériel, tandis que le mot « inventaire » fait référence aux actions de sauvegarde du PCI.

6.3.3- Les effets de la patrimonialisation

La patrimonialisation a consolidé la vulgarisation de la pratique du jongo initiée par les Rencontres de Jongueiros, ainsi que la croissance des rapports et réseaux entre les différents groupes, et surtout entre les leaders de ces derniers. La première réunion visant la sauvegarde, en septembre de 2006, montre que la majorité des *jongueiros* ne se connaissaient pas à ce moment-là (Falcão, 2011). D'après les acteurs, le processus de patrimonialisation a bouleversé l'organisation des groupes de jongo et les réseaux entre les *jongueiros* :

Avec la patrimonialisation on s'est rejoint, on est venu pour se connaître et on a formé une grande fraternité. Je connais Fatinha, qui connaît Edgar, qui connaît Cacalo, qui connaît Toninho Canecão. On cherche toujours à être ensemble. Quand il y a une fête ici [à Pinheiral], à Barra [do Pirai], on essaie d'être ensemble parce qu'on est comme une famille (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014).

La patrimonialisation a aussi permis une plus grande professionnalisation des groupes. La plupart d'entre eux s'est constituée en tant qu'association culturelle ou entreprise après l'inscription du jongo comme patrimoine culturel brésilien. Le processus de patrimonialisation, de l'inventaire à la sauvegarde, a en outre « réveillé » d'autres groupes de jongo qui étaient « endormis³⁷¹ ». Parmi eux, certains sont actuellement bien actifs au sein du Pontão du Jongo et leurs responsables sont des militants avides pour la défense du jongo³⁷². La plupart des participants de ces groupes disent que ce n'est pas le processus de patrimonialisation qui a justifié le « renouveau » de leurs groupes même si cela en n'en fait pas partie aussi. Ils évoquent plus volontiers le rôle d'autres groupes dans leurs renaissances : « ce qui m'a beaucoup aidé dans la récupération du jongo c'est le soutien des *jongueiros* de Guaratinguetá » (Alessandra³⁷³, cahier de terrain, 14/10/2014). Toutefois, les rapports que j'ai noués avec les *jongueiros* me permettent d'affirmer qu'il y a une stratégie collective visant à minimiser le rôle du processus de patrimonialisation mis en place par l'IPHAN dans la formation de la « communauté *jongueira* » :

Fatinha

On avait cette organisation bien avant...[de la patrimonialisation]. On avait les Rencontres de Jongueiros. On avait déjà une connaissance de la valeur des communautés *jongueiras* et de

³⁷¹ Terme utilisé par les *jongueiros* pour qualifier l'état de certains rassemblements *jongueiros* avant la patrimonialisation.

³⁷² Comme ceux du groupe Caxambu de Porciuncula, du Caxambu Renascer de Vassouras et du Jongo Dito Ribeiro.

³⁷³ Responsable de la coordination du Jongo Dito Ribeiro.

notre patrimoine. Donc, quand l'IPHAN nous a reconnu à son tour, on avait déjà parcouru un long chemin (Entretien, 05/10/2014).

Suellen

Je ne crois pas que c'est parce que le jongo est devenu patrimoine qu'il y a eu cette plus grande articulation entre les *jongueiros*. Cette articulation existait déjà, indépendamment du jongo comme patrimoine, les *jongueiros* avaient déjà les Rencontres. (Entretien, 31/10/2014).

Les *jongueiros* soulignent le rôle central des Rencontres de Jongueiros dans l'articulation entre les groupes. Cet événement est considéré comme plus authentique dans leur rassemblement que le processus de patrimonialisation. Il est en effet perçu par les agents comme le responsable de l'articulation menée par les *jongueiros* eux-mêmes. Cependant, l'analyse des Rencontres, faite précédemment, montre que l'événement a été mis en place par les spécialistes du folklore et les professeurs d'université.

Les dix ans de patrimonialisation du jongo du Sudeste, fêtés par l'IPHAN au travers la 13^e Rencontre de Jongueiros en fin 2014, ont permis une plus grande visibilité de la pratique dans les médias. En outre, cela a contribué à la reconnaissance des responsables des groupes de jongo comme agents culturels. D'une part, cette visibilité a provoqué l'appropriation par l'extérieur de cette expression culturelle. Maintenant, le jongo est pratiqué par des personnes qui n'ont pas un attachement communautaire et familial avec la pratique culturelle. Ils rendent visite aux groupes, achètent leurs CDs et répètent la danse avec leurs amis et groupes de « culture populaire ». D'autre part, la visibilité du jongo a permis de faire découvrir des rassemblements de jongo où la pratique « avait disparu » : « Avec la visibilité du jongo, on commence aussi à découvrir d'autres communautés qui le pratiquaient mais qui n'avaient pas connaissance de cette articulation, c'est le cas de la communauté de Porciúncula »³⁷⁴ (Entretien avec Suellen, 31/10/2014). Les politiques du patrimoine culturel révèlent des conflits communaux observables dans les difficultés de l'appropriation, de la restitution contestée ou de la célébration (Kuutma, 2012). Après l'inscription du jongo comme patrimoine culturel brésilien et la diffusion de cette nouvelle dans les médias, certaines personnes qui s'identifiaient comme *jongueiros* ou *caxambuzeiros* ont commencé à revendiquer cette pratique comme communautaire.

³⁷⁴ Avec la vulgarisation du jongo dans les médias principalement par les Rencontres des Jongueiros, les participants de rassemblements de jongo qui ne connaissaient que leur rassemblement prendrent existence d'autres groupes de jongo et prendrent de contacts avec eux. Dans ce moment, non seulement les « nouveaux » groupes « découvrent » l'existence d'autres groupes de jongo mais aussi ceux déjà établis en réseau prendrent conscience de ces nouveaux groupe et les insèrent dans leur réseau.

En outre, la reconnaissance du jongo comme patrimoine culturel a contribué à sa mise en valeur par les praticiens. Avec l'accroissement de prestige que le jongo a acquis après la patrimonialisation, les jeunes ont commencé à y participer de plus en plus. Par ailleurs, la labellisation du jongo comme patrimoine culturel brésilien a servi d'instrument de pression sur les pouvoirs locaux. L'appellation est utilisée comme outil pour obtenir du soutien à leurs actions culturelles. Le patrimoine a ainsi un pouvoir performatif, vu qu'il produit de nouveaux objets non seulement culturels mais aussi sociaux (Bortolotto, 2011 : 35).

6.3.4- La patrimonialisation comme stratégie de légitimation d'une identité

Les institutions travaillant avec le jongo, comme l'IPHAN et le Pontão, ont un discours qui le légitime comme pratique culturelle ayant un rôle dans la construction identitaire brésilienne, et plus spécifiquement des Noirs de certaines « communautés » de la région Sudeste. La façon dont ces institutions représentent le jongo est appropriée et réaffirmée par les acteurs, notamment les leaders. Le dossier « Jongo du Sudeste », élaboré par l'IPHAN afin de rendre publiques les données sur l'inventaire du jongo, présente l'idée que cette pratique est un signe identitaire et une référence culturelle pour le Brésil et surtout pour les communautés noires au sein desquelles il a été développé. Les extraits qui suivent expriment cet argument :

- L'inscription du jongo comme patrimoine culturel du Brésil est la reconnaissance par l'État de l'importance de cette forme d'expression pour le caractère pluriel de l'identité culturelle brésilienne.
- [Le jongo est un] élément d'identité et résistance culturelle pour diverses communautés.
- Le jongo est une forme de culte aux ancêtres, de consolidation de traditions et d'affirmation d'identités (IPHAN, 2005).

Ma participation au cours³⁷⁵ optionnel de l'UFF appelé « Jongo/Caxambu : patrimoine afro-brésilien à l'Université » et promu par le Pontão du jongo m'a donné la possibilité d'entrevoir ces discours. Dans l'un des premiers cours, un film documentaire sur trois pratiques culturelles noires présentes dans l'État de Rio de Janeiro a été diffusé : jongo, calango³⁷⁶ et folia

³⁷⁵ Dans ce cours, on pouvait voir la participation d'étudiants (comme auditeurs) et de *jongueiros* (comme intervenants).

³⁷⁶ Activité musicale à caractère ludique, composée par l'improvisation de versets sur des mélodies connues à partir de schèmes de rimes précédemment établies. Exécutée en solo ou en groupe, elle est accompagnée par l'accordéon et le tambourin. Données disponibles en ligne sur : <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00002147.htm> [consulté le 26 septembre 2015].

de reis³⁷⁷. Puis il y a eu une discussion pour savoir pourquoi, parmi les trois pratiques culturelles noires, le jongo a été le seul à être patrimonialisé. La réponse donnée par la professeure qui conduisait le cours fut la suivante :

le jongo dramatise l'identité noire et l'ancestralité africaine à travers les tambours, ce qui n'est pas le cas dans le calango et la folia. Folia et calango ont comme instrument l'accordéon, qui ne contribue pas à la lutte pour une ancestralité africaine puisque c'est un instrument qui est plus proche d'une culture métissée avec des racines européennes (Marta Abreu, carnet de terrain, 12/09/2014).

Dans un autre cours, le jongo a été défini comme une « identité positive dans l'identité noire ». En outre, les groupes de jongo ont été perçus dans ce cours comme des rassemblements qui déclenchent une identité ethnique constituée par des pratiques culturelles. Par ailleurs, les ateliers d'affirmation de l'identité noire et les Réunions d'articulation des leaders du Pontão ont contribué à la reconnaissance politique des acteurs en ce qui concerne le jongo comme outil d'affirmation d'une identité. De ce fait, la plupart des responsables de groupes de jongo présents dans le cours tenaient des discours qui exaltaient leur ancestralité, leur culture, leur identité et affirmaient le jongo comme outil de résistance culturelle. Des phrases telles que « le jongo est une arme que nous utilisons pour renverser les frontières de l'inégalité raciale dans la société brésilienne » et « nous devons maintenir notre identité et tradition » ont été remarquées par plusieurs participants de groupes de jongo pendant ce cours. Ces derniers se sont appropriés des discours promulgués par l'IPHAN et le Pontão, tels que l'affirmation du jongo comme pratique identitaire. Ces institutions ont également appris aux acteurs que la pratique qu'ils réalisent est importante pour la diversité culturelle du Brésil :

C'est après avoir commencé à participer à des réunions que j'ai appris des choses sur les politiques pour les Afro et sur la tradition. On ne savait pas que ce que l'on faisait était important. On le faisait parce que ça nous plaisait. Pour moi, seuls ma mère, mes amis et moi-même le pratiquions. C'était une chose de ma famille qui s'est transformée en quelque chose d'important. C'est lors d'une réunion au Palácio do Catete³⁷⁸ qu'on a vu qu'il y avait beaucoup de gens qui pratiquaient le jongo (Entretien avec Eva Lúcia, 06/10/2014).

À force d'entendre que ce qu'ils font est une pratique traditionnelle et importante pour le pluralisme de la culture brésilienne, les *jongueiros* se sont appropriés ce discours. Ainsi l'idée,

³⁷⁷ Pratique culturelle constituée par un groupe chorégraphique et musical d'inspiration catholique. La folia de reis – rois en français - a lieu entre Noël et la fête des Rois, et reproduit idéalement le voyage des Rois Mages à Bethléem. Données disponibles en ligne sur : <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00000067.htm> [consulté le 26 septembre 2015].

³⁷⁸ Le lieu à Rio de Janeiro où se trouve le Centre National de Folklore et Culture Populaire (CNFCP), l'institution responsable de l'inventaire du jongo et des premières actions de sauvegarde.

soutenue par ces institutions culturelles, qui légitime le jongo comme forme d'affirmation d'identités a également été reproduite par ces acteurs.

La formation de groupes de jongo ainsi que les Rencontres de Jongueiros et surtout le processus de patrimonialisation, sont à la base des changements observés au sein de cet espace de relations au cours de ces dernières décennies. Ces changements peuvent être pensés comme des transformations réglées qui découlent de luttes internes, de modifications de frontières et de bouleversements morphologiques par le contact avec des agents externes. Par ailleurs au travers de ces changements, les représentations de l'authenticité du jongo ont gagné du terrain. Les pratiques de l'authenticité mises en place au sein de cet espace social montrent clairement que les expressions culturelles afro-brésiliennes sont un terrain de stratégies et de pratiques sociales qui se veulent performatives. Elles montrent également comment l'authenticité peut être maniée et définie en fonction de ses stratégies. Loin d'être une essence, l'authenticité est bien un objet discursif et symbolique qui articule des pratiques, des représentations et des stratégies.

Troisième partie : Mise en relation des différentes pratiques d'authenticité

Dans cette dernière partie, l'objectif est de mener un travail comparatif visant à affiner, à assimiler et à contraster les deux univers étudiés, et à systématiser le processus de légitimation de ce qui est considéré comme authentique dans ces deux contextes. En effet, les pratiques de mise en authenticité des pratiques culturelles bretonnes et du jongo sont effectuées au sein d'espaces sociaux spécifiques, constitués par des acteurs et des groupes qui, même s'ils occupent des positions opposées, s'accordent sur une lutte d'affirmation de la traditionnalité d'une ou plusieurs expressions culturelles. La constatation que leur identité est constituée par leur culture leur apparaît évidente. Néanmoins, certains aspects de la dynamique de légitimation de l'authentique existent de façon différente dans l'une et l'autre de ces expressions culturelles.

Cette partie, comparative et conclusive, sera structurée en un seul chapitre. Plus long que les chapitres précédents, il mettra en relief les convergences et divergences de plusieurs aspects de ces deux expressions culturelles, tels que les institutions, structures sociales et comportements, et plus spécifiquement : la performance corporelle du jongo et du fest-noz ; le processus sociohistorique et géographique de formation des représentations de l'authenticité de la culture bretonne et du jongo, et enfin la catégorisation de patrimoine culturel immatériel et de l'identité. En d'autres termes, la comparaison se montre comme un éclairage réciproque entre l'univers du jongo et celui du fest-noz.

VII- Comparaison des pratiques, politiques et discours du jongo et du fest-noz

La comparaison est un outil important à la production des connaissances. Celle entre jongo et fest-noz est possible car les phénomènes mis en relation - bien qu'ils possèdent une hétérogénéité interne - convergent sur certains points et divergent sur d'autres, et ces dissemblances deviennent également l'objet de la recherche et de l'attention (Gazibo et Jenson, 2004). Ces phénomènes sont à la fois en partie spécifiques à un seul des deux univers mais aussi communs aux deux. Comme le remarque C. Ghorra-Gobin (1999), la démarche comparative fait émerger un nouveau regard cognitif et un nouvel éclairage scientifique sur les problèmes et enjeux de ces deux univers, analysés séparément au cours de la thèse. L'analyse du jongo et du fest-noz met en lumière les usages politiques et idéologiques de pratiques culturelles au cours de l'histoire, ainsi que les différentes actions publiques mises en œuvre ces dernières décennies.

Au cours de cette partie, conclusive et comparative, je présenterai un travail d'affinement et de systématisation, qui est d'assimiler et de contraster des phénomènes rencontrés dans ces deux cas différents et en même temps semblables. La comparaison nécessite un travail de construction et devient un outil important à la production des connaissances. Comme le signale C. Sabinot (2008), certaines analyses comparatives menées sur de larges échelles géographiques et temporelles permettent de faire des parallèles fort intéressants entre des pratiques culturelles diverses, à fortiori lorsque les chercheurs se soucient aussi bien des dimensions physiques et symboliques que de la dynamique des savoirs propres à chaque société.

Dans cette voie de comparaison, les études sur la transnationalisation se présentent comme utiles pour mettre en lumière des processus à la fois globaux (la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI, les listes du PCI de l'humanité) et locaux (comment la Convention doit s'adapter localement, et la tension entre patrimoine régional/national/de l'humanité). La transnationalisation est un processus important de la mondialisation, qui transcende l'État-nation autant qu'il le contient : « *transnationalism broadly refers to multiple ties and interactions linking people or institutions across the borders of nation-states* » (Vertovec, 1999). Les études sur la transnationalisation permettent de comprendre comment, malgré les grandes distances et en dépit de la présence de frontières nationales (et de toutes les lois et règlements nationaux qu'elles représentent), certains types de relations sont intensifiés à l'échelle mondiale (*ibid.*). C'est le cas des politiques nationales de sauvegarde du patrimoine immatériel. D'après M. A. Orenstein et H. P. Schmitz (2006), les politiques nationales incluent une reconnaissance systématique des influences transnationales. Dans le cas de la politique pour le

PCI, l'influence des mécanismes transnationaux mis en place par l'UNESCO dans les politiques nationales est très grande.

En tant que discours transnational ayant son propre ensemble de pratiques, le patrimoine est déployé, soutenu et promu par un réseau d'institutions puissantes au centre duquel règne l'UNESCO. Cette institution vise à promouvoir des valeurs transnationales comme celle de l'identité et de l'appartenance. Les efforts de l'UNESCO pour conserver ou promouvoir la culture et pour célébrer la diversité culturelle interagissent avec les efforts locaux, régionaux et nationaux ayant ces mêmes objectifs. Les régimes transnationaux impliquant patrimoine et culture apportent une force distinctive dans l'organisation et la mobilisation de pratiques et politiques nationales. Les processus à la fois globaux et locaux concernant la patrimonialisation du jongo et du fest-noz peuvent être mieux compris via le support d'un ensemble de discours au niveau transnational. Une étude comparative des pratiques patrimoniales influencées par des discours et politiques transnationales permet alors de mieux saisir ces pratiques ainsi que les facteurs politiques et sociaux qui conditionnent leur reproduction.

Comme l'objectif principal de cette troisième partie est de faire un éclairage réciproque entre les représentations, pratiques et enjeux, contenues dans la recherche de l'authenticité au sein de deux pratiques culturelles reconnues comme patrimoine culturel, il convient de faire un état de l'art sur cette notion. Le patrimoine culturel est contingent et non objectivement donné. De ce fait, la valeur d'un objet patrimonial n'est pas fixée et immuable, elle n'existe pas naturellement. Au contraire, elle a été traditionnellement théorisée dans des champs de connaissance spécifiques comme la muséologie et l'ethnologie (Mason, 2002 : 8). Les valeurs sont produites à partir de l'interaction d'un artefact et de ses contextes ; elles n'émanent pas de l'artefact lui-même. Ainsi, ce que nous considérons aujourd'hui comme un patrimoine ne l'a pas toujours été. Un patrimoine n'est donc pas donné dès le départ, il est produit. Un objet devient patrimoine par l'intervention d'une variété de facteurs. Premièrement, il y a des enjeux économiques, liés aux rendements attendus comme les opportunités d'affaires, la création d'emplois, l'investissement, le tourisme, etc. Ensuite, il y a des enjeux politiques entre groupes et individus possédant des pouvoirs différents, correspondant au poids économique - réel ou supposé - de ces groupes. Il y a aussi des enjeux sociaux, impliquant le capital social que ces mêmes groupes et individus mobilisent pour atteindre le prestige social et la notoriété. Enfin, il y a des enjeux culturels qui reposent sur l'affirmation d'une identité forte, homogène et invariable, parfois manipulée pour mobiliser les gens (Skounti, 2009 :75).

Le patrimoine est une ressource pour la reproduction sociale mais aussi une construction opérant des classements entre les objets et les acteurs, classements qui sont les expressions d'enjeux politiques et sociaux majeurs (Rautenberg, 2003). La notion de patrimoine est sollicitée pour garantir la reconnaissance de la pluralité des cultures à l'intérieur du territoire ou de la communauté nationale (*ibid.*: 121). La construction du patrimoine national répond à la diversité ethnique et sociale en traduisant la pluralité culturelle d'un État-nation. Dans un contexte de mondialisation, le label patrimoine immatériel est une stratégie de mise en valeur des particularismes culturels, qui a pour but de consolider les frontières culturelles des États. La production de la valeur patrimoniale de formes d'expression culturelle par l'État a été analysée pour certains ethnologues et sociologues. A. Babadzan (2001 : 3) remarque le lien entre le processus de patrimonialisation et les impératifs idéologiques propres à l'édification de l'État moderne et le renforcement de l'idée d'un État souverain par un processus continu de production de la mémoire collective. Les usages des expressions culturelles par l'État ont mis en place l'idée que l'appartenance nationale doit être basée sur des critères culturels (*ibid.* : 5). Ce même auteur souligne par ailleurs que les valeurs de la tradition sont censées servir de fondement à la politique d'un État-nation moderne (2009 : 16). Il y a, ainsi, une réification folklorique des traditions nationales par l'État (*ibid.*: 120). L'apologie traditionaliste, officialisée en idéologie d'État, est alors mise au service de l'instauration de rapports sociaux et politiques proprement modernes (*ibid.* : 10).

La fascination du patrimoine à maintenir le passé au sein du présent oriente l'attention de la politique de préservation vers des mécanismes de conservation (2000 : 51). Le patrimoine, comme le mentionne Bendix (2000) est employé librement par les responsables de la vie politique, car ils l'associent aux efforts pour préserver et célébrer l'ethnicité, la localité et l'histoire. Il est utilisé en outre par des groupes locaux comme un concept au travers duquel ils peuvent démontrer leur fierté auprès des étrangers, qui viennent admirer « l'Autre » à un prix convenable (*ibid.* : 51). Ainsi, parmi tous les termes associés à la culture dans la dernière décennie du XX^e siècle, le patrimoine a été l'un des plus employés dans le discours public. Apparemment dépolitisé, le patrimoine veut, comme toute invention capitaliste, se rentabiliser ou faire rentabiliser des espaces, pratiques et bâtiments. À la fin du XX^e siècle, le patrimoine est avant tout un investissement (*ibid.*).

Le patrimoine est une ressource allégorique qui mobilise des acteurs dans la production de discours au sein desquels le passé est surestimé et le présent est élaboré en référence à l'histoire.

À travers la mise en scène des néo-ritualisations³⁷⁹, des symboles identitaires (anciens et décontextualisés ou nouveaux et inventés) sont mis en place pour exhiber l'identité collective. Néanmoins, comme le mentionnent L. Smith et E. Waterton (2009 :293), le patrimoine ne fait pas simplement référence au sentiment d'identité mais également à la création et au maintien d'un sentiment d'appartenance, non seulement sur le plan physique et géographique mais également sur le plan personnel par un positionnement au sein de l'espace social. Le patrimoine est donc un processus par lequel les individus et les collectifs négocient leur position sociale au sein de sociétés particulières. Au niveau international, les États-nations utilisent le patrimoine comme une façon de négocier leur sentiment d'appartenance face aux autres (*ibid.*).

Smith et Waterton soulignent encore comment les discours occidentaux sur le patrimoine font des souvenirs intangibles des souvenirs plus tangibles en les reliant à des lieux, des objets et des espaces (*ibid.*). Smith affirme par ailleurs que le discours dominant sur le patrimoine défendu en occident définit ce dernier comme matériel (tangibles), monumental, grand, bon, esthétique et ayant une valeur universelle (2006). Nonobstant, elle remarque le fait que tout patrimoine est intangible dans la mesure où sa valeur est donnée par une culture spécifique mais (*ibid.*). En outre, Smith soutient que la Liste du Patrimoine Mondial vise à définir l'histoire et la culture de l'humanité au sein d'hypothèses et de valeurs occidentales, et plus particulièrement européennes (2012). D'après l'auteur, la Liste du Patrimoine Mondial elle-même est un acte de création du patrimoine comme intrinsèquement bon, éducatif et culturel, et qui finit par être une destination touristique appréciée par les visiteurs (*ibid.* : 391). Smith fait également une critique à ce qu'elle appelle la « performance patrimoniale ». Selon l'auteur, la performance patrimoniale amène à ce que certaines valeurs et significations soient symbolisées et représentées sous la forme de patrimoine. De ce fait, l'une des conséquences clés de la performance patrimoniale est la façon dont elle est utilisée pour légitimer et autoriser des identités (*ibid.*). Par conséquent, le patrimoine devient seulement patrimoine quand il devient reconnaissable dans un ensemble particulier de valeurs culturelles ou sociales (Smith et Akagawa, 2009). Le patrimoine est ainsi une ressource vitale dans la politique de la différence et de la reconnaissance.

Le patrimoine cristallise un imaginaire de passions et d'émotions. La transmission, par exemple, centrale dans le processus de production du patrimoine immatériel, n'est pas seulement la façon dont les pratiques sont transmises mais aussi la sensibilité particulière activée dans

³⁷⁹ La notion « néo-ritualisation » vise à caractériser un ensemble d'activités rituelles dont les référents ne sont plus des figures religieuses au sens strict, mais qui, par delà leur diversité, ont pour objet de donner à voir une identité collective (nationale, ethnique, communautaire, etc.) représentée comme identité culturelle. Le phénomène, désormais global, concerne les sociétés occidentales aussi bien que post-coloniales.

chaque situation de transmission, qui l'englobe et la déborde en même temps (Adell et Pourcher, 2011 :10). Parler de patrimoine c'est parler de passions identitaires, dans la mesure où il s'agit d'un attachement au passé qui se transforme en une exaltation régionaliste ou nationaliste (Le Goff, 1998). Le patrimoine d'une région, par exemple, est composé des signes, traces et monuments qui sont jugés significatifs d'un passé reconnu et qui sont estimés capables de cristalliser des potentialités de l'avenir. Le patrimoine régional est ainsi d'une part la collection de « lieux de mémoire » sélectionnés par la communauté et d'autre part ce creuset où s'exprime et se forge un lien collectif (Martin, 1998 : 209).

La reconnaissance de la valeur patrimoniale d'un élément de la part d'une communauté présuppose le droit de cette communauté à être reconnue en tant que telle, comme l'explique C. Bortolotto (2011). Néanmoins, si l'attribution de la valeur patrimoniale à une pratique relève désormais de ses praticiens mêmes (les communautés), le statut patrimonial lui est toujours assigné par les institutions gouvernementales qui demeurent seules fondées à établir une politique de sauvegarde et d'autorisation patrimoniale. En choisissant de transmettre certains éléments culturels au détriment d'autres, les interventions patrimoniales, souvent considérées comme éminemment techniques ou scientifiques, conditionnent les représentations identitaires des groupes sociaux (*ibid.*: 33). D'après K. Kuutm (2012), les programmes de préservation et de sauvegarde concernent simultanément les politiques d'inclusion et d'exclusion car la politique patrimoniale n'est jamais neutre. Il s'agit de choisir un « objet patrimonial » d'un groupe social, parmi des groupes différents et souvent opposés qui sélectionnent et favorisent simultanément leurs symboles (*ibid.*: 27).

Y. Lamy (1992) distingue plusieurs formes de patrimoine : le patrimoine comme politique publique, qui renvoie à la longue histoire des rapports entre l'État et la nation ; le patrimoine comme mobilisation sociale, en ce qu'il favorise l'appropriation par les acteurs sociaux de leur environnement ; et le patrimoine comme terrain de rencontre entre administrations et associations. D'après l'auteur, le patrimoine est une ressource pour la reproduction sociale car il se transmet de génération en génération, mais aussi une construction sociale opérant des classements entre les objets et les acteurs sociaux majeurs. En tout état de cause, le patrimoine est un objet construit, légitimé par une institution publique ou scientifique faisant autorité, de préférence l'État, et dont la valeur trouve ses racines dans l'histoire (*ibid.*). Par ailleurs, Lamy fait une distinction entre « objet patrimoine » et « patrimoine », entre, par exemple, la danse comme art et la danse patrimonialisée et considérée non seulement comme art mais aussi objet de politique publique et signe de distinction territoriale et identitaire (2003 : 63). En outre, Lamy

souligne le rôle des collectivités dans l'appropriation patrimoniale. Au pouvoir d'appropriation et de transmission qui est le propre de l'individu fait suite le pouvoir de protéger qui est le propre de la collectivité (commune, département, région, État) (*ibid.* : 48). C'est à partir de là que les biens collectifs « menacés » dont la collectivité est (ou se considère) responsable au nom de ses administrés ou de ses citoyens, deviennent patrimoine pour assurer la continuité de sa mémoire (et de son histoire) et garantir son unité comme récit. Selon l'auteur, le patrimoine se résume dans un type de regard : la collectivité est propriétaire, héritière et responsable de ce qu'elle a de plus cher (*ibid.*: 63). Les collectivités deviennent aussi conscientes que le patrimoine local est une ressource de développement économique et culturel, une valeur productive marchande. Le patrimoine sert ici de support à la réinvention de nouvelles formes de sociabilités infracommunales, infradépartementales, infrarégionales et au-delà, à la mise en œuvre d'une politique d'attachement et d'intéressement des touristes et des visiteurs. L'objet patrimonial est donc, selon l'auteur, libéralement inventé ou réinventé (*ibid.*: 54). Enfin, Lamy analyse le processus patrimonial comme l'effet d'un triple processus. Le premier est celui de la constitution : fabrication et évocation. Le deuxième est celui de la reproduction symbolique d'une réalité matérielle ou immatérielle et le troisième est celui de la distanciation qui se crée entre les univers de l'objet patrimoine et le patrimoine (*ibid.*: 62).

Certains auteurs comme G. Ermisse (1996), remarquent le rôle des ethnologues dans la fabrication du patrimoine. Selon l'auteur, « spécialistes des identités culturelles, les ethnologues sont des fabricants potentiels de patrimoine et, surtout, ils sont appelés à statuer sur la légitimité des revendications identitaires » (*ibid.* : IX). Le texte d'Ermisse est centré sur la corrélation entre la question des identités et l'appropriation patrimoniale. D'après lui, les enjeux identitaires sont devenus cruciaux, ils sont au cœur du débat politique et au centre des revendications ethniques et nationalistes. Le patrimoine, dès lors qu'il constitue un signe extérieur d'identité, se retrouve donc au cœur du problème (*ibid.*). D'autres auteurs, comme D. Gamboni (2001), remarquent la préservation sélective du patrimoine, ce qui encourage la destruction de ce qui n'est pas sélectionné. De ce fait, dans les mots de Gamboni, la préservation et la destruction sont les deux faces d'une même médaille (*ibid.* : 3). Comme explique l'auteur, le patrimoine résulte du processus continu d'interprétation et de sélection qui attribue à certains objets (plutôt qu'à d'autres) des caractéristiques qui retardent leur dégradation (*ibid.*).

Le patrimoine comme ressource de développement économique, social et culturel est remarqué par plusieurs auteurs³⁸⁰. D'après X. Greffe (1990 : V), le patrimoine est susceptible de créer des emplois, d'engendrer des revenus et constitue une ressource pour le développement. L'auteur affirme que le point de départ des études économiques d'un patrimoine réside en général dans l'affirmation de son caractère unique, non-substituable, non-homogène et non-reproductible (*ibid.*: 70). Selon R. Hewison (1987), l'*Heritage Industry* est une tentative de dissiper « le climat de déclin » en exploitant le potentiel économique de la culture. La perception du « déclin identitaire » rend ses produits particulièrement attrayants et rassurants (*ibid.* : 9). L'industrie du patrimoine est en effet devenue un élément vital de la base économique d'un pays (*ibid.*: 102). D'après A. Babadzan (2001 : 6), les fonctions idéologiques initiales de la quête patrimoniale et identitaire ont ouvert la voie à une forme de marchandisation généralisée.

Pendant le processus de patrimonialisation, les acteurs ont tendance à tisser des arguments « authentiques/inauthentiques » dans leurs présentations et documents. Ils légitiment l'authenticité de leurs pratiques en utilisant l'argument de leur singularité. Cela résulte en une différenciation entre patrimoine « vrai » et « faux ». Le « faux » ou « inauthentique » a une mauvaise réputation par le manque d'originalité et de singularité (Bendix, 2009 : 259). Quant à lui, Jean-Pierre Warnier (1994 : 20), discute de la question de la production des objets-marchandise authentiques et remarque que l'objet authentique se définit par sa singularité et doit nécessairement passer par des instances et des procédures certificatrices. Parmi ces instances certificatrices de l'authentification, l'auteur cite les experts tels que les historiens de l'art et les anthropologues (*ibid.*: 24). J.P. Warnier constate un paradoxe dans la qualification d'une marchandise comme authentique. La marchandise doit se présenter comme un objet singulier, personnalisé et inaliénable dans un univers marqué par le marché, l'argent, l'universalité et la valeur d'échange (*ibid.*: 20). N. Adell et Y. Pourcher (2011 : 9) mettent également l'accent sur la propriété du patrimoine de représenter l'authentique. Selon les auteurs, les sociétés modernes somatisent dans le patrimoine leurs peurs d'inauthenticité, de perdre leur authenticité. Il y a une sorte d'« illusion authentique » à la base du processus de création du patrimoine et la création du jongo et du fest-noz comme patrimoine culturel mobilise ainsi cette « illusion ».

³⁸⁰ Voir entre autres Hewison (1987), Greffe (1990), Babadzan (2001), Lamy (2003), Rautenberg (2003), Bendix (2009), Skounti (2009), Wang Li (2013).

7.1- Performances et appropriation de l'expression culturelle

Les biens culturels immatériels font référence aux pratiques et domaines de la vie sociale de différents groupes et se manifestent dans les savoirs, les façons de faire, les formes d'expressions corporelles, scéniques, plastiques, musicales ou ludiques, et dans les lieux (tels que les marchés, les foires et les sanctuaires qui hébergent les pratiques culturelles collectives). Parmi ces domaines, ceux qui m'intéressent le plus sont les formes d'expression telles que les performances corporelles, en tant qu'elles produisent du sens pour des groupes sociaux. Le rôle des performances culturelles comme outils communicatifs est remarqué par plusieurs auteurs comme G. Bateson (1972), V. Turner et R. Schechner (1988) et R. Bauman (1992). S. Tambiah (1985) les voit comme modes d'action sociale. Les groupes sociaux communiquent et montrent aux autres leurs valeurs et la façon dont ils veulent être représentés au travers de leurs performances corporelles. Ils choisissent certaines expressions au lieu d'autres pour la transmission de signes identitaires. Le choix n'est pas fortuit mais imprégné de significations sociales. Les expressions corporelles, comme les danses, rassemblent des éléments qui canalisent divers sentiments comme la joie, la détente, l'anxiété, la colère et la tension.

P. Spencer, dans son étude comparative sur la danse (1985), explique que l'analyse anthropologique de la danse peut être abordée de diverses façons. Celles-ci sont identifiées dans l'introduction au volume, puis illustrées par sept exemples de cas tirés d'Afrique, d'Asie du Sud-Est, de Mélanésie et d'Océanie. Dans les chapitres successifs, la danse est présentée comme une sortie émotionnelle contrôlée dont la forme reflète la cosmologie ; comme une expérience créative qui attire les adolescentes dans le monde adulte ; comme une extension de la parole et du geste qui ajoute de nouveaux niveaux de sens à des occasions formelles ; comme une stratégie pour orchestrer le point culminant d'un échange réussi ; comme un défi au pouvoir des aînés qui génère une réalité alternative ; comme réponse communautaire à la crise qui recrée l'ordre par confusion ; et comme une suite de transformations qui résout périodiquement un dilemme social inhérent. Par ailleurs, S. Langer (1953) remarque que le geste est une forme symbolique utilisée pour transmettre des idées d'émotion et exprimer des tensions physiques et mentales.

Les premiers sociologues qui se sont penchés sur les études des sociétés et groupes sociaux remarquent le rôle des expressions corporelles pour l'établissement de groupes sociaux. E. Durkheim (1912), prend note de la pertinence du chant et de la danse pour exprimer l'esprit collectif d'une société. A.R Radcliffe-Brown (1922, chap. V) analyse le rôle de la danse pour les habitants des îles Andaman. E.E. Evans-Pritchard, lors de ses études sur le peuple Zande, écrit un

article qui est devenu l'un des premiers écrits consacré entièrement au rôle de la danse dans le maintien de la structure des groupes sociaux (1928). D'après lui, le rôle central de l'action d'une force « morale » chez les individus est donné par la force de la musique et de la danse. L'expérience émotionnelle partagée au moment de la danse rassemblerait les individus d'une communauté (*ibid.*).

Le jongo et le fest-noz sont deux expressions culturelles où la performance corporelle a un rôle fondamental. Cependant, la façon dont ces performances sont structurées et configurées varie beaucoup. Le jongo est une forme d'expression qui intègre percussion des tambours, danse collective et éléments magico-poétiques. La danse est un élément important et caractérise même le jongo dans l'imaginaire populaire. L'image du jongo comme danse populaire sélectionne souvent un seul aspect de cette pratique : la performance corporelle d'un couple qui interagit agilement avec les hanches au centre d'une ronde. Cette ronde, ou *roda*, est l'espace de performance du jongo.

La *roda* de jongo met en jeu des logiques d'actions récréatives et hiérarchiques. Elle est le lieu de retrouvailles de *jongueiros* d'un même groupe, mais également de ceux de groupes différents. Elle est aussi l'endroit où *jongueiros* et acteurs externes se rejoignent. La *roda* est le moment où l'on rencontre un groupe de jongo et ses participants. Les *rodas* peuvent se faire au siège des groupes - et elles s'adressent alors surtout à leur voisinage -, ou auprès d'associations, institutions scolaires et universitaires, ou bien encore dans le cadre de certains séminaires et événements. Quand elles sont exécutées au siège du groupe, elles ont une durée illimitée. En revanche, celles proposées à l'occasion d'événements sont la plupart du temps de simples représentations qui durent en moyenne entre 30 minutes et 2 heures. Même si les groupes font régulièrement des *rodas* dans le cadre d'événements qui leur sont spécifiques, tous organisent une *roda* à deux occasions communes : le 13 mai, jour de l'abolition de l'esclavage au Brésil, et le 20 novembre, jour consacré à la prise de conscience noire.

Les *rodas* ont un rôle important pour la solidarité d'un groupe ainsi que pour sa popularisation, puisque c'est ce qui est mis en évidence lors des événements et dans les médias (télévision et internet). La relation des *jongueiros* avec le monde découle de la *roda*, qu'elle se déroule dans sa forme communautaire et/ou artistique, ainsi que de certains événements. En effet, les *jongueiros* sont invités à intervenir dans des séminaires et activités scolaires et universitaires, ainsi qu'à participer à des émissions de télévision, et cela se clôt la plupart du temps par une petite *roda*. Les dirigeants des groupes jouent un rôle spécial dans l'organisation de ces participations, lors desquelles ils vont ensuite parler au nom du groupe. Les *rodas* sont l'espace-

temps principal de représentation du jongo comme pratique culturelle et de divulgation de discours idéologiques dominants.

La *roda* est constituée de séquences ordonnées et standardisées d'actes (Celui ou celle qui souhaite commencer la danse se tourne vers les tambours et les salue. Ensuite, il/elle s'approche d'une femme/homme en prenant sa main et tous deux se dirigent au centre du cercle. Ils se tournent l'un face à l'autre et le couple commence à danser agilement, en mobilisant notamment les hanches. La performance du couple prend fin lorsqu'un autre participant désire danser. Ce dernier s'approche des tambours pour les saluer puis s'avance vers le centre du cercle. Il/elle réalise alors un mouvement rapide appelé *umbigada*, qui consiste à coller son propre nombril (*umbigo* en portugais) au nombril de celui/celle avec qui on souhaite danser. La personne remplacée se repositionne dans le cercle et le nouveau couple réalise sa performance. Il en va ainsi de suite jusqu'à ce que les joueurs de tambours mettent fin à la *roda* en scandant « *machado* » ou « *cachoeira* »). Les *rodas* obéissent à une séquence standardisée, instituent une temporalité hors norme de l'action (elles peuvent durer 6,7,8 heures), et produisent symboliquement le corps. Les actions et comportements mises en œuvre au cours d'une *roda* sont conventionnalisés ce qui fait de la performance du jongo une performance rituelle dans le sens que le mot rituel est pris dans l'ethnologie classique (Turner 1969 ; Tambiah, 1985).

En effet, le jongo s'établi comme un système de communication symbolique à travers la parole et, spécifiquement le *ponto*, exprimé dans une performance corporelle au sein d'un cercle. Les *pontos* mettent en évidence une dimension religieuse très présente au sein de cette pratique culturelle. Les *pontos* de commencement d'une *roda* sont généralement dédiés à Notre Père ou Notre Dame avec le but de provoquer la protection divine pour la *roda* et ses participants. Certains *pontos* sont dédiés à des saints comme le *ponto* « *Meu São Benedito* » (Mon Saint Benoît) du Caxambu de Miracema. Le terme *ponto* exprime le répertoire vocal dans le jongo et est aussi utilisé dans la religion afro-brésilienne de l'umbanda. Certains *pontos* du jongo sont connus dans les *terreiros* de umbanda et vice-versa. Les *pontos* « *Beira-Mar* » et « *Deixa angoma melhorar* », présents dans le répertoire de la plupart des groupes de jongo sont chantés, avec quelques variations, dans des *terreiros* d'umbanda à Rio de Janeiro. Les tambours présents dans le jongo sont fréquemment utilisés dans l'umbanda. En effet, les tambours sont associés aux esprits des ancêtres Noirs, et ainsi, toutes les personnes qui souhaitent danser dans une *roda* doivent d'abord saluer les tambours comme une révérence aux ancêtres.

La dimension religieuse dans le jongo se fait présente également dans d'autres aspects de cette pratique et on peut mentionner les fêtes religieuses comme les occasions les plus propices

pour danser le jongo. Depuis les premiers registres historiques des rodas de jongo par les folkloristes, les fêtes religieuses comme celles de la Saint-Jean, de l'Esprit Saint et de la Sainte-Croix sont mentionnées comme les occasions de danser le jongo. Actuellement, on peut voir des rodas de jongo dans des fêtes religieuses consacrées à des saints catholiques particuliers ou à Notre Dame du Rosaire. Il est important de noter néanmoins que les saints auxquels les jongueiros rendent hommage, comme saint Sébastien et saints Côme et Damien ainsi que saint Benoît et Notre Dame du Rosaire ont une importance pour la communauté noire brésilienne. En effet, dans le processus d'adaptation aux rituels catholiques présents au Brésil dû à la colonisation portugaise, la dévotion à des saints catholiques était le moyen pour les Noirs d'incarner des aspects de leur propre culture, réinterprétant ainsi le catholicisme à travers leur propre vision du monde. Les saints auxquels les jongueiros rendent hommage ont ainsi un rapport avec la cosmologie afro-brésilienne. Ainsi les saints Côme et Damien ainsi que saint Sébastien incarnent certains des orixás (les dieux d'origine yoruba) les plus populaires de la cosmologie afro-brésilienne, les premiers étant syncrétisés à Ibeji, la divinité des jumeaux yoruba, et le second à Oxóssi, dieu de la chasse, de l'abondance et de la subsistance. Par ailleurs, saint Benoît et Notre Dame du Rosaire sont considérés comme des saints protecteurs des Noirs dûs aux confréries religieuses de Notre-Dame du Rosaire et de Saint-Benoît dans le Brésil colonial qui étaient réservées aux Noirs et qui se transformèrent dans un des rares espaces réservés à la pratique religieuse noire. Saint Benoît est le premier Noir canonisé par l'Église catholique. Dans le catholicisme populaire brésilien, ce saint, d'origine africaine et esclave, est considéré comme le protecteur des Noirs. Par ailleurs, Notre Dame de Rosaire est considéré comme la Notre Dame protectrice des Noirs. Les cultes à Notre Dame du Rosaire par la confrérie religieuse sont l'un des rares espaces où se pratiquaient aussi des rituels africains (comme celui du couronnement des rois et des reines) et où l'on pouvait faire usage de leurs instruments de percussion, danser et chanter sous le prétexte des fêtes religieuses. Actuellement on désigne comme Congado ou Congada l'ensemble des manifestations d'adoration à Notre-Dame du Rosaire, quels que soient le style musical, les vêtements et les instruments. L'utilisation des dates des fêtes des saints catholiques pour célébrer les rites ou dieux africains explique la présence de saints du catholicisme dans les fêtes de jongo.

En ce qui concerne la dimension religieuse dans le jongo, il convient de souligner la filiation religieuse d'une grande partie des pratiquants du jongo, fidèles de l'umbanda ou du candomblé, d'où la nécessité de négocier constamment les frontières entre le jongo et les religions afro-brésiennes. Même s'il y a un amoindrissement de pratiques religieuses dans le jongo par

rapport au passé, il est possible de constater encore aujourd'hui qu'il existe des références à la spiritualité afro-brésilienne. À titre d'exemple, il convient de mentionner la révérence aux Pretos-Velhos (« vieux-noirs »), qui sont dans l'umbanda associés aux esprits des ancêtres, par le Jongo de Pinheiral (comme je le montre dans la photographie présente à la page 177) et par le Jongo du Quilombo São José. Les membres de la communauté du Quilombo São José da Serra affirment que leur ancestralité est enracinée dans le territoire du quilombo, et notamment dans un arbre qui surplombe la communauté et qui est habité par les esprits des Pretos-Velhos à qui ils rendent un culte dans un petit centre d'umbanda. Les liens avec l'ancestralité africaine dans le jongo font références ainsi, encore aujourd'hui, aux pratiques de l'umbanda et/ou du candomblé.

Au cours des dernières décennies, la performance rituelle du jongo a pris la forme d'une performance artistique avec des outils esthétiques nouveaux comme des costumes, des maquillages et des coiffures qui sont employés lors de la performance du jongo. Ces signes esthétiques sont mis en place par des traits ancestralisés et réafricanisés afin d'affirmer les rapports à une Afrique idéalisée. Néanmoins, ces significations symboliques et référentielles sont transmises aussi lors de la performance rituelle par le toucher du tambour et la danse aux pieds nus, par exemple. Ainsi, aussi bien le côté artistique du jongo, comme le côté rituel, vont transmettre des significations symboliques liés à une réafricanisation.

Les frontières entre performance rituelle et performance artistique dans le jongo ne sont pas figés, mais mouvantes, car les rodas de jongo réalisées au cours des fêtes communautaires locales sont en même temps rituelles et artistiques. L'implication et transformation du corps au cours d'une roda est l'un des dénominateurs communs entre performance rituelle et performance artistique dans le jongo. Le corps est soumis à un ensemble de codes esthétiques allant des gestes et expressions aux vêtements et accessoires, visant à exprimer des liens symboliques avec l'Afrique. En outre, les rodas de jongo marquent le changement des rôles sociaux dans un temps et dans un espace que sa performance même comme action ritualisée va instituer. Les rodas vont donner des rôles (meneurs des chants, joueurs des tambours) qui seront mis en valeur l'espace-temps d'une roda. Enfin, la présence de spectateurs est aussi un dénominateur commun entre performance rituelle et performance artistique dans le jongo. Les représentations que les spectateurs portent sur le jongo se trouvent essentielles dans la façon que les acteurs mènent la performance rituelle et artistique. Les spectateurs participent activement aux rodas en tapant des mains ou en dansant pour ceux qui le souhaitent. La performance du jongo unit, le temps de l'action, acteurs et spectateurs.

La performance de personnes dansant avec les hanches (l'*umbigada*) dans une ronde est ce qui amène le jongo à être considéré comme une danse traditionnelle et populaire brésilienne. Le fest-noz, à l'inverse, n'est pas considéré comme une danse traditionnelle bretonne car il n'est pas constitué d'un seul « style » mais d'une variété de performances corporelles différentes, ou plus précisément, d'un ensemble de danses : ronde, chaîne au milieu d'autres chaînes, cercles sans se tenir, danses à figures, danses à deux, danses de couple, etc. Si le jongo est perçu comme une danse traditionnelle, le fest-noz est perçu comme un bal de danses traditionnelles. Les personnes qui se rendent à un fest-noz ne le font pas avec le but de pratiquer une seule danse, mais une variété de danses inspirées de la culture celtique. Cette différence de configuration entre les deux pratiques culturelles est une dimension importante de l'analyse comparative de leur plan esthétique et structurel.

Comme le mentionnent C. Augé et Y. Paire (2006), le monde du bal est un monde en soi. Ces auteurs ont réalisé un travail sur l'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine. Le fest-noz étant considéré comme un « bal de danse traditionnelle », il peut être compris à la lumière de leur analyse. Un bal, selon les auteurs, peut succéder à l'autre et emmener les danseurs jusqu'au bout de la nuit ; une nuit aussi longue et diversifiée qu'une journée, avec des temps de danse, des temps de rencontre, des temps de restauration et de repos, un rythme propre qu'il faut longtemps pour comprendre et pénétrer (*ibid.*). En outre, ils mentionnent qu'une communauté de danseurs développera un réseau de liens très particuliers, propres à ce temps hors du temps : ce loisir nocturne, plutôt citadin, est aussi un monde clos hors rapports sociaux (*ibid.*). Les bals de fest-noz, de par leur configuration différente de celle des *rodas* de jongo, attirent un nombre beaucoup plus élevé de participants. Parmi eux il y a des personnes liées au mouvement « folk », dont la pratique est occasionnelle et qui mettent en avant le plaisir de danser. Il y a aussi les membres des groupes folkloriques ou cercles celtiques, qui ont pour finalité le spectacle : la danse y est souvent associée à la convivialité et le temps de loisir partagé peut être très important. Il y a également ceux qui sont en quête de l'essence d'un répertoire dans lequel ils se spécialisent ; ils goûtent à la danse à travers les ateliers, les stages ou les bals qui les clôturent. Cette variété de public révèle plusieurs conceptions de la danse : ce sont des mondes différents mais qui s'interpénètrent souvent.

Les histoires sur « l'invention » supposée du fest-noz circulent beaucoup dans l'espace social étudié. L'analyse des discours des acteurs montre que pour eux, il faut trouver une origine pour que la pratique culturelle soit légitime. En effet, le bal appelé comme fest-noz est lié à la nouvelle configuration d'une pratique - le chant à danser - qui a eu lieu en Haute Cornouaille.

De ce fait, le fest-noz comme pratique réalisée par des musiciens sur scène jouant pour des gens qui dansent, est « inventé » dans les années 1950. Il y a une incessante recherche de la « vérité » des origines de fest-noz. Dans le cas du fest-noz, on imagine une histoire « réelle » capable de faire renaître les faits comme ils ont effectivement eu lieu. Cette inlassable quête des origines peut être considérée comme une illusion cognitive, dans la mesure où les pratiques culturelles ne possèdent pas une « origine » inscrite dans l'espace-temps historique mais sont le résultat de processus sociaux toujours dynamiques.

Dans les *rodas* de jongo, on n'observe pas une grande variété de public. Les *rodas* ont une ouverture au public plus restreinte que les bals de fest-noz. Ceux qui s'y rendent font partie des groupes qui les organisent ou en connaissent des membres. Il y a aussi beaucoup de personnes intéressées par la « culture afro » et/ou par la « culture traditionnelle brésilienne ». Il faut également souligner que dans une *roda* de jongo, il existe un public universitaire principalement lié aux sciences humaines et sociales. Les bals de fest-noz sont eux-aussi fréquentés par un public universitaire mais comme il y a beaucoup plus de monde, cet aspect est moins évident que dans les *rodas* de jongo. En fait, le public des bals de fest-noz, bien qu'il inclue aussi des universitaires, est très varié en termes socio-professionnels. De plus, il existe au Brésil un rapport très fort entre les intellectuels et les pratiques de la culture populaire brésilienne, et ce depuis longtemps. En effet, depuis la fin du XIX^e siècle, les intellectuels se sont confrontés à une question directement liée à l'identité nationale : « Alors, qui sommes-nous ? ». Cette question, qui a traversé tout le XX^e siècle et qui est toujours présente au XXI^e, a été traitée par des intellectuels qui considéraient les pratiques culturelles populaires (ou folkloriques) comme l'un des aspects les plus efficaces pour affirmer l'identité nationale. À partir des années 1930 ces intellectuels brésiliens, pour la plupart liés à la petite bourgeoisie, commencent à concevoir les traditions populaires comme une façon non seulement de conserver « l'âme nationale » mais aussi d'instruire le « peuple » sur la place de ses pratiques dans la construction de l'identité nationale. L'intellectuel s'est ainsi mis dans le rôle de celui qui révèle au peuple l'importance de ses traditions. Ce positionnement paternaliste a accompagné les intellectuels des sciences humaines pendant de longues décennies. C'est encore aujourd'hui une raison, consciente ou inconsciente, de l'implication de nombreux professeurs et étudiants dans les pratiques culturelles traditionnelles. Le jongo possède en outre la dimension « afro », qui est fortement mise en valeur par une grande partie des intellectuels et chercheurs en sciences humaines. D'après W. Rowe et V. Schelling (1991), « l'Afrique », dans les Amériques noires en général, fait partie non seulement de la construction de la culture noire, de la culture populaire, et d'un

nouveau système religieux syncrétique, mais aussi de l'imagerie associée à la nation moderne. La mise en valeur de la culture afro-brésilienne par les intellectuels, comme le mentionne L. Sansone (2002), est une adaptation créative à l'oppression et au racisme.

Une différence bien remarquable dans les performances du fest-noz et du jongo est l'utilisation de la notion de *jongueiro* pour qualifier les participants assidus des *rodas*. Cette notion est utilisée comme une catégorie d'action politique et un moyen d'affirmer une appartenance à une pratique culturelle afro-brésilienne. Il n'y a pas dans le milieu du fest-noz une catégorie spécifique qualifiant ceux qui s'y rendent de manière assidue. Même si le mot « Breton » est fortement employé par ceux qui s'identifient culturellement et politiquement aux pratiques issues de la culture celtique (« Je suis Breton »), ce mot n'est pas restreint aux participants des festoù-noz comme le mot *jongueiro*.

Une autre différence est la place du musicien dans l'un et l'autre événement. Dans les deux cas le musicien est acteur à part entière, puisqu'il participe et invite au jeu expressif en créant une atmosphère ludique par sa gestuelle et le rapport entre danseurs. Néanmoins, les musiciens qui jouent dans les bals de fest-noz sont pour la plupart professionnels (ils gagnent ainsi leur vie), et ont fait des années d'étude en musique « folk » ou musique classique. À l'inverse, ceux qui jouent les tambours dans les *rodas* de jongo ne sont pas des musiciens professionnels. Comme ceux qui dansent, ils sont intéressés par l'expressivité du jongo et la musicalité afro-brésilienne. Dans les *rodas* de jongo, la différence entre ceux qui dansent et ceux qui jouent est plus fluide que dans les bals de fest-noz. Dans les *rodas*, les individus commencent nécessairement par la pratique de la danse et certains font ensuite l'apprentissage du jeu des tambours auprès de ceux qui le maîtrisent.

Même si les performances du fest-noz et du jongo sont structurées et configurées différemment, il existe certains aspects communs quant à la relation entre les performeurs et la pratique culturelle qu'ils s'approprient. Tout d'abord, ces performeurs participent à une expression culturelle dont la danse traditionnelle est l'une des principales caractéristiques. De plus dans les deux cas, le performeur ne danse jamais seul et la « communauté » est toujours présente. C. Augé et Y. Paire (*ibid.*) remarquent que dans les danses traditionnelles françaises, l'expression de l'individu passe par « l'osmose » avec les partenaires. Pour cela, l'individu multiplie les ouvertures : un toucher sensible, un regard large qui embrasse l'espace et les autres, le respect de l'autre et le goût du jeu, la disponibilité à autrui (*ibid.*). La convivialité rencontrée tout au long des bals ou des *rodas* évoque le rapport à l'autre et le plaisir de danser ensemble. En outre dans les deux cas, les performeurs dominent la « langue » des expressions culturelles qu'ils

pratiquent. Selon C. Augé et Y. Paire (2006), connaître la « langue » c'est connaître les savoir-faire spécifiques d'une pratique culturelle, non seulement ses aspects chorégraphiques, musicaux et esthétiques, mais aussi sociohistoriques. Dans chacune de ces deux pratiques, il y a un partage collectif mais aussi une personnalisation et une appropriation individuelle. Les performeurs ne dansent ou ne jouent pas tous à l'identique et chacun développe à l'intérieur du collectif sa posture personnelle, ses propres formules d'appuis, ses fantaisies du moment.

Les deux expressions culturelles analysées ont aussi une dimension spectaculaire : dans le cas du fest-noz, il y a et les spectacles créés par les cercles celtiques ; dans le cas du jongo, il y a les *rodas* réalisées dans le cadre de représentations hors de la communauté. L'habileté et la beauté des postures et des gestes sont alors mises en valeur dans ces créations scénique et artistique des danses bretonnes et du jongo.

Le jongo et le fest-noz étant deux pratiques considérées comme traditionnelles, elles entretiennent un rapport fondamental avec le phénomène de transmission de coutumes, d'usages, de savoir-faire et de savoir-être, de génération en génération. Il apparaît que l'imprégnation (par le biais de la famille, du voisinage) a été leur seul mode de transmission pendant de très nombreuses décennies. De ce fait, les danses bretonnes comme le jongo ont été pendant longtemps transmises au sein de la communauté, sans enseignement particulier et par le simple fait d'être pratiquées en groupe. De nos jours, l'essentiel de la pratique initiale passe par un apprentissage en cours, en stage ou, dans le cas du jongo, au sein d'un groupe de jongo. Nous pouvons donc constater une évolution de la transmission par rapport aux registres historiques.

Selon le dossier d'enregistrement du fest-noz sur la liste représentative du PCI de l'humanité, l'apprentissage des danses se faisait jadis au sein des familles dans la société rurale. Actuellement, la transmission ne se fait presque pas par le réseau familial car même dans les lieux considérés comme les plus traditionnels, comme Collorec et Châteauneuf-du-Faou, l'apprentissage est devenu formel, que ce soit à l'école pour les enfants ou dans les ateliers et stages pour les jeunes, adultes et personnes âgées. Dans le cas du jongo, il existe à la fois une transmission générationnelle au sein des familles et un enseignement formel comme celui dispensé à l'École de jongo de la Serrinha ouverte à des enfants et jeunes qui habitent dans la communauté de la Serrinha n'ayant pas des rapports familiaux avec la pratique du jongo.

Il y a également entre les deux pratiques une différence entre ceux qui transmettent. Dans le milieu du fest-noz, la plupart des formateurs en danses et musiques bretonnes vivent de l'enseignement. Leur enseignement est marqué par leur formation universitaire et leur grand investissement personnel. Certains ont développé un haut niveau de conceptualisation : ils

mettent alors en scène leur vision de la danse traditionnelle bretonne au sein des cercles celtiques. Il est toutefois possible de rencontrer des enseignants de danse et de musique, pour lesquels elles sont une passion et non un gagne-pain. Dans le milieu du jongo, ceux qui transmettent (leader ou maître du groupe) ont parallèlement un autre métier mais se plongent à corps perdu dans leur passion et, pour certains, dans leurs devoirs.

7.2 - Espaces, territoires, places

Le fest-noz et le jongo sont deux formes d'expression enracinées dans une région spécifique : la Bretagne pour le fest-noz et la région Sudeste pour le jongo. Ainsi, tant la pratique du fest-noz que celle du jongo entretiennent une relation particulière à l'espace. La configuration de leur territoire, leur isolement ou non, ou encore les mouvements migratoires qui ont marqué leur population ont contribué à façonner les particularités de ces deux expressions culturelles. Le territoire, comme le mentionne G. Di Méo (1998), résulte alors d'un double mouvement de socialisation de la spatialité et de spatialisation de la sociabilité. Il faut préciser aussi que ces deux pratiques culturelles font, pour l'essentiel, référence à des traditions particulières liées à des groupes sociaux spécifiques présents dans ces deux territoires différents. Cette référence signale le rôle prescripteur important du territoire dans la configuration de ces deux pratiques culturelles.

Une variété d'auteurs a analysé la façon dont le territoire devient lieu d'identification³⁸¹. A partir de son étude dans les Andes boliviennes, G. Cortes (1999) affirme que la notion de territoire se réfère à une portion d'espace appropriée par un groupe humain dont les limites sont déterminées par une pratique politique, économique, socio-culturelle, voire même affective. Elle suppose à priori la stabilité, c'est-à-dire la permanence d'une population sur la terre qu'elle contrôle, préserve et à laquelle elle s'identifie (*ibid.* : 259). Le rôle joué par l'identification de la population à son territoire, c'est-à-dire l'ancrage territorial d'un groupe social, peut être de deux natures : socio-historique d'une part, et ethnoculturelle d'autre part (*ibid.* : 265). Le territoire évoque un lieu-mémoire. Selon A.M. Martin, J.C. Mermet et N. Ribet (2000), qui analysent les enjeux de l'invention du territoire du Ménzec dans le Massif central, le territoire est le terme d'un processus social complexe d'attribution de sens à un espace construit (*ibid.* : 56). Les territoires conjuguent un sentiment d'appropriation de l'espace au sens économique et/ou symbolique à un

³⁸¹ Voir entre autres Le Goff (1998), Lovell (1998), Blanc-Pamard et Quinty-Bourgeois (1999), Cortes (1999), Martin, Mermet et Ribet (2000), Rautenberg, Micoud, Bérard et Marchenay (2000), Glevarec et Saez (2002), Douillet (2003), Laferté (2006), Skounti (2009), Chandivert (2010).

domaine d'appartenance. Il y a ainsi des relations d'appropriation et d'appartenance qui sous-tendent la notion du territoire.

La construction de l'identité par le territoire, espace géographique, se produit affectivement, socialement, culturellement et symboliquement, sous plusieurs aspects : celui des repères que l'homme construit dans cet espace, celui des discours de la société qui façonne cet espace, sous l'angle enfin des rapports sociaux que des individus entretiennent dans cet espace (Blanc-Pamard et Quinty-Bourgeoi, 1999). L'identité culturelle et l'identité géographique se fondent dans un même espace et donnent naissance au territoire. Le territoire est, ainsi, un espace d'identité, d'investissement affectif et culturel, et évoque des sentiments d'appartenance. Selon les auteurs, plusieurs thèmes caractérisent cette construction de l'identité par le territoire : la limite, la représentation, le temps, la durée, la liaison espace-temps, la langue et la relation (*ibid.* :11). Les discours identitaires s'appuient sur des idéologies à base territoriale et non plus seulement historique, le passé n'étant plus le seul référent (*ibid.* : 14). Les territoires sont faits de mémoires, de racines, de lieux, de liens, de nœuds, de réseaux, de paysages, de discours, de constructions, autant de signes qui le font (*ibid.* : 19).

N. Lovell (1998) remarque les rapports entre les sentiments d'appartenance et d'identité et le territoire. Selon elle, un sentiment d'appartenance et d'identité est créé et maintenu autour d'un espace réel ou fictif, mémorisé (et parfois mémorialisé) en transformant ces espaces en territoires (*ibid.* : 6). L'auteur concentre son analyse sur la mobilisation des notions et des sentiments d'appartenance collective et sur l'instrumentalité de ces sentiments comme aspects des revendications territoriales (*ibid.* : 5). D'après M. Rautenberg, A. Micoud, L. Bérard et P. Marchenay (2000 : 3), le territoire, différent de l'espace géographique qui n'en est que le support physique, est un espace institué. « Le territoire procède d'une histoire faite par les hommes qui, pour s'accorder sur la manière d'organiser leurs vies en commun, se donnent des institutions ». Il est un espace défini en tant que pouvoir et conséquemment, il n'est pas plus « naturel » que ce pouvoir lui-même (*ibid.*). L'invocation des patrimoines, selon les auteurs, revitalise des représentations du territoire et de la campagne (*ibid.* : 8).

Le territoire représente à la fois un marqueur tangible et une base matérielle, et il est gouverné par des stratégies qui, sous couvert d'une idéologie de synergie, sont tout à fait réelles pour les individus concernés. J. Le Goff remarque les rapports entre les notions de patrimoine et de territoire. Selon l'auteur, le patrimoine comporte des territoires qui ne sont plus des territoires à proprement parler géographiques mais des territoires nouveaux, des territoires de l'imaginaire, des lieux de mémoire (1998a : 432). H. Glevarec et G. Saez (2002 : 49) affirment que « le

patrimoine est cette ressource, ou cet outil, qui permet aux individus de construire ce lien au territoire pour ceux qui n'ont pas le lien familial ou historique comme point d'appui ». Dans un contexte marqué par la décentralisation, ajoutent les auteurs, chacun cherche à affirmer l'autorité d'une mémoire en ce qu'elle donne un statut à l'identité territoriale (*ibid.* : 258). Le patrimoine sert donc à construire le lien au territoire, voire à définir ou redéfinir l'espace territorial (*ibid.* : 290).

Il existe entre le fest-noz et le jongo des aspects distincts au niveau de leurs catégorisations spatiales et territoriales. L'analyse menée au cours de cette thèse dévoile que la notion de « territoire » a un rôle plus fort dans la classification identitaire du contexte breton. En effet, l'un des éléments les plus forts de l'identité bretonne réside dans le territoire de la Région Bretagne. L'identification des acteurs à leur territoire joue un rôle non seulement dans leur proximité à leur terre mais également dans sa défense. Le jongo est une forme d'expression de la vallée de la rivière Paraíba do Sul, dans la région Sudeste du Brésil. Dans leurs discours identitaires, les acteurs s'approprient la Vallée du Paraíba do Sul quand il s'agit de légitimer le lien du jongo à la présence historique des esclaves bantous dans cette région. Mais néanmoins, la région Sudeste elle-même n'est pas revendiquée comme un territoire dans lequel leur identité est ancrée.

En Bretagne, la défense de la terre et du territoire apparaît plus fortement dans la discussion concernant la Loire-Atlantique, département où se trouve l'ancienne capitale du duché de Bretagne : Nantes. Les discours de la plupart de mes interlocuteurs sur l'appartenance de Nantes à la région Bretagne nous permet de réfléchir à la production du territoire, c'est-à-dire à l'espace de référence socio-géographique ou ethno-territorial auquel on se réfère et l'on s'identifie. Dans son article sur les rapports entre territoires, appartenance et identification en Tunisie, A. Belhedi (2006) souligne le fait que c'est le groupe qui crée son territoire, auquel il s'identifie et qui n'existe pas en dehors de lui. En fait selon l'auteur, le groupe préexiste souvent au territoire et revendique des origines supérieures, anciennes et lointaines (*ibid.*). Le territoire créé, organisé ou recomposé ailleurs dans le cas de mobilité du groupe (choisie ou forcée), contribue à son tour à conforter le processus identitaire (*ibid.*). Comme le souligne l'auteur, la territorialité renforce le processus identitaire lié au sentiment d'appartenance, inconscient ou assumé, à un espace donné.

La territorialité en Bretagne existe également dans la typologie des « pays », qui sont l'un des vocabulaires géographiques les plus efficaces utilisés par les acteurs. Les pays historiques et traditionnels, plus que les pays « Loi Voynet », constituent la référence identitaire et se trouvent

chargés de symboles et ponctués de connotations historiques, où les racines et l'ancienneté sont souvent invoquées. De plus, l'évocation des pays historiques et traditionnels est fondamentale pour la confirmation d'un discours basée sur l'authenticité et l'antériorité de certains espaces géographiques. Les pays historiques et traditionnels stimulent des mémoires qui rassemblent les acteurs, et permettent une identification par des signes culturels communs. Comprendre la géographie et le symbolisme des pays historiques et traditionnels nous aide à mieux comprendre les usages des pratiques culturelles présentes en Bretagne.

Parmi les trois types de « pays »³⁸² conçus en Bretagne, les pays traditionnels ou « terroirs » fonctionnent davantage que les autres comme un référentiel symbolique facilitant le processus d'identification et d'appropriation. La problématique récurrente de la notion de « terroir » est propre à la France. Le terme même est difficilement traduisible dans les autres pays, y compris au Brésil. D'après P. Prévost (2011), l'usage du mot « terroir » est habituellement lié à la différenciation des produits, relative à leur origine et à leur spécificité géographique (*ibid.*). Le terme permet également d'affirmer les spécificités de l'identité locale et de qualifier une identité sociale qui se diffuse sur l'ensemble d'un lieu. Le terroir est ainsi, selon L. Bérard et P. Marchenay (1995), un concept polysémique. Selon qu'il intègre ou non la dimension humaine, il prend en compte l'épaisseur du temps et donne un autre sens à la relation au lieu (*ibid.*). Un terroir, selon la « Charte de Terroir » produite collectivement par l'INRA-INAO-UNESCO³⁸³, consiste en :

Un espace géographique délimité défini à partir d'une communauté humaine qui construit au cours de son histoire un ensemble de traits culturels distinctifs, de savoirs et de pratiques, fondés sur un système d'interactions entre le milieu naturel et les facteurs humains. Les savoir-faire mis en jeu révèlent une originalité, confèrent une typicité et permettent une reconnaissance pour les produits ou services originaires de cet espace et donc pour les hommes qui y vivent. Les terroirs sont des espaces vivants et innovants qui ne peuvent être assimilés à la seule tradition (UNESCO et Terroirs et Cultures, 2005 : 2).

La notion de terroir a comme particularité la constitution des produits ou services originaires d'un espace géographique, et qui possèdent une valeur matérielle et une valeur immatérielle (Prévost et *al.*, 2014). Cette catégorie est une construction sociale qui s'appuie sur les produits -matériels et immatériels - des groupes sociaux qui vivent dans un espace géographique. La notion de terroir se différencie de celle de territoire par le lien à un ou des « produits ». Le territoire peut exister en l'absence de produit (une danse, un produit alimentaire, par exemple) alors que le terroir peut être considéré comme le territoire d'un produit (ou de

³⁸² Pays historiques, traditionnels et « Loi Voynet ».

³⁸³ INRA = Institut national de la recherche agronomique; INAO = Institut national de l'origine et de la qualité.

plusieurs produits, pris au sens de bien ou de service) (*ibid.*). Les produits expriment à la fois les interactions entre conditions naturelles et culturelles de production, et construction historique de savoir-faire et de typicité.

Pour exister légitimement, le terroir doit s'appuyer sur des produits matériels et immatériels et sur des groupes sociaux institués dans un espace géographique délimité. La trajectoire historique de ces groupes dans un espace spécifique ainsi que la production locale traditionnelle des produits, sont revendiquées comme stratégie de légitimation d'un terroir. Le terroir peut être vu comme une relique mémorielle permettant d'animer une gestion durable des ressources communes par son adaptation historiquement fondée aux spécificités locales (*ibid.*). Le terroir est constitué par la traditionnalité et l'authenticité de ses produits ainsi que des groupes sociaux qui les produisent, dans un espace géographique déterminé.

Dans le contexte breton, la notion de « terroir » évoque des localités possédant des particularités historiques ou culturelles. Dans la majeure partie des cas, il s'agit de lieux liés à la danse, à la musique et aux costumes. Chaque « terroir » ou « pays traditionnel » exhibe des particularités relatives à ses chorégraphies, musiques et costumes et dévoile la spécificité de son dynamisme. Les pays traditionnels ont un rôle dans la localisation spatiale et identitaire des pratiques culturelles en Bretagne ; en effet, elles peuvent faire appel à certaines références bien précises, comme la gavotte du pays Dardouf ou du pays de Dol, aux différences subtiles dans les pas. Dans le contexte du fest-noz, les pays traditionnels attestent de la position privilégiée des catégories liées à l'espace géographique.

La catégorie de « terroir » pour qualifier des pratiques culturelles originaires de localités spécifiques n'a pas sa place au Brésil. Néanmoins, il y a d'autres catégories spatiales qui sont importantes dans l'association d'expressions culturelles à des lieux et territoires spécifiques. Tel est le cas de la catégorie de « *terreiro* » [litt. terrain], ou sol en terre battue à l'extérieur d'une maison. Le *terreiro* est l'espace où le jongo a été développé pendant la période de l'esclavage. Parmi les stratégies engagées par les acteurs du jongo pour prouver son authenticité, on peut citer par exemple celles qui consistent à jauger l'authenticité des espaces où sont réalisés les *rodas* de jongo. La paire *palco/terreiro* révèle cette polarité quant aux espaces témoins des *rodas*. Le *palco*, ou « scène » en français, est l'espace dédié aux représentations artistiques dans un théâtre ou un auditorium. Occasionnellement, les *rodas* peuvent se dérouler dans ces espaces. Les expressions *jongo de palco* et *jongo de terreiro*, utilisées par les acteurs, font référence à deux façons de catégoriser les groupes par l'espace utilisé lors des *rodas*. Ces expressions sont également une façon de marquer une distinction vis-à-vis de certains groupes considérés

comme *jongo de palco* : « Le Jongo da Serrinha est un *jongo de palco*, ils ne sont pas comme nous. Notre jongo est *de terreiro* » (Seu Edgar, Cahier de Terrain, 03/10/2014). Le discours présenté par Seu Edgar, leader du Jongo d'Arrozal, montre non seulement des disputes symboliques entre les groupes, mais indique également les stratégies utilisées par les acteurs afin d'affirmer et légitimer leur authenticité.

Certains agents emploient également la polarité *palco/terreiro* afin d'argumenter contre la commercialisation du jongo. Le *jongo de palco* est considéré comme non-authentique, à l'égard du lien que certains acteurs établissent entre le *palco* et la « vente » du jongo en tant que produit. Le Jongo da Serrinha, considéré comme le groupe faisant le plus de prestations de *jongo de palco*, inspire toutefois d'autres groupes: « Certains critiquent le Jongo da Serrinha, mais on doit en fait les imiter. Pourquoi demandent-ils R\$ 10.000 (environ € 2.800) pour une présentation, lorsque nous n'en demandons que R\$ 1.000 ? » (Jeffinho, Cahier de Terrain, 06/12/2014). Nous pouvons aussi remarquer que les groupes qui se disent authentiques et qui pratiquent très souvent le jongo au *terreiro*, accordent également une grande importance aux costumes et maquillage, ce qui est d'autant plus vrai quand les *rodas* sont réalisées devant d'autres groupes. Cela montre une contradiction présente au sein de cet espace social : même s'ils se trouvent plus authentiques, ils veulent imiter ce qu'ils conçoivent comme non-authentique dans les *groupes de palco*.

Les termes *terreiro* et terroir (terroir dans le contexte français et *terreiro* dans le contexte brésilien) évoquent comment chaque contexte exprime, et particularise, son lien avec la *terre*. L'usage de ces notions signale l'enracinement dans la terre ancestrale et une façon de s'approprier la terre des ancêtres et de transformer cette terre enjeu d'appartenance identitaire. Les notions de *terreiro* et terroir indiquent le lien symbolique à la terre et le lien entre la terre et le territoire. Au même titre que le « *terreiro* », le « *quilombo* » désigne également une catégorie spatiale propre au contexte brésilien. Ce terme, qui historiquement a désigné des territoires autonomes d'esclaves en fuite, actuellement qualifie les territoires occupés par des groupes ethno-raciaux possédant des savoirs, rituels et formes d'organisation communautaire hérités en partie des *quilombos* historiques. La délimitation par l'État brésilien de territoires pour certains groupes sociaux - comme les Indigènes et les Noirs héritiers des *quilombos* - en regard de leur oppression historique, est une dimension socio-historique qui est inexistante en France.

Les catégories de « terroir » en France et de « *quilombo* » et « *terreiro* » au Brésil fonctionnent comme toile de fond pour la justification de pratiques culturelles ancrées dans des territoires spécifiques, tels que le jongo et le fest-noz. Ces trois catégories spatiales contribuent à fonder l'identité d'un groupe sur un espace donné et à conforter le sentiment d'appartenance et

d'appropriation, au sens matériel et symbolique. Selon A. Belhedi (2006), les catégories spatiales et territoriales permettent la cristallisation des représentations (individuelles et collectives) et des symboles - fondateurs - d'identification et de référence, ainsi que la pérennisation et la reproduction des rapports sociaux. Les différences entre les deux pratiques culturelles quant à l'identification au territoire se dévoilent aussi au moment de leur performance. Une quantité considérable de personnes qui participent aux bals de fest-noz veulent faire « ce que les vieux faisaient », ce qui est une façon d'exprimer leur ancrage dans la Région Bretagne. De leur côté, la plupart des personnes qui participent aux *rodas* de jongo veulent aussi faire « ce que les vieux faisaient », non pour exprimer leur lien à la région Sudeste mais avec les Africains esclaves de cette région. Si la participation aux bals de fest-noz contribue à un ancrage dans un territoire, la participation aux *rodas* de jongo alimente un ancrage dans un groupe ethno-racial.

La notion de capital d'autochtonie (Retière, 2003) se montre efficace pour analyser la façon dont les acteurs mobilisent les notions de *terreiro* et *quilombo* dans le cas du jongo et de terroir, dans le cas du fest-noz pour légitimer leurs lieux de parole. D'après l'auteur le capital d'autochtonie est une série d'attributs qu'un individu peut escompter grâce à son enracinement local et populaire. Celui-ci se forme, non pas uniquement à partir d'un capital social fait de relations professionnelles, de parenté, de voisinage, etc., ou bien encore d'un capital symbolique reposant sur l'estime et la réputation, mais dans l'intrication des deux : le premier lui assure la visibilité tandis que le second lui confère et en garantit la valeur. L'autochtonie, déterminée par l'héritage, devient capital en se construisant quotidiennement dans les interactions, sur une scène sociale donnée. Comme le mentionne Renahy (2010) il ne s'agit pas d'une simple ressource que peut mobiliser tel ou tel individu, mais plus globalement d'un engagement à ce que, à travers soi, le collectif trouve à (continuer à) s'identifier lui-même.

La notion de capital d'autochtonie peut aider à comprendre la mise en scène de l'appartenance locale autour de valeurs populaires et la façon dont les acteurs appartenant aux classes populaires jouent de leur souche locale pour légitimer leur points de vue et arguments. Les acteurs usent d'un symbolisme de l'autochtonie pour s'immuniser contre les jugements de disqualification. A travers l'affirmation de logiques d'honneur et de notoriété est donnée consistance au « nous » face aux « autres ». Le capital d'autochtonie nous aide à comprendre l'appropriation des notions de terroir et de *terreiro* et *quilombo*. En effet, les acteurs s'approprient les notions susmentionnées pour évoquer leur ancrage spatial par des valeurs considérées locales et régionales. Ainsi, qualifier une danse comme appartenant à un terroir

spécifique ou un jongo de *terreiro* comme plus authentique fonctionne comme des stratégies pour faire jouer la souche rurale afin de justifier une dénommée traditionnalité.

Les notions de terroir, ainsi que le *quilombo* et le *terreiro*, sont des constructions sociales qui se présentent comme lieux d'identification. Les « terroirs », *quilombos* et *terreiros* sont des localités importantes pour la revendication identitaire dans leur fonction d'ancrage, de stabilisation, de durée, de continuité, assurant la transmission dans le temps. Nous pouvons les penser comme des « reliques mémorielles » qui permettent d'articuler traditionnalité et authenticité. La notion de « place » et de localité, tel que la notion de territoire, sont aussi efficaces pour analyser le sentiment de l'appropriation de l'espace dans les deux cas analysés. Les localités sont discursivement et historiquement construites (Gupta et Ferguson, 1997). L'ancrage spatial dans une localité spécifique représente, dans les processus de patrimonialisation, une garantie d'authenticité et de traditionnalité pour les biens culturels immatériels.

L'authenticité des pratiques culturelles étudiées au cours de cette thèse repose ainsi dans des localités bien déterminées comme dans le *quilombo* São José da Serra, les *terreiros* où se danse et se joue le jongo et Poullaouën localité perçue comme celle où le fest-noz a été « inventé ». L'établissement de ces localités souligne les processus à l'œuvre dans la fabrication d'une tradition appuyée sur une justificative territoriale. Gupta et Ferguson (1997), soulignent les rapports entre fabrication de localités et d'identités. D'après eux, la production des localités produisent simultanément l'identité et l'altérité (*ibid.* : 13). La production des localités implique une séparation et une opposition à d'autres localités qui ne constituent pas des références spatiales et symboliques pour les acteurs. La fabrication de l'altérité spatiale concernée à la production de localités est un processus également actif dans la fabrication des identités locales.

Le besoin de consolider une identité ethnique dans le cas du jongo, et régionale dans le cas du fest-noz, a guidé les formes multiples de relations entre identité, espaces, places et territoires. A l'heure de la mondialisation, le territoire et les localités comme support identitaire est façonné de manière à devenir un outil d'ancrage. Comme le mentionne Capone (2004) dans son analyse des religions afro-américaines, le processus de déterritorialisation (la disparition de tout ancrage territorial dû à la mondialisation) est toujours suivi d'une reterritorialisation : « S'il y a dissolution ou déplacement des points de référence, des racines ou des frontières, il y a aussi production parallèle de discours sur les origines qui permettent de « réancrer » ce qui a été « déterritorialisé » dans de nouveaux espaces, réels ou symboliques » (*ibid.* : 11). L'identification territoriale s'appuie sur des fondements différents dans les deux cas étudiés. Le discours qui

prône la supériorité de l'identité régionale par rapport à l'identité nationale, entendu parmi les défenseurs de la culture bretonne, est inexistant chez les *jongueiros*. Dans le cas de la Bretagne, la présence celtique est souvent invoquée pour revendiquer une antériorité du royaume breton vis-à-vis du royaume français qui l'a occupé. L'occupation celtique en Armorique (Bretagne actuelle) date d'environ 500 av. J.-C. tandis que la colonisation portugaise au Brésil date de 1 500 ap. J.-C., l'esclavage dans la Vallée du Paraíba du début du XIX^e siècle et la création administrative de la Région Sudeste de 1969. Les discours d'appropriation territoriale sont bien différents dans un cas et dans l'autre parce que les processus sociohistoriques de constitution de la Région Bretagne et de la Région Sudeste le sont aussi.

Enfin, nous pouvons mentionner que dans les deux cas étudiés, les pratiques culturelles sont également liées à la ruralité. Les danses d'un bal de fest-noz ainsi que le jongo sont perçues comme des danses communautaires, anciennes et rurales. Comme le remarque C. Guiu (2007), l'idéologisation du rural se manifeste en vue de légitimer des projets de construction identitaire, de recréation du lien social et d'affirmation de la communauté. Même si l'affirmation de la vitalité du monde rural est plus forte dans le discours des personnes liées au fest-noz - qui l'associent aux traditions celtiques - les *jongueiros* évoquent aussi le rural comme lieu premier des Africains arrivés dans la Vallée du Paraíba. L'association de ces expressions culturelles à une tradition qui est défendue et légitimée est également un de leurs aspects en commun. En effet, les participants du fest-noz font des liens entre la pratique dans les bals et la sauvegarde de la tradition bretonne. Les participants du jongo, de leur côté, assimilent leur pratique dans les *rodas* de jongo à ce que leurs ancêtres d'Afrique faisaient. Tout comme la pratique du fest-noz, celle du jongo entretient un rapport avec le maintien de la tradition, c'est-à-dire avec la volonté de transmission, de génération en génération, des savoirs, des codes et des rites.

La notion de capital d'autochtonie nous aide à comprendre également l'appropriation des références récurrentes au « sacré » (p. 101), à la notion de « lieu mythique » (p. 140), à l'idée de « pureté originelle » (p. 35), comme de « pureté des origines » (p. 176). En effet, ces références peuvent être vues comme des ressources symboliques pour justifier de la notoriété acquise dans un espace rural et entretenue localement. Évoquer un « lieu mythique » et une « pureté originelle » renvoie à une idée d'enracinement local et rural en lui conférant un caractère suranné. La mise en scène du rattachement à une « localité rurale originale » et à un lointain passé est représentée en Bretagne par les pardons, comme celui de Collorec et les pèlerinages. Les pardons et les pèlerinages permettent d'exprimer une relation particulière au monde rural comme compensation à la dépaysement. En m'inspirant par les réflexions de Bozon et Chamboredon

(1985), je pourrais dire que participer à ces événements est un trait constitutif du symbolisme de l'autochtonie, c'est-à-dire, de la mise en valeur de l'appartenance rurale. Par ailleurs, en m'inspirant par Renahy (2010), je pourrai dire que la participation aux pardons et aux pèlerinages s'agit d'un engagement à ce que, à travers soi, le collectif trouve à (continuer à) s'identifier lui-même.

7.3 – Folklore, exotisme, tourisme

Le folklore et les folkloristes ont joué un rôle fort dans l'invention des traditions comme identitaires et nationales. Comme le mentionne G. Laferté (2006 : 70), le folklore, perception holiste, anhistorique et essentialisée des cultures populaires, a été intégré comme un outil de création culturelle des territoires politiques nationaux. La production intellectuelle des folkloristes, qualifiée d'idéologique notamment par Laferté (*ibid.*), a guidé les discours sur les traditions populaires, généralement associées à des sociétés rurales paysannes (Segalen et Cuisinier, 1986 : 3). Le folklore fait son apparition au cours du XIX^e siècle, dans le contexte sociohistorique de l'industrialisation, de l'exode rural et de la densification des villes, à un moment où la définition nationaliste des identités politiques comme identités culturelles gagne du terrain (Babadzan, 2001). Le folklore, comme le mentionne Babadzan (*ibid.* : 3), a apporté une caution scientifique décisive à la production et représentation des identités collectives. L'auteur remarque que la « fabrication du folklore par les nationalistes a modifié, ritualisé et institutionnalisé les pratiques coutumières traditionnelles pour répondre aux nouvelles finalités nationales » (1999 : 16).

Les danses traditionnelles ont été un sujet largement étudié par les folkloristes brésiliens et français du XX^e siècle. Elles représentaient, pour ces folkloristes, des « traces » de la société traditionnelle. Considérées comme faisant partie des faits folkloriques, elles ont été étudiées en tant qu'aspects de l'identité nationale. Pendant les années 1930 par exemple, les folkloristes français ont mené une enquête sur les vieilles danses de France, avec pour objectif de cartographier les faits folkloriques de danse et de rendre compte de leur régression ou de leur disparition (Décoret-Ahiha, 2009 : 106). J.H. Rivière et M. Marcel sont parmi les folkloristes qui se sont intéressés aux danses traditionnelles de la France (*ibid.*: 111). Présentées dans les fêtes populaires, les danses étaient considérées comme la synthèse de la musique, du costume, du chant, de la représentation et de la cuisine. Les fêtes populaires, en amalgamant plusieurs éléments culturels, représentaient des espaces spéciaux pour réfléchir à l'identité nationale. Par

conséquent, les fêtes populaires ainsi que les éléments culturels présents en elles, ont été des sujets souvent choisis par les folkloristes brésiliens et français pour leurs études.

L'analyse menée au cours de cette thèse fait ressortir que tout comme les pratiques culturelles traditionnelles bretonnes (incluses dans le fest-noz actuel), celle du jongo a longtemps été reléguée au rang de pratique folklorique et passéiste. Le mot folklore a une dimension péjorative dans les deux contextes car il évoque des pratiques culturelles figées. En outre, le terme est associé à quelque chose d'exotique et réduit à une danse, un chant, une musique. Dans les deux cas, la notion de folklore met l'accent sur les caractéristiques visuelles, corporelles et musicales des savoirs traditionnels, ainsi que sur des pratiques issues de la paysannerie et originaires d'une société rurale, considérée comme plus traditionnelle que l'urbaine. Cette notion ne prend pas en considération les compétences personnelles et la dimension créative des sujets et ne met pas en lumière les personnes porteuses de ces savoirs.

Dans le contexte français, le terme folklore fait allusion à des expressions culturelles présentées sous forme de spectacle dans un cadre généralement payant, et soucieuses d'une mise en scène notamment grâce à un costume venant connoter une époque ou une région. Même si de nos jours le mot folklore est assez péjoratif, certaines représentations en émergent, notamment exotiques. À Saint-Malo, il y a par exemple le festival « Folklores du monde » au mois de juillet, dans lequel une variété d'expressions culturelles du monde entier (y inclus des pratiques bretonnes) sont mises en spectacles dans le cadre des présentations artistiques payants. Ces expressions culturelles sont en effet les représentations de pratiques traditionnelles par des groupes professionnels de danse folklorique. En 2015, par exemple, il y a eu le groupe Amlima, du Togo ; le groupe Megova de Lituanie et le groupe Bacnaré (*Balé de Cultura Negra do Recife*), du Brésil. Ces groupes mettent en scène de façon spectaculaire des formes de la culture traditionnelle de leurs pays. Tous les derniers dimanche du festival, on peut assister à un défilé dans les rues de Saint-Malo dans lequel les participants des groupes de danse marchent habillés avec le costume du spectacle, jouant les instruments musicaux propres du groupe. Ce qui m'a le plus marquée au cours du défilé de 2014 fut la fascination exprimée par l'audience pour ces « folklores » reconnus comme exotiques.

C. Quimbert (2011) disait déjà que l'image de l'exotisme a longtemps été vendue par la Bretagne pour favoriser le tourisme. J'ai pu remarquer que l'exotisme (aussi bien des danses bretonnes exprimées par les cercles celtiques que des danses traditionnelles des autres pays) était perçu par le public au cours du défilé folklorique. L'audience ne connaissait pas les pratiques culturelles présentées par les groupes de danses, leur contexte de production et reproduction, mais

les couleurs, tonalités, formats des costumes et les instruments musicaux qui accompagnaient les groupes. Le visuel est mis en évidence et c'est ce visuel « exotique » qui attire les touristes et les Bretons au festival Folklores du Monde.



Cercle celtique Quic en Groigne en défilée à Saint-Malo



Compania de Danza Folklorica de Mexico en défilée à Saint-Malo

Le tourisme contribue fortement à constituer les territoires d'images forgées d'authenticité. J. Taylor (2001 : 7) constate le rôle de la création d'authenticité pour le tourisme comme un dispositif de distanciation qui pousse au désir et à la production de valeur. L'authenticité, selon l'auteur, est assimilée au traditionnel car les sites touristiques, les objets, les images et même les gens ne sont pas simplement considérés comme des « productions » contemporaines, mais au contraire, ils sont positionnés comme signataires d'événements passés, d'époques ou de modes de vie (*ibid.*: 9). La qualification d'objets, images et mêmes personnes comme authentiques ajoute de la valeur à un site touristique (*ibid.*: 11). L'authenticité est une valeur revendiquée dans un contexte où l'inauthenticité est perçue. L'auteur remarque encore que l'émergence de distinction entre l'authentique et l'inauthentique fournit un moyen d'authentifier les sites (*ibid.*). Les stratégies développées pour l'exploitation touristique montrent le lien étroit entre les représentations de l'authenticité et la touristification. En Bretagne, les pratiques culturelles bretonnes sont mises en valeur dans les événements qui se déroulent pendant la saison touristique pour exprimer une image d'authenticité et de traditionnalité.

Dans son étude sur l'identité culturelle et le tourisme au Mali, A. Doquet (2003) argumente qu'en réponse aux regards orientés dont elles sont l'objet, certaines sociétés se mettent en scène en se conformant aux attentes des étrangers. Regardées comme des archétypes de

cultures traditionnelles, elles deviennent expertes dans la mise en scène de l'authenticité. Selon l'auteur, les mises en scène de l'authenticité culturelle peuvent contribuer à un renouveau identitaire (*ibid.*). La projection des origines, préservées dans une expression culturelle, renvoie à un discours générateur d'une culture authentique qui se transmettrait au fil des générations via cette même expression culturelle. Parler d'authenticité revient à parler de racines et d'ancrage sociohistorique et culturel. L'authenticité culturelle est ainsi le « résultat d'un processus itératif, défini par la participation active de ceux qui, en émettant un jugement de valeur sur les productions culturelles, contribuent à leur conférer légitimité et force symbolique » (Dorin, 2006).

La marchandisation des pratiques culturelles par les sphères publiques au service du développement durable et du tourisme, selon C. Khaznadar (2014), force la production d'une image idéale de ces pratiques culturelles. Cette image, dans la plupart des cas, ne correspond pas exactement à ce qu'est cette pratique dans son contexte social et culturel. La marchandisation provoque ainsi un mouvement de fossilisation d'un patrimoine qui est supposé être vivant et avoir un rapport direct avec le contexte socioculturel dans lequel il s'inscrit (*ibid.* : 33). Influencées par l'agence des sphères publiques, les pratiques culturelles se sont transformées en ressources identitaire, économique et touristique. Le touriste, dans ce contexte, est un agent qui intervient activement dans la construction symbolique et pratique du patrimoine, comme le mentionne J. Le Goff. Selon l'auteur, le touriste occupe un rôle de demandeur et de créateur de patrimoine et d'identité : « C'est l'image avec laquelle ils viennent dans une région qui les fait souhaiter de trouver réellement dans cette région ce qu'ils y imaginent et désirent y trouver. Le touriste transforme le patrimoine des régions qui l'attirent » (1998a : 433). En outre, les régimes patrimoniaux créent des emplois locaux basés sur le tourisme culturel. Comme le mentionne G. Yúdice (2003), l'encouragement du tourisme incite la différenciation des produits et promeut une nouvelle marchandisation des ressources culturelles.

Certains auteurs réalisent une critique des enjeux de la catégorie de patrimoine avec les stratégies touristiques. D'après R. Bendix, la fascination du patrimoine à maintenir le passé au sein du présent oriente l'attention de la politique de préservation vers des mécanismes de conservation (2000 : 51). Le patrimoine est employé librement par les responsables de la vie politique, car ils l'associent aux efforts pour préserver et célébrer l'ethnicité, la localité et l'histoire. Il est utilisé en outre par des groupes locaux comme un concept au travers duquel ils peuvent démontrer leur fierté auprès des étrangers, qui viennent admirer « l'Autre » à un prix convenable. Enfin dans le discours académique, le terme patrimoine semble relier l'ethnicité, le

tourisme et le nationalisme, l'existence postcoloniale et les diasporas (*ibid* :38). Selon Lamy (1992), les collectivités deviennent conscientes que le patrimoine local est une ressource de développement économique et culturel, une valeur productive marchande. Le patrimoine sert ici de support à la réinvention de nouvelles formes de sociabilités infracommunales, infradépartementales, infrarégionales et au-delà, à la mise en œuvre d'une politique d'attachement et d'intéressement des touristes et des visiteurs.

La transformation de traditions en ressources identitaires, économiques ou touristiques se réalise par le biais de l'implication des acteurs dans le processus de patrimonialisation. La reconnaissance symbolique et le prestige d'avoir une pratique labellisée expliquent en partie pourquoi les acteurs locaux jouent la carte du PCI. Ils s'emparent du thème du patrimoine comme un outil pour leurs actions et réhabilitent leurs statuts à travers un retour au patrimoine. L'intérêt de la société civile pour le patrimoine émerge progressivement et sa capacité de militantisme naît de la connaissance des enjeux ainsi que des réseaux permettant de faire intervenir les différentes instances (UNESCO, médias, gouvernement, université, etc.). Dans un processus de patrimonialisation, l'État utilise le patrimoine comme instrument de culture nationale et enjeu de développement touristique, tandis que les acteurs l'envisagent comme un référent identitaire et d'expérience collective. Le patrimoine est donc un processus politique bureaucratique dont les règles, les principes, les normes et les procédures autorisent les institutions sociales ou les financiers internationaux de l'industrie touristique, et leurs homologues locaux, à bien mener le processus décisionnel de choix d'un patrimoine (Pichler, 2012). Selon Smith (2012), la Liste du Patrimoine Mondial elle-même est un acte de création du patrimoine comme intrinsèquement bon, éducatif et culturel, et qui finit par être une destination touristique appréciée par les visiteurs (*ibid.* : 391).

L'invocation du patrimoine provoque une attractivité supplémentaire chez tous ceux qui le consomment soit en prenant des photos, en achetant des disques et DVDs ou en payant pour des spectacles. Considérés comme authentiques, le jongo et le fest-noz sont exotisés et renvoyés à des valeurs traditionnelles. L'objectivation qui accompagne les pratiques culturelles patrimonialisées, comme le mentionne D. Noyes (2011), implique un effet de normalisation qui change les relations auparavant établies. La mise en patrimoine de la Patum de Berga a transformé la fête, auparavant locale et ancrée à Berga, en symbole nationaliste permettant d'affirmer la « catalanité ». Ce projet de restauration de la mémoire, qui a réussi à se matérialiser dans un temps relativement court au sein d'une politique publique, s'appuie sur l'idée d'un éveil à une conscience des avantages qui peuvent être obtenus, qu'ils soient symboliques, économiques

ou touristiques. Tout au long des expériences de terrain, on discerne des tentatives, établies par les acteurs pratiquants du jongo aussi bien que du fest-noz, de mise en valeur et de rentabilisation de leurs pratiques culturelles.

Les acteurs sont confrontés à la dualité présente dans les enjeux du patrimoine culturel immatériel : marchande d'un côté (profit de la nature capitalistique du patrimoine) et patrimoniale de l'autre (valeurs d'existence, attachement au passé, transmission dans une continuité). Cette dualité engendre chez les acteurs un syncrétisme significatif, aboutissant à l'expression de cette idée : « nous sommes propriétaire de notre patrimoine ». L'identité est utilisée comme instrument conceptuel lorsqu'il s'agit de légitimer le côté patrimonial de l'expression culturelle pratiquée et de viabiliser le côté marchand. La « stratégie identitaire » est basée sur les récits de la mémoire du point de vue du sentiment d'appartenance. Ces récits sont des actes fondateurs qui ne négligent pas la négociation identitaire en situation d'interaction sociale et sont animés d'efforts pour établir des ponts de filiation avec une histoire collective. Les enjeux provoqués par la mise en place des politiques pour le PCI évoquent des mécanismes d'appropriation de continuité de mémoire où le passé devient un présent d'autrefois (Hovanessian, 2007).

G. Laferté (2006) analyse les rapports entre la référence au régional et au traditionnel et les intérêts économiques et politiques pour promouvoir des produits et des territoires. D'après l'auteur, l'image régionale contemporaine serait alors le fruit d'une sédimentation de processus de sélection de traits dits régionaux répondant à des modèles nationaux de figuration des territoires, modèles historiquement datés et socialement positionnés (*ibid.* : 6). Il y a, ainsi, une appropriation d'un modèle de tradition constitué nationalement et réimporté, contextualisé localement pour la promotion à la fois de la ville et du produit qui porte son nom (*ibid.* : 8). Il souligne encore les rapports entre le développement du tourisme et la construction des territoires. D'après lui, le tourisme en plein développement contribue fortement à doter les territoires d'images forgées sur des modèles nationaux que chaque lieu s'emploie à décontextualiser. Les formes sous lesquelles le monde touristique présente les territoires deviennent progressivement des institutions sociales (*ibid.* : 66). Dans cette même voie A.C. Douillet (2003) affirme que la voie touristique, et plus largement les questions d'attractivité territoriale, servent d'orientations centrales pour le processus de requalification des zones rurales fragiles et de diversification de leur économie (*ibid.* : 504).

Les stratégies développées pour l'exploitation touristique montrent le lien étroit entre les représentations de l'authenticité liées à un passé lointain. Le rapport avec le passé contribue pour

l'association touristique d'un événement ou une pratique à l'authenticité. Cela est bien présent dans l'analyse de l'offre touristique en Bretagne. La grande présence de festoù-noz et festoù-deiz et festivals comme le Festival de Cornouaille, Vieilles Charrues, Interceltique, Folklore du Monde, etc pendant l'été durant la saison touristique essayent de promouvoir une authenticité des pratiques culturelles bretonnes par une association avec un passé qui se maintient au présent. Les pratiques culturelles bretonnes sont mises en valeur par le tourisme car elles sont vues comme signataires d'un mode de vie passé. Néanmoins les mois d'été, pour mettre en place une grande diversité d'événements bretons visant le tourisme, sont parmi les occasions les plus propices pour la réalisation de recherches portant sur la culture bretonne. Les chercheurs intéressés par la culture bretonne bénéficient donc eux-mêmes de l'offre touristique et je place moi-même comme bénéficiaire de cet offre car j'ai mené mon enquête en Bretagne pendant la belle saison allant de pardon en festival au gré de l'offre touristique.

Les spectacles produits par les cercles celtiques qui exaltent l'exotisme sont considérés par quelques-uns comme folkloriques, étant donné l'usage des costumes et la répétition des chorégraphies. Toutefois dans le dossier de patrimonialisation du fest-noz envoyé à l'UNESCO, les cercles celtiques sont décrits comme l'une des institutions permettant la transmission des pratiques vocales et corporelles présentes dans les bals. Ainsi, une institution considérée comme folklorique (le cercle celtique) est perçue comme l'un des moyens de transmission d'une pratique considérée comme PCI. En outre l'association Dastum, qui a soutenu le dossier de patrimonialisation du fest-noz, a des relations de coopération avec les cercles celtiques. Au sein de cet espace social, les réseaux folkloriques et patrimoniaux s'entrecroisent et se chevauchent.

Bien que le mot folklore soit ici presque tabou, nous pouvons encore observer certaines pratiques liées historiquement à la recherche folklorique, telle la pratique du collectage. Même si le mot folklore n'est presque pas prononcé, les méthodes qui lui sont relatives restent présentes au sein de cet espace social. Le terme de collectage, abondamment utilisé par les folkloristes, est fréquemment utilisé pour indiquer les recherches ethnographiques faites auprès des personnes détentrices de pratiques culturelles traditionnelles. La méthode du collectage a été assez fréquente chez les chercheurs et pratiquants de la culture bretonne. Actuellement, même si les acteurs ne font que rarement du collectage, ce terme est encore largement utilisé pour désigner des collectes passés et contrairement à la notion de folklore, il n'a pas de connotation négative. L'un des groupes constitués autour de la pratique du collectage est l'association Dastum, créée pour « faire revivre des danses et des chants issus de la tradition » (Entretien avec Vincent Morel, 03/07/2014).

La pratique du collectage a été principalement réalisée par des chanteurs et musiciens dans les années 1970 : « Parmi les chanteurs et musiciens qui ont porté un intérêt aux traditions des paysans, certains se sont mis à faire du collectage, c'est-à-dire à aller vers les anciens pour recueillir des chants, des sonorités, des cahiers de chansons, etc. » (*ibid.*). L'intérêt de la pratique du collectage a été « à la fois de contribuer à l'enrichissement du répertoire de ces personnes, qui sont pour la plupart d'entre eux des musiciens de festoù-noz, et d'aider les jeunes à contribuer à la préservation de leurs traditions » (*ibid.*). Ces acteurs, « collecteurs de la tradition », ont essayé de préserver la « vérité » d'une « culture menacée » à l'instar du folkloriste³⁸⁴. Pour autant, Vincent Morel établit une différence entre le collectage fait par ces jeunes militants et les collectes folkloristes :

Il faut se dire que tout ce qu'ils collectaient, contrairement à ce que faisaient les folkloristes, n'était pas destiné à finir dans un musée. L'objectif principal était la transmission, car ils avaient conscience que ces manifestations étaient en train de disparaître (*ibid.*).

L'altérité par rapport au folkloriste est constamment revendiquée par ces acteurs. Leur image du collectage folkloriste est celle du « collecter pour exposer ». Selon Vincent Morel, la place du collectage folklorique est au musée, et le collectage des militants bretons lui est supérieur car il n'a pas pour but de mettre en vitrine les matériels collectés. Ce collectage a permis au contraire la transmission de cette matière traditionnelle aux chanteurs et danseurs ainsi qu'au public, grâce à la documentation et la copie des fonds sonores, cahiers de chansons, feuilles volantes et photographies. La plupart des archives actuellement mises à disposition par Dastum sont composées par des collectages faits par les « missionnaires de la tradition bretonne » pendant les années 1970 et 1980 auprès des « paysans de la société traditionnelle ».

Beaucoup de ces collecteurs, qui étaient musiciens et chanteurs pour la plupart, « ont monté des associations et des festivals, et sont devenus professeurs dans ces associations » (*ibid.*). V. Morel apporte quelques précisions par rapport à ce phénomène du collectage. Selon lui, il y a environ 500 collecteurs différents qui ont déposé des matériaux à Dastum et environ 10 000 paysans qui ont été enregistrés par ces collecteurs. Néanmoins, il fait la distinction entre les collecteurs et les spécialistes, c'est-à-dire entre ceux qui effectuent des enquêtes pour le plaisir et ceux qui les effectuent dans un cadre universitaire. Selon lui, les personnes liées à l'université ne déposaient que rarement les archives auprès de Dastum, mais auprès des universités et du Musée des Arts et Traditions Populaires à Paris. Par conséquent, la majorité des recherches sur la Bretagne telles que les archives de la « Mission de Folklore musical en Basse Bretagne », ont été

³⁸⁴ Cf. R. Ortiz, 1992 sur ce sujet.

déposées au MNATP et Dastum en a récupéré une copie³⁸⁵. En analysant le discours de Vincent Morel, nous pouvons dire que le collecteur (militant) est un acteur à part : il n'est ni folkloriste, ni universitaire. Le collecteur est quelqu'un qui rassemble, pour le plaisir, des informations auprès des « paysans de la société traditionnelle », déposées ensuite dans les associations bretonnes. C'est une personne qui collecte des informations sur sa communauté et pour sa communauté.

Les références constantes qui sont faites au collectage se présentent comme une façon d'affirmer la place de l'espace rural, et des personnes originaires de ces espaces, dans ce champ social. Même si la pratique du collectage n'est plus réalisée actuellement, il se confirme la consultation des archives de Dastum par les amateurs de chants et des fonds sonores pour enrichir leurs répertoires et la présence des ateliers de danse dans les espaces ruraux à partir desquels se sont introduites de nouvelles danses dans les bals de festoù-noz, les acteurs attestant encore de cette pratique aujourd'hui en Bretagne. Quel intérêt y a-t-il donc aujourd'hui à s'en prévaloir ? À mon avis, les acteurs utilisent des références constantes au collectage pour les immuniser face aux jugements de disqualification en s'appuyant sur une pratique réalisée auprès des anciens, cela veut dire, auprès de ceux qui représentent le plus l'ancienneté et la traditionnalité des pratiques culturelles bretonnes et l'attachement de ces pratiques à la ruralité. La référence constante au collectage est ainsi un argument de la légitimité des fonds sonores, musicaux et chorégraphiques présents notamment dans les spectacles des cercles celtiques. Dans cette argumentation ils sont légitimes, car ces savoirs appartenaient aux anciens locaux.

Après la Seconde Guerre mondiale, le mot folklore n'a plus été utilisé pour faire référence aux pratiques culturelles bretonnes. Ayant été instrumentalisées par le régime pétainiste, celles-ci sont en effet jugées comme mineures. Avec la « vague folk » des années 1970, les pratiques culturelles traditionnelles prennent un nouveau sens et commencent à éveiller un sentiment d'identité régionale. Puis les politiques patrimoniales et la catégorisation de ces pratiques comme PCI ont ajouté une autre signification : avec ce nouveau label, elles sont considérées comme faisant partie de l'identité culturelle de la communauté bretonne, ainsi que de la diversité culturelle de la France. Ne plus parler de folklore traduit donc l'empreinte négative laissée par le Régime de Vichy. De ce fait, même si les danses et musiques bretonnes furent parmi les

³⁸⁵ Actuellement, il y a une expansion de la recherche sur la Bretagne hors de Paris, notamment avec le Centre de Recherche Bretonne et Celtique de l'Université de Bretagne occidentale à Brest. De plus, l'association Dastum a un grand fond d'archives sur les pratiques culturelles bretonnes et a récupéré une copie de tous les fonds qui ont été déposés au MNATP de Paris. Il y a donc, en Bretagne même, une production croissante de recherches sur la Bretagne.

premières traditions populaires étudiées par les folkloristes en France, ces références bibliographiques n'apparaissent pas dans le dossier de patrimonialisation du fest-noz. Dans les démarches pour la patrimonialisation du fest-noz, le discours dominant des acteurs prônait un changement de regard du grand public et des élus sur ce que sont les pratiques culturelles bretonnes, longtemps dévaluées car perçues comme folkloriques.

Dans le contexte breton, les significations attribuées au folklore et au patrimoine culturel immatériel sont différentes selon les acteurs. De la même façon, les acteurs placent le fest-noz et les pratiques culturelles traditionnelles bretonnes dans des catégories différentes selon leurs positions dans l'espace social. Par ailleurs pour la majorité de mes interlocuteurs, folklore et patrimoine culturel immatériel ont un sens divergent. Même s'ils sont d'accord pour affirmer cette distinction, ils produisent une image différente de la notion de folklore selon leur position. Ils utilisent également des termes différents pour qualifier les pratiques culturelles bretonnes selon leur position. Pour certains d'entre eux cependant, ces deux nomenclatures sont deux façons similaires de faire référence à une même matière culturelle.

Quelques-uns de mes interlocuteurs, principalement liés à des institutions patrimoniales, donnent au mot folklore une connotation péjorative dans le contexte français. Le terme PCI est idéal pour ces acteurs, car il fait référence à des pratiques culturelles vivantes et non représentées :

Dans le contexte français, le terme folklore continue à renvoyer à des pratiques figées, présentes de manière spectaculaire, généralement dans un cadre payant, et se souciant aussi de la mise en scène grâce au costume, qui renvoie à telle époque ou à telle région. Le patrimoine culturel immatériel est défini comme un patrimoine vivant, évolutif. D'ailleurs, le ministère de la Culture n'a jamais voulu travailler avec des associations de groupes folkloriques. Ce sont des mouvements de jeunesse ou des associations qui sont en lien avec l'État, à travers le ministère de la Jeunesse et des Sports. Le ministère de la Culture, depuis les années 1980, travaille avec ce qu'on appelle les Centres de musiques et danse traditionnelle³⁸⁶, eux-mêmes liés à des pratiques compatibles à l'esprit du patrimoine culturel immatériel ; c'est-à-dire, qui considère que ces formes musicales et de danses sont assez labiles, assez évolutives, susceptibles au métissage entre régions et entre cultures, mais pas du tout en costume. Après au niveau international, patrimoine immatériel ça colle bien avec le folklore au sens anglo-saxon du terme, qui peut être plus proche de l'ethnologie. Le folklore, de la façon dont on en parle en France, est une notion qui est restée très péjorative depuis l'époque de l'occupation allemande et du gouvernement de Vichy (Entretien avec Christian Hottin, 10/02/2014).

³⁸⁶ Issus de la politique en faveur des musiques traditionnelles conduite par l'État depuis 1982. Selon la Fédération des associations de Musiques et Danses traditionnelles, qui rassemble les Centres de musique et danse traditionnelle, « Les CMT collectent, archivent, traitent, analysent et mettent à disposition des archives sonores perpétuant ainsi la mémoire d'un territoire. Données disponibles en ligne sur : <http://www.famdt.com/les-centres-de-musiques-et-danses-traditionnelles-en-region/> [consulté le 14 juin 2015].

Charles Quimbert, directeur de l'association Bretagne Culture Diversité (BCD), met également l'accent sur le folklore en tant que représentation figée des pratiques culturelles :

Pour moi, folklore ça veut dire représentation. On met en scène des danses folkloriques avec un habit, un costume et on va animer des fêtes, etc. Le patrimoine immatériel pour moi, c'est le fest-noz, où on va danser samedi soir, au lieu d'aller en boîte. Ce n'est pas une représentation du tout, c'est une manière de vivre ma culture : je vis ma culture, je vais danser le fest-noz. Comme je suis chanteur, je ne me déguise pas. Pour moi, ce n'est pas le folklore, c'est plus que le patrimoine, c'est ma culture. Je sais que dans quelques pays anglo-saxons, ça peut être synonyme, que « folk égale peuple », mais chez nous, on parle plutôt de représentation (Entretien avec C. Quimbert, 03/07/2014).

Séverine Cachat, directrice du Centre Français du Patrimoine Culturel Immatériel, souligne également le fait que la notion de folklore représente quelque chose de figé, contrairement à la notion de PCI qui évoque une pratique vivante. Cependant, elle envisage une similitude entre les deux termes :

À chaque époque et dans chaque pays, le terme folklore n'a pas du tout été reconnu de la même façon. D'une certaine manière, sur le contenu je dirais que [le folklore et le PCI] se ressemblent en partie, mais en partie seulement. Je pense que le PCI est plus vaste. Je ne mettrais pas, par exemple, le savoir-faire ethnobotanique comme faisant partie du folklore. En revanche, tout ce qui est musique et danse, peut-être, oui. Dans une perspective anglo-saxonne, ça va être synonyme peut-être, mais d'un point de vue franco-français, il y a deux choses complètement liées : d'une part, l'utilisation politique du terme folklore par la France pétainiste ; et d'ailleurs je pense que c'est pour ça qu'il a été plus au moins banni de la convention de l'UNESCO ; et d'autre part, l'image du folklore comme quelque chose de figé, non évolutif. Mais c'est vrai que pour certains groupes folkloriques, faire la distinction entre ce qui est patrimoine immatériel ou pas est vraiment difficile (Entretien avec Séverine Cachat, 29/07/2014).

Nous remarquons que les discours de Charles Quimbert, Séverine Cachat et Christian Hottin, qui participent activement aux institutions liées au PCI, ont des arguments convergents. Les trois affirment non seulement que le folklore a une connotation dépréciative en France mais aussi que dans les pays anglo-saxons, cette notion a une signification différente. Les trois mentionnent également que la représentation est ce qui différencie les pratiques folkloriques du PCI.

Clément, musicien de bals de fest-noz et enseignant dans le cercle celtique de Rennes, qualifie également le folklore de représentation des pratiques culturelles de façon exotique. En outre, il voit le folklore comme une catégorie ayant deux significations. La première est le

folklore en tant que discipline de l'étude des traditions populaires, au XIX^e siècle. La seconde est le folklore comme création visant le tourisme, à partir des années 1960³⁸⁷.

Il y a aussi des acteurs qui, même s'ils reconnaissent la signification négative de la notion de folklore, s'identifient à cette catégorie. On peut citer par exemple Karl Blanchet, le président du cercle celtique de Saint-Malo. C'est à travers le folklore breton qu'il s'est inséré dans cet espace social. Selon lui, les préjugés autour de la notion de folklore sont dus aux usages qu'en font eux-mêmes les acteurs insérés dans cet espace social : « Quand il y a des musiciens et des danseurs qui voient quelque chose [une autre danse, un autre groupe] qui ne leur plaît pas, ils disent : "c'est du folklore" » (entretien, 12/07/2014). Il se montre hostile à la définition de folklore comme pratique mettant en spectacle des costumes, des danses, des chants et des musiques pour le touriste. Cela ne représenterait que la vision de certains acteurs³⁸⁸.

Karl Blanchet évoque également le rôle des touristes dans la connotation péjorative de la notion de folklore. D'après lui, ces derniers produisent une image exotique des pratiques culturelles bretonnes. De ce fait, ils s'éloignent de l'univers breton en le concevant comme folklorique et radicalement « autre ». Il mentionne tout particulièrement le [touriste] parisien - plus communément appelé « Parigot » au sein de cet espace social - comme l'un des principaux responsables de cette image. Pendant le travail de terrain je me suis entretenue avec une seule Parisienne, logée à la même auberge que moi à Lorient. Noémie avait environ cinquante ans. Je lui ai demandé si elle connaissait le fest-noz, elle m'a répondu « non » et m'a dit s'imaginer que c'était un bal folklorique où les gens dansaient des mouvements de doigts particuliers et buvaient beaucoup d'alcool. Les représentations de Noémie correspondent ainsi à l'image que « les Parigots » ont des pratiques culturelles bretonnes, selon les Bretons.

³⁸⁷ « Pour moi le mot folklore signifie deux choses. Il y a le folklore comme on l'entend au XIX^e : ce sont les gens intéressés par les musiques populaires, qui étaient vachement liés au mouvement folkloriste. Le deuxième volet arrive dans les années 1960, il y a beaucoup de touristes qui arrivent en Bretagne et qui veulent voir « le Breton »... Ainsi, on va créer « le Breton », on va le remettre en costume breton... pour moi, c'est le folklore de manière péjorative. Après, la question de patrimoine immatériel, je m'inscris totalement là-dedans : c'est-à-dire faire de la musique vivante, comprendre un territoire, le faire vivre, sans avoir une démarche folklorique. Certaines personnes, qui ont une image folklorique des choses, prennent un élément comme la danse, le costume, la nourriture... et le mettent sur un piédestal... on érige une statue et on ne va pas la bouger, ça va être figé et c'est une démarche de musée, totalement » (Entretien avec Clément, 05/07/2014).

³⁸⁸ « Le terme folklore est utilisé de façon assez péjorative chez nous. C'est-à-dire que quand il y a des musiciens et des danseurs qui voient quelque chose qui ne leur plaît pas, ils disent « ahhh, c'est bon, c'est du folklore ». Dans leur bouche, ça veut dire une pratique culturelle qui est tournée vers l'autre, vers celui qui est à l'extérieur. Ça veut dire qu'on va porter un costume, danser et chanter de la musique pour se mettre en spectacle vis-à-vis de l'autre, et généralement pour nous en Bretagne, c'est vers le Parisien ou le touriste. Tous les symboles : le triskell, la coiffe, les chanteurs bretons commerciaux comme Alan Stivell, que tout le monde dans le milieu critique en disant que c'est du folklore « bon pour le Parigot »... moi, en même temps, c'est par-là que je suis arrivé. Le terme de folklore est donc un terme que j'aime, car c'est le mot qui fut ma porte d'entrée dans ce milieu (Entretien avec Karl Blanchet, 12/07/2014).

Karl Blanchet finalise son témoignage en exprimant son avis sur la notion de patrimoine culturel immatériel. Pour lui, ce terme se résume plutôt à une notion créée en dehors de la Bretagne, utilisée comme un label international pour classer les pratiques culturelles bretonnes. Il évoque aussi l'activisme politique et culturel de certains acteurs, qui a permis la reconnaissance de la culture bretonne par une institution internationale³⁸⁹.

D'autres acteurs ont un discours semblable à celui de Karl Blanchet. Glenn Jegou, directeur de la fédération Skeudenn Bro Roazhon, comprend le PCI comme une catégorie exogène, issue de l'UNESCO. De ce fait, il n'utilise pas cette catégorie pour classer le fest-noz : « C'est une tradition, c'est un folklore aussi si l'on veut, c'est une fête populaire, une fête identitaire aussi, d'une identité forte. Donc, folklore, tradition, identité, voilà » (entretien, 12/07/2014). A l'instar de Karl Blanchet, il mentionne la connotation négative du terme folklore en France³⁹⁰.

J'ai parlé avec d'autres personnes qui catégorisent aussi le fest-noz, et les pratiques culturelles bretonnes en général, dans les termes utilisés par Glenn Jegou. Lors d'une conversation avec des habitants de Collorec, je leur ai demandé ce qu'ils appréciaient dans un fest-noz et un danseur m'a répondu : « L'ambiance, le folklore, la musique qui sonne du biniou et de la bombarde, le son de la musique, les danses » (Carnet de terrain, 20/07/2014). Par ailleurs, certains acteurs ne classifient les expressions culturelles bretonnes ni comme folklore, ni comme patrimoine culturel immatériel. Selon Guy, musicien de bals de fest-noz, elles sont des traditions : « Le terme folklore est un mot dévalorisé. On dit plutôt qu'on perpétue les traditions de nos ancêtres, on fait des musiques et danses traditionnelles. C'est la transmission de la culture traditionnelle » (Entretien, 08/07/2014).

Dans les milieux institutionnels bretons, la catégorie qui apparaît dans les discours pour classer les formes d'expressions culturelles bretonnes est encore différente de celles du folklore, PCI et tradition. Selon Jean-François Bertrand, adjoint à la Direction de la Culture et des Pratiques culturelles au Conseil régional de Bretagne, le terme de culture populaire est celui que la Région Bretagne utilise pour faire référence à ces pratiques. Il met en avant une dimension du

³⁸⁹ « Patrimoine immatériel de l'humanité... quand c'est arrivé, j'étais content que la pratique du fest-noz ait été reconnue. Symboliquement, j'ai trouvé que c'était fort. Il y a beaucoup de gens dans le milieu qui ont rigolé en disant « c'est n'importe quoi ». Quand je regarde ce qui est classé, je me dis qu'on sait d'où on vient - c'est-à-dire dans les années 1960, 1970 où il n'y avait presque plus rien en Bretagne - et que quelques années plus tard il est inscrit au patrimoine culturel de l'humanité. C'est là qu'on se dit que le combat a valu le coup » (Entretien avec Karl Blanchet, 12/07/2014).

³⁹⁰ « Disons que le mot folklore en France c'est un terme dépréciatif. Le patrimoine immatériel c'est une appellation que l'UNESCO utilise beaucoup, c'est vrai. Mais le patrimoine appartient à tous [appartient à tout le monde], ça peut être la danse, mais aussi la langue, le sport, patrimoine également de recette, de traditions » (Entretien avec Glenn Jegou, 12/07/2014).

folklore que jusque-là aucun interlocuteur n'avait mentionnée : le folklore « qui nous entraîne vers le passé, qui nous empêche de progresser ». Il mentionne également le fait que certains acteurs exploitent cette notion pour faire du spectacle³⁹¹.

La Région Bretagne utilise le terme culture populaire plutôt que celui de tradition car ce dernier, selon Jean-François Bertrand, est associé à une pratique qui a un ancrage temporel. Le terme de culture populaire s'oppose également à celui de culture des beaux-arts, ce qui, dans une analyse pragmatique, révèle le type de politique envisagé par la Région³⁹². Jean-François Bertrand remarque une autre différence entre les notions de patrimoine culturel immatériel et de culture populaire. Pour lui, ces termes sont en quelque sorte synonyme, mais s'appuient sur des valeurs différentes. Le fait que le terme PCI ait été conçu par une institution internationale ayant comme base la Déclaration universelle des droits de l'homme, implique que de la politique du PCI obéit à certains principes. Ainsi, certaines pratiques de la culture populaire comme la tauromachie, liée à la torture, ne peuvent être considérées comme PCI. De plus, la vision qu'a Jean-François Bertrand de la culture populaire comprend des pratiques qui peuvent être récentes, comme le hip-hop. Par ailleurs, sa vision du patrimoine culturel immatériel évoque que pour qu'une pratique culturelle soit reconnue comme patrimoine, il faut qu'elle ait une permanence temporelle prouvée³⁹³.

³⁹¹ « Folklore, je le vois aujourd'hui en France comme quelque chose de péjoratif. D'ailleurs, c'est un terme qu'on n'utilise pas du tout dans les politiques culturelles. Folklore, on pense à quelque chose issu du passé. C'est un terme que l'on a souvent entendu chez les promoteurs du jacobinisme, disant que ces particularités culturelles nous entraînaient vers le passé et qu'elles nous empêcheraient de progresser. Et pourtant je sais aussi que certaines personnes essaient d'exploiter cette dimension folklorique là pour faire du spectacle » (Entretien avec Jean-François Bertrand, 28/07/2014).

³⁹² « Culture populaire, c'est plutôt le terme qu'on utilise maintenant ici. Peut-être pour éviter de parler de tradition. La tradition a un ancrage dans le temps, la culture populaire est un fait, qui peut ne pas avoir besoin d'ancrage dans le temps. En tout cas, c'est le terme qu'on emploie le plus souvent pour parler de la culture qui s'appuie sur un corpus patrimonial, qui peut être à la fois linguistique ou artistique, dansé ou chanté, etc. Et puis on l'oppose un peu à la culture des beaux-arts, et en termes de politiques culturelles, ça traduit bien deux dynamiques qu'on essaie de différencier » (Entretien avec Jean-François Bertrand, 28/07/2014).

³⁹³ « Est-ce qu'on peut faire le lien entre patrimoine culturel immatériel et culture populaire ? Alors pour moi, une pratique de la culture populaire n'est pas ancrée sur une pratique culturelle très ancienne, alors que le patrimoine culturel immatériel... à partir de quel moment existe-t-il une échelle de temps pour parler de patrimoine culturel immatériel ? Par exemple, le hip-hop fait partie du patrimoine culturel immatériel de certaines communautés en Bretagne, comme ailleurs. Est-ce que ça, c'est du PCI ? Et puis le PCI s'appuie sur les valeurs qui sont celles de l'UNESCO, et la culture populaire, elle, ne s'appuie pas sur les mêmes valeurs. La tauromachie, par exemple... imaginons une certaine forme de torture qui puisse être culture populaire. Et pour autant l'UNESCO, avec le PCI, met en avant la valeur de paix, des dialogues entre les cultures... donc la torture, à priori, ne sera jamais labellisée par l'UNESCO. On pourrait donc imaginer que certaines cultures populaires ne puissent pas relever de cette logique du PCI parce qu'elles ne s'appuient pas sur les mêmes valeurs. Culture populaire et PCI, je les vois comme la même chose globalement, mais pour le PCI, on l'a formalisé dans une Convention, avec des outils. Il y a quand même une méthode de travail. On est vraiment dans une approche de politique culturelle. Alors que la culture populaire n'a même pas besoin des politiques culturelles pour s'affirmer » (*ibid.*).

Certains acteurs catégorisent encore le folklore et le patrimoine culturel immatériel de façon similaire. Selon Gurvan Molac, chanteur et collaborateur du site internet Tamm-Kreiz, il n'existe pas de différence sémantique entre les catégories de folklore et de PCI :

Le PCI est moderne, c'est la nouvelle invention d'une élite intellectuelle qui fait les politiques publiques culturelles. Ils ont besoin d'un nouveau mot-concept. Du coup, le vocabulaire du ministère de la Culture c'est une espèce de nouvelle langue qui ne veut rien dire en gros. Donc le PCI est un mot qui est très bien, mais c'est surtout « finançable ». Alors on va demander des sous, c'est le PCI, c'est bon, alors que si c'était folklore, on ne pourrait pas, mais c'est la même chose en fait, c'est juste que le PCI véhicule une image positive, institutionnelle, officielle, moderne alors que le folklore c'est un mot du XIX^e siècle. Pour nous, du coup, folklore, c'est plutôt des gens qui se déguisent en Breton pour faire plaisir aux touristes, c'est une espèce de *folkclown*. Ainsi, il n'y a pas forcément une recherche d'authenticité ou une recherche anthropologique du « pourquoi on porte ça », c'est comme le zoo humain des années 1930. Mais le mot folklore veut dire la même chose que le PCI en fait, c'est juste qu'ils ne sont pas liés au même moment. De même, la culture traditionnelle, par exemple, est équivalente au folklore, et elle est immatérielle... donc elle serait pareille au PCI » (Entretien avec Gurvan Molac, 07/07/2014).

Pour lui, si d'un côté il n'existe pas de différence sémantique entre les catégories de folklore et de PCI, de l'autre, il y a une différence dans l'appropriation des termes. Le mot folklore est considéré de façon négative, sous sa forme représentative destinée à « faire plaisir aux touristes ». La notion de PCI, à l'inverse, donne une image « positive, institutionnelle, officielle, moderne » parce que c'est un terme récent, le plus légitime, celui qui a détrôné le mot folklore. Si nous analysons le terme de folklore tel qu'il a été défini dans l'ordre du jour de la première réunion concernant le cadre conceptuel de la nouvelle convention UNESCO (Turin, 2001), nous voyons que cette définition n'est pas bien différente de celle de patrimoine culturel immatériel:

Le folklore (ou la culture traditionnelle et populaire) est l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondées sur la tradition, exprimées par un groupe ou par des individus et reconnues comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale de celle-ci, les normes et les valeurs se transmettant oralement, par imitation ou par d'autres manières. Ses formes comprennent, entre autres, la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rites, les coutumes, l'artisanat, l'architecture et d'autres arts (UNESCO, 2001[3] : 1).

Les intellectuels, juristes et techniciens du patrimoine ont forgé la catégorie de PCI pour qualifier la matière culturelle qui était auparavant encadrée sous le nom de folklore, notion mal vue notamment en France. À travers cette nouvelle définition, les pratiques culturelles ont connu une nouvelle respectabilité internationale :

L'expression " patrimoine culturel immatériel " [...] mettra fin à l'utilisation, du moins par l'UNESCO, du terme folklore qui, comme vous le savez, a des connotations fort différentes et des utilisations, parfois fort contestables. [...] Après avoir été méprisé, traité de "folklore" dans le sens péjoratif du terme, après avoir considéré comme " passésistes" ceux qui s'y intéressaient, celui-ci brille soudain, pour les autorités politiques, gouvernementales, régionales, municipales, locales, d'un éclat nouveau : celui de la respectabilité internationale (Khaznadar, 2014 : 31-33).

Selon Chérif Khaznadar, vice-président de la Commission Nationale Française pour l'UNESCO, le changement de nomenclature a également changé l'image des pratiques culturelles incluses dans ces notions auprès des autorités politiques, gouvernementales, régionales et municipales. Le label de la respectabilité internationale a permis que ces autorités reconnaissent les pratiques culturelles traditionnelles comme importantes pour la constitution de la diversité culturelle, mais également qu'elles découvrent leurs qualités marchandes.

Les catégories de folklore, de patrimoine culturel immatériel, de culture populaire et de culture traditionnelle acquièrent donc un sens distinct selon les acteurs. Ces discours variés permettent de relativiser les représentations que ces catégories contiennent et de réfléchir aux sens possibles qu'elles peuvent détenir. Nous pouvons aussi relativiser l'appropriation de la notion de patrimoine culturel immatériel. Pour certains acteurs, elle représente une nomenclature utilisée par des organes institutionnels extérieurs (UNESCO, ministère de la Culture, etc.) ; pour d'autres, elle ne fait même pas partie de leur vocabulaire et de leur relation avec les pratiques culturelles bretonnes.

Dans le contexte brésilien, le terme folklore suggère des amusements ludiques créés par des populations rurales, des manifestations très colorées et vivantes, ainsi que des légendes et récits mythiques. À l'instar d'autres danses traditionnelles, le jongo est considéré comme l'un de ces amusements folkloriques. Dans l'univers des *jongueiros*, la notion de folklore est empreinte de cette dimension ludique et fantaisiste et le jongo n'est pas considéré comme un folklore car il est vu comme une tradition de résistance afro-descendant. Certains acteurs et principalement ceux insérés dans le militantisme noir, classent le jongo comme patrimoine immatériel et comme outil de résistance et de lutte :

Suellen

Le jongo est un patrimoine. Il est culturel, mais en fait il est personnel. Il est à moi. Je le porte et je ne suis pas un folklore. J'existe, je suis vivante. Ce qui me rend *jongueira* c'est mon militantisme au sein de la communauté. Aujourd'hui, je ne suis pas à la Serrinha par ce que j'habite là-bas, mais je suis Serrinha ! C'est là d'où je viens et c'est pour là-bas que je vais me battre (Entretien, 31/10/2014).

Fatinha

Le jongo est notre histoire, c'est la lutte, c'est la résistance (Entretien, 05/10/2014).

D'autres acteurs considèrent le jongo comme une culture originaire des Africains :

Eva Lúcia

Pour moi, le jongo est une culture afro (Entretien, 06/10/2014).

Tia Maria

Le jongo est une danse afro, d'Africain, d'esclave (Entretien, 14/10/2014).

Laudeni

Pour moi, le jongo est une danse afro et une danse populaire (Entretien, 16/11/2014).

La classification du jongo comme quelque chose de personnel, qui appartient à celui qui le pratique et le vit dans sa vie quotidienne, reflète la répudiation de l'usage de la notion de folklore - considéré comme quelque chose d'externe à celui engagé dans la pratique culturelle. Même s'ils mettent en valeur sa dimension culturelle afro, ils définissent aussi le jongo comme danse populaire. Nico Thomas, quant à lui, caractérise le jongo comme une pratique qui peut être en même temps folklore, patrimoine et culture populaire :

Pour moi, le jongo c'est la culture populaire, c'est le folklore. Ce n'est pas une chose réduite à un type de personne. Ainsi, tout le monde peut rentrer dans les *rodas*, la personne doit juste regarder comment la danse est réalisée. Je dis qu'il faut laisser la culture ouverte parce que, parfois, il y a des gens qui veulent participer et qui ne viennent pas parce qu'ils pensent que c'est une chose privée. Nous devons toujours avoir un chemin ouvert pour que les gens participant à la culture soient ouverts à tout le monde. Donc le jongo est tout ça : c'est la culture, c'est un patrimoine, c'est la communauté et c'est l'amour, parce qu'on le fait avec amour (Entretien avec Nico Thomaz, 23/11/2015).

La population, de façon générale, utilise les concepts de culture populaire, culture noire et folklore pour catégoriser le jongo. Pendant mon travail de terrain, j'ai eu des conversations informelles avec des Brésiliens, pour la plupart des Blancs de la classe moyenne qui n'avaient pas de relation avec le jongo et les *jongueiros*. Je leur ai demandé comment ils classaient cette

pratique culturelle. La plupart d'entre eux répondaient que c'était une tradition des Noirs et une culture populaire brésilienne, et quelques-uns disaient que c'était du folklore.

Ces classifications placent le jongo dans une position extérieure à ces personnes, c'est-à-dire comme une pratique « de l'Autre ». Le jongo est ici conçu comme quelque chose lié à des populations noires rurales et l'exotisme présent dans sa définition révèle l'altérité qui existe dans ce contexte. Les personnes extérieures à cet espace social et qui classifient le jongo comme exotique, culture des Noirs, folklore et culture populaire, établissent une relation entre « nous » et « eux ». Les *jongueiros*, dans la plupart des cas, sont vus comme « eux » et non comme « nous », même s'ils sont porteurs d'une pratique culturelle reconnue comme référence culturelle appartenant à tous les Brésiliens.

Les agents culturels qui travaillent avec le jongo élaborent aussi une argumentation sur le label folklore. Ces agents interagissent avec les maires et agents gouvernementaux des villes où vivent les groupes. De ce fait, ils connaissent la façon dont les pouvoirs locaux conçoivent le jongo. Les mots d'Elaine Monteiro (*Pontão do Jongo*) et Mônica da Costa, (IPHAN/Rio de Janeiro) dévoilent les représentations qu'ont les gouvernements locaux de cette pratique culturelle :

Elaine Monteiro:

Dans l'ensemble, le jongo est encore considéré comme du folklore, comme quelque chose d'exotique, et les *jongueiros* ne sont pas vus comme des agents de ces processus. La conception des pratiques culturelles comme folklore les réduit à une danse, un chant, une musique et on perd la façon dont elles sont constitutives de l'identité des agents. Nous avons vu certains *jongueiros* invités à danser, mais pas pour parler, pas pour participer à des actions politiques élaborées pour le jongo. J'ai déjà participé, par exemple, à des réunions du conseil de la culture dans certaines municipalités et dit : « Alors, conférence municipale de la culture, où sont les *jongueiros* ? ». Et à la fin, au moment du cocktail, ils apparaissent pour danser (Entretien, 12/11/2014).

Mônica da Costa :

Je pense que le folklore est quelque chose qui est encore vu comme exotique. On voit ça beaucoup lors des réunions avec les maires des municipalités. On participe à certaines réunions pour soutenir le jongo, vu qu'il est un patrimoine culturel national. Dans ces réunions, il y a des maires qui disent : « Mais vous ne savez pas, tous les ans lors de la journée du folklore, on embauche le groupe pour qu'il fasse une présentation ». C'est donc un discours qui ne prend pas en compte l'assainissement de base, c'est à dire, de l'habitat, etc. Je ne dis pas que le ministère de la Culture va résoudre tous les problèmes des *jongueiros*, mais nous pouvons négocier certaines choses qui permettent de résoudre leurs problèmes. Ce genre de discours démontre la vision de gens qui ne comprennent pas que le jongo est une référence

culturelle, et qu'il fait partie de leur citoyenneté, en tant que citoyen, en tant que Brésilien (Entretien, 30/10/2014).

Selon les gouvernements locaux, la sauvegarde de la pratique du jongo n'a pas de lien avec l'assainissement de base ou avec l'établissement de bonnes écoles et hôpitaux de quartier, mais avec la bonne présentation visuelle du groupe et le renforcement des contrats soutenant leurs performances. Cette pensée est enracinée non seulement chez les gouverneurs locaux mais aussi chez les acteurs eux-mêmes, qui pensent que pour sauvegarder le jongo, il faut par exemple simplement acheter des instruments de musique et du tissu pour les costumes.

Même si les *jongueiros* affirment que le jongo est contraire au folklore, ils utilisent lors de leurs Rencontres de Jongueiros un instrument empruntés aux Congrès folkloriques : les représentations artistiques des groupes. En effet, l'un des événements principaux des congrès et réunions des folkloristes est la représentation artistique d'un groupe folklorique à la fin de chaque journée. Au Brésil comme en France, les groupes folkloriques ont été des entités créées par des folkloristes pour mettre en scène les traditions d'un groupe social particulier (Faure, 1989 ; Mello e Souza, 1989 ; Vilhena, 1997 ; Weber, 2000 ; Meyran, 2002). La représentation fut un outil des folkloristes pour exposer la culture de la région où le congrès était réalisé. À travers les représentations, les individus reconnaissaient leur identité de Brésilien (Vilhena, 1997).

Les représentations des groupes de jongo sont actuellement le « navire amiral » de la Rencontre de Jongueiros. Elles mettent en scène la façon de danser et de jouer des différents rassemblements de la région Sudeste. Voici à titre d'exemple le programme de la Rencontre de Jongueiros de 2014, et l'ordre de représentation des groupes le vendredi (*sexta-feira*) et le samedi (*sábado*) :



PROGRAMAÇÃO

05.12.2014 (sexta-feira)

19h - CEFE (Centro de Formação do Educador)

Abertura oficial

20h30 - Centro Cultural Clemente Gomes

Abertura de exposições fotográficas

21h30 - Praça Chico Triste

Roda de Jongo - seguem a seguinte ordem:

Jongo Mistura da Raça (São José dos Campos/SP)

Jongo de Quilombolas (Guaratinguetá/SP)

Jongo do Tamandaré (Guaratinguetá/SP)

Jongo de Pinheiral (Pinheiral/RJ)

Jongo de Porciúncula (Porciúncula/RJ)

Jongo Dito Ribeiro (Campinas/SP)

Caxambu de Carangola (Carangola/MG)

Caxambu da Velha Rita (Cachoeiro do Itapemirim/ES)

Encerramento: Roda Livre

06.12.2014 (sábado)

10h - Centro Cultural Clemente Gomes

Roda de Conversa: Valorização do Mestre

10h - Pavilhão Gaivotas

Oficina: Toques e Cantos, responsável Rogério

15h - Pavilhão Gaivotas

Rodas de Jongo - seguem a seguinte ordem:

Jongo de Barra do Pirai (Barra do Pirai/RJ)

Jongo de Campos (Campos do Goytacazes/RJ)

Jongo de Arrozal (Pirai/RJ)

Jongo Quilombo São José da Serra (Valença/RJ)

Caxambu de Miracema (Miracema/RJ)

Jongo de Piquete (Piquete/SP)

Jongo do Bracuí (Angra dos Reis/RJ)

Jongo Machadinho (Quissamã/RJ)

Jongo de São Benedito (São Mateus/ES)

Caxambu de Pádua (Pádua/RJ)

Jongo da Serrinha (Rio de Janeiro/RJ)

Caxambu de Vassouras (Vassouras/RJ)

Roda de encerramento, Jongo Mistura da Raça e Roda Livre.

07.12.2014 (domingo)

9h - Pavilhão Gaivotas

Roda de Encerramento

Parque da Cidade Roberto Burle Marx

Avenida Olivo Gomes, 100 - Santana

Info.: (12) 98888-4665 • www.fccr.org.br

De plus, les représentations donnent un sens spécial au mot groupe, comme le confirme cette expérience de terrain vécue lors de la 13^e Rencontres de Jongueiros. Pour faciliter ma recherche, j'avais choisi d'accompagner un groupe de jongo avec lequel j'avais déjà réalisé un travail de terrain. Au moment de la représentation de ce groupe, son leader m'a demandé si je

souhaitais danser également, auquel cas il me prêterait une jupe. J'ai refusé l'invitation mais la situation m'a fait réfléchir à la notion de groupe dans ce contexte. Si j'avais voulu danser avec eux, j'eu été moi-même considérée (par les autres groupes) comme faisant partie de ce groupe, ce qui ne représente pas la réalité. Souvent la notion de groupe fait alors référence à un rassemblement constitué uniquement dans le but d'une performance publique.

Même si dans l'univers du jongo comme dans celui du fest-noz, il existe des aspects reliant ces pratiques à des réminiscences folkloriques, la plupart des personnes impliquées dans ces formes d'expression ne les qualifient pas ainsi. Les acteurs des pratiques culturelles bretonnes affirment que le terme folklore est dévalorisé et privilégient l'usage de notions telles que traditions des ancêtres et musiques et danses traditionnelles. De leur côté, la plupart des acteurs du jongo ne réduisent pas ce dernier à la danse ni au jeu de tambour, mais considèrent que leur pratique est liée à leur histoire et à leur quotidien. L'association des pratiques culturelles bretonnes et afro-brésiliennes à quelque chose de folklorique contribue à leur dévaluation comme références culturelles de certains groupes sociaux.

Quant à la notion de folklore, il existe une différence d'usage par l'académie selon le contexte français ou brésilien. Le terme folklore est aujourd'hui considéré comme tabou dans les milieux intellectuels français liés à l'étude des traditions culturelles. En attestent les entretiens réalisés en Bretagne et à Paris ainsi que la lecture de la bibliographie spécialisée. Le tabou autour de la catégorie de folklore en France peut expliquer en partie le manque d'information sur l'Académie celtique ainsi que sur la collection de Bretagne au Musée du Trocadéro, dans le dossier de patrimonialisation du fest-noz. C'est peut être également une raison de l'absence totale d'informations pouvant relier le fest-noz aux études folkloriques, bien que les danses, musiques et chants constituant aujourd'hui le fest-noz aient été étudiés par les folkloristes des XIX^e et XX^e siècles.

En revanche au Brésil, la notion de folklore est encore employée dans l'anthropologie. Dans la 29^e *Reunião Brasileira de Antropologia* (Réunion Brésilienne d'Anthropologie) en 2014, par exemple, existait un groupe de travail nommé *Folclore, cultura popular e patrimônio imaterial: noções, questões e tensões da prática antropológica* (Folklore, culture populaire et patrimoine immatériel: notions, enjeux et tensions de la pratique anthropologique). La description

de ce groupe de travail³⁹⁴ mentionne : « Folklore et culture populaire réunissent une variété d'expressions et de connaissances qui confrontent la raison pratique occidentale et que pour cela ont généré de nombreuses enquêtes tout au long de l'histoire de l'anthropologie, en construisant un champ d'étude polyphonique et traversé par des dissonances » (Albernaz et Carvalho, 2014). Le terme folklore est encore employé dans les espaces académiques brésiliens, même si la notion n'est pas celle utilisée par des anthropologues pour qualifier les pratiques, expressions et rituels populaires.

Il y a aussi au Brésil des rapports très étroits entre les intellectuels et les pratiques culturelles traditionnelles. Par exemple, l'une des raisons qui ont rendu possible la vulgarisation du jongo a été l'intermédiation d'Hélio Machado de Castro lors des premières Rencontres de Jongueiros. Il était folkloriste en effet lié la Commission Fluminense de Folklore³⁹⁵ (CFF). En 1996, après la mort du maître du Caxambu de Pádua, il a décidé de créer une rencontre de *jongueiros* en partenariat avec les participants de ce rassemblement. Grâce à ses contacts avec la CFF, il aspirait à la protection, le maintien et la survie de cette pratique. D'après Nico Thomas, leader actuel du Caxambu de Pádua, Hélio Machado a été le responsable de la « découverte » de « communautés *jongueiras* » dans le nord-ouest de l'État de Rio de Janeiro, ce que confirment mes recherches. Les *jongueiros* se rassemblaient au sein de commissions régionales ainsi que de congrès et réunions nationales et régionales. Guidés par l'échange d'informations sur les « folklores » recueillis par les uns et les autres, ces événements ont contribué à la vulgarisation des rassemblements *jongueiros* auprès des folkloristes. De plus, ces informations circulaient parmi les groupes de jongo car les chercheurs rapportaient les résultats des enquêtes de leurs collègues aux groupes avec lesquels eux-mêmes travaillaient. Par conséquent, les folkloristes ont eu un rôle important dans la vulgarisation des rassemblements entre les *jongueiros* eux-mêmes. Tout comme les collecteurs en Bretagne ont eu un rôle dans la découverte des pratiques culturelles de terroirs divers, les folkloristes dans la région Sudeste du Brésil ont donc eu un rôle dans la découverte de « communautés » *jongueiras*.

Le travail d'analyse au cours de cette thèse a également montré la similarité des discours et pratiques des folkloristes brésiliens et français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Ces intellectuels considéraient le « peuple » comme gardien de la nationalité et comme « l'autre » - identifié au primitif. Le folkloriste cherchait dans ce « peuple » les traits de la constitution de son

³⁹⁴ Disponible en ligne sur :

<http://www.29rba.abant.org.br/trabalho/view?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czoZNToiYT0xOntzOjExOiJJRF9U UkFCQUxiTyI7czoZOiIxMzAiO30iO3M6MT0iaCI7czoZMjoiODE4ZWVhMzZmYTUyYjdlMzA3NmFiMDIknDE3NzE4YjMiO30%3D> [Consulté le 28 juillet 2017].

³⁹⁵ Commission de Folklore de l'État de Rio de Janeiro.

être national. La « vraie racine culturelle » fut alors associée aux paysans – fidèles représentants de l'autre primitif et du « peuple ». C'est dans ce cadre que le folkloriste abordera le populaire (l'autre) en cherchant à construire une identité commune brésilienne (Mello e Souza, 1989 : 17). Dans ce contexte de mise en valeur des paysans comme représentants de l'âme nationale, les Bretons et les populations rurales afro-brésiliennes deviennent les terrains de prédilection des intellectuels-folkloristes.

À partir de son travail comme intellectuel missionnaire, le folkloriste avait pour mission de mettre en garde contre le danger des processus de modernisation en cours. Les créateurs des récits folkloriques souhaitaient ainsi protéger les valeurs menacées par le capitalisme et la vie moderne, et les rendre permanentes et transcendantes. De ce fait, la recherche sur les biens folkloriques a eu non seulement le désir insatiable d'un passé lointain et permanent, mais surtout l'espoir de construction d'un avenir (Gonçalves, 2002). Les folkloristes brésiliens cherchaient à « inventer » le Brésil au sein d'une histoire et d'une culture singulière et authentique (*ibid.*). Ces intellectuels proposaient la mise en valeur du traditionnel et du régional dans la construction d'une image nationaliste unique. De ce fait, l'identité nationale était pensée dans ses relations aux spécificités régionales. Cependant, la préservation du folklore par les enquêtes nombreuses et systématisées n'a été possible que parce qu'a été accolée à l'intérêt culturel et public une justification idéologique. L'engagement de ces intellectuels relevait non seulement d'une mission intellectuelle et patriotique, mais aussi d'un projet de vie (Vilhena, 1997). Marina de Mello e Souza (1989) attribue aux intellectuels brésiliens impliqués dans l'étude du folklore le nom de « missionnaires de la nationalité ».

Les folkloristes ont actuellement perdu du terrain au sein des institutions. Aujourd'hui, ce sont les anthropologues qui sont présents dans la politique publique visant à préserver les pratiques culturelles traditionnelles. Bien plus, étant donné le rôle joué par les anthropologues au sein de la politique pour le PCI, les folkloristes ne considèrent pas cette dernière comme une politique pour le folklore. Ils la perçoivent plutôt d'un mauvais œil et la décrivent comme une initiative visant à répondre aux engagements de l'État pour l'UNESCO, comme le mentionne le folkloriste Roberto Benjamin (2002) : « Le Brésil a besoin d'une véritable politique culturelle pour le folklore s'il veut préserver son identité nationale ». Avec la politique pour le PCI cependant, la majorité des expressions culturelles qui ont été autrefois classées comme « folkloriques » sont aujourd'hui nommées de « patrimoine culturel immatériel », tel le jongo.

Les études folkloriques sur le jongo ont été très importantes dans son émergence comme expression culturelle essentielle à la constitution de la nation brésilienne. La qualification du

jongo comme référence culturelle nationale, qui a servi de substrat théorique à sa patrimonialisation, peut donc être vue comme l'une des conséquences de ces études. Néanmoins l'image actuelle du jongo, portée par des politiques culturelles et des études anthropologiques, et selon laquelle il est une pratique culturelle de résistance afro-descendant n'a pas encore été appropriée par la société brésilienne en général. À l'inverse, celle élaborée par les folkloristes au début du XX^e siècle, qui fait du jongo une danse traditionnelle brésilienne héritée de l'Afrique et caractéristique de la nation brésilienne, a été largement assimilée au sein de la société.

Les études folkloriques ont également pu influencer les discours des acteurs du jongo, étant donné que certains d'entre eux y ont eu accès. La constitution, au sein des groupes, de bibliothèques spécialisées dans la « culture afro » et le jongo a contribué à cette accessibilité. De ce fait, certains discours semblent être inspirés par les œuvres de folkloristes, comme celui d'Eva Lúcia : « Les esclaves voulaient parler sans que personne ne comprenne, c'est pour ça qu'ils ont adopté le dialecte *jongueiro*. En parlant avec le dialecte, ils organisaient leur fuite et ils parlaient mal de leur maître » (Entretien, 06/10/2014). L'expression « dialecte *jongueiro* » est utilisée par certains chercheurs comme M. L. Ribeiro (1984). La manière dont Eva Lúcia présente les fonctions du dialecte est puisée dans les interprétations des folkloristes.

La classification, par les folkloristes, des pratiques culturelles traditionnelles comme identitaires a ouvert la voie à leur reconnaissance patrimoniale actuelle comme identités culturelles. Sachant que le PCI est un outil politique qui vient légitimer et autoriser des identités, les producteurs de politiques publiques patrimoniales ont pris en compte cette ancienne classification de pratique identitaire. Par ailleurs l'intérêt pour le maintien du traditionnel - à la base de la recherche folklorique - a motivé l'intérêt des acteurs militants de la culture bretonne pour la mise en patrimoine du fest-noz.

Ainsi, bien que le mot folklore soit « nié » dans les milieux intellectuels français, il semble être équivalent à celui de patrimoine culturel immatériel. Ces deux termes font référence à une même matière culturelle : celle du savoir populaire et traditionnel. Le PCI est cependant une nouvelle catégorie, élaborée par une institution culturelle internationale dominante. De ce fait, le PCI a une connotation positive et moderne, contrairement au folklore, qui a une connotation négative et démodée. Qualifier une pratique culturelle de PCI atteste donc que ses détenteurs sont conscients des discussions internationales et des avantages (économiques, politiques, symboliques) qu'ils peuvent obtenir. L'analyse de la patrimonialisation du fest-noz montre qu'elle a abouti grâce à l'engagement des acteurs qui voulaient mettre en valeur leurs pratiques culturelles.

Je constate quelques points communs au sein des discours des folkloristes et des techniciens du PCI. Dans les travaux des folkloristes, l'objectif est de décrire les pratiques culturelles traditionnelles afin de connaître l'ensemble de ce qu'ils qualifient comme l'essence du peuple et de la nation. La notion d'identité, même si elle n'est pas directement évoquée, apparaît entre les lignes de l'argumentation. De même, les travaux produits dans le cadre des politiques pour le PCI, accentuent le rôle des expressions culturelles pour la constitution de l'identité brésilienne, ainsi que de la nation. En outre, les deux discours qualifient ces pratiques de productions collectives au sein d'une communauté et renforcent le rôle des jeunes pour la continuité de la tradition. Certaines différences sont aussi rencontrées dans l'analyse des deux discours. Les notions de protection et maintien exposées dans les études folkloriques ont été remplacées par celle de sauvegarde au sein des politiques patrimoniales. Cependant, la sauvegarde peut être vue comme synonyme de protection et maintien. Par ailleurs, la notion de patrimoine immatériel recouvre des significations inexistantes dans celle de folklore. Par exemple, les politiques patrimoniales insistent sur le rôle des expressions culturelles comme références pour des groupes sociaux et sur le fait qu'elles sont un espace de résistance pour leurs pratiquants, deux aspects qui ne sont pas mentionnés dans les études folkloriques. Enfin, le rôle donné aux pratiquants n'est pas le même puisqu'au sein des études patrimoniales, les acteurs sont nommés et identifiés, contrairement aux études folkloriques.

Venons-en aux rapports entre les études folkloriques et les dossiers de patrimonialisation du jongo et du fest-noz. Le dossier de patrimonialisation du fest-noz ne mentionne pas les travaux folkloriques qui lui sont relatifs, ce qui illustre la mauvaise connotation du mot folklore dans le contexte culturel français. Au contraire, l'inventaire du jongo reconnaît et cite largement les études folkloriques. De plus, les études folkloriques et le dossier de patrimonialisation du jongo ont certaines similitudes quant au contenu et à la façon dont les informations sont présentées. Le dossier de patrimonialisation comme les études folkloriques, décrivent la danse et les instruments utilisés dans la performance. Ils indiquent aussi la région géographique du jongo, son rapport avec le domaine magico-religieux et les partitions de *pontos*. De ce fait, même si les travaux menés par des politiques patrimoniales essaient de se distinguer des travaux des folkloristes, la structure utilisée et la façon d'organiser les données sont semblables.

Quelques différences sont cependant constatées entre le dossier de patrimonialisation et les études folkloriques du jongo. Ces dernières employaient des outils méthodologiques comme les diagrammes, les tableaux et les croquis qui décrivaient les chorégraphies et les positions des danseurs et musiciens. Ces instruments ne sont pas utilisés dans le dossier de patrimonialisation.

Ce dernier met plutôt en avant des extraits d'entretiens avec les *jongueiros*, qui sont nommés et identifiés. En outre, l'image du jongo comme pratique de résistance culturelle afro-brésilienne et de construction d'une identité noire est soulignée dans le dossier de patrimonialisation. Cet aspect de la pratique n'est pas mentionné par les folkloristes car à leur époque, c'était une pratique considérée comme relative à l'identité nationale.

7.4 - Les appropriations de l'identité

Dans la postmodernité, des traditions sont inventées, imaginées, construites, adaptées, interprétées et négociées comme partie constituante d'identités culturelles. Face au processus de mondialisation, l'invention des traditions identitaires vient marquer la différence et la particularité de groupes sociaux. Plusieurs auteurs ont travaillé la question de l'identité en sciences sociales³⁹⁶. Selon D. Fabre (1996 : 3), le sentiment d'appartenance est un aspect central de l'identité. L'auteur remarque que le patrimoine culturel est le socle d'une identification émotionnelle d'un « peuple » avec son pays après l'effacement de la patrie comme valeur supérieure. Les processus d'appropriation de l'identité ont été étudiés par des auteurs comme C. Calhoun (1994), S. Hall (1992) ainsi que G.D. Gibson et M.R. Sommers (1994). D'après Calhoun (1994 : 12), l'intérêt pour l'identité sociale et collective définit l'ère moderne. La modernité installe une difficulté à établir des identités stables par la rupture des systèmes d'identité (comme la parenté qui depuis longtemps a défini nos identités) et la construction d'autres plus fluides. Les schémas ne se stabilisent pas dans le temps comme dans le passé. C. Calhoun étudie le thème de l'identité associée à un projet de subjectivité et reconnaissance par les autres (*ibid.*: 20). Les identités peuvent être déconstruites ou contestées, selon la situation et les stratégies mises en place. De plus, elles sont toujours négociées. L'auteur mentionne encore que l'identité collective est ouverte à une subdivision interne, c'est-à-dire qu'aucune identité collective n'est unitaire et intérioritément homogène. La tension entre l'identité supposée unique, unitaire et intégrale et les identités plurielles s'établit ici.

Comme Calhoun, Hall (1992) suggère aussi un changement dans la façon d'établir des identités stables dans la postmodernité, ce qu'il appelle la « crise de l'identité ». L'auteur remarque que les identités du passé, considérées comme fixes, deviennent fragmentées dans les sociétés post-modernes. Elles ne se composent plus d'une seule identité mais de plusieurs

³⁹⁶ Lévi-Strauss (1977), Chevalier et Morel (1985), Hall (1992), Handler (1996), Bayart (1996), Brubaker et Junqua (2001).

identités qui peuvent devenir contradictoires. Les changements structurels et institutionnels ont conduit le processus d'identité à devenir ouvert, variable et problématique. Ce qui est devenu évident selon Hall, c'est que dans une société post-moderne, il n'y a plus une identité unique pour agir de façon « supérieure » aux autres identités (*ibid.*). Hall soutient que les nouveaux mouvements sociaux comme le féminisme et l'égalité des droits entre hommes et femmes ont contribué à créer ces nouvelles identités émergentes.

Par ailleurs selon Gibson et Sommers (1994 : 59), les identités n'émergent pas à l'étape du développement de la société ou de l'expérience vécue par une catégorie sociale, mais sont dérivées de la place prise par les acteurs dans de multiples narrations symboliques et matérielles dans lesquelles ils ont été imprégnés ou par lesquelles ils s'identifient. Les auteurs voient les identités sociales comme constituées par la « narrativité », elles sont construites et reconstruites relationnellement dans le contexte des relations internes et externes du temps, du lieu et du pouvoir et sont constamment en mouvement. Les identités, et plus précisément les identités nationales, sont construites à partir d'une narration qui permet en même temps de transcender un concept fixe d'identité et de transmettre des idées et des valeurs classées comme nationales. La narration du patrimoine immatériel est un exemple de narration qui transmet des valeurs nationales.

L'analyse des deux cas étudiés fait constater l'appropriation de la catégorie d'identité comme support privilégié de construction de mémoires collectives et de références culturelles. Tout comme le jongo, le fest-noz se pose comme repère d'identification qui promeut la construction et la reconnaissance sociale d'une relation entre les individus et les groupes sociaux. S'approprier une expression culturelle devient alors un attribut identitaire pouvant être utilisé comme ressource ou capital symbolique. Le fest-noz et le jongo sont ainsi appropriés comme outils identitaires et inscrits dans une tradition activée lors de la reconstruction d'une mémoire collective légitimée. Inspirée par F. Ripoll (2005) et son analyse de l'appropriation de l'espace, je pourrais dire qu'il existe deux modes d'appropriation symbolique-identitaire des expressions culturelles : l'intégration d'une expression culturelle déjà existante dans l'identité du groupe ; et la production par le groupe lui-même d'une nouvelle expression culturelle qui lui soit immédiatement attribuée. L'appropriation du jongo par les *jongueiros* pourrait être renvoyée au premier mode, tandis que l'appropriation du fest-noz serait plus associée au deuxième mode.

En s'appropriant une pratique réalisée par les ancêtres africains, les *jongueiros* se présentent comme « ayant droit » ou « héritiers », c'est-à-dire comme membre du groupe « fondateur » ou « détenteur » du jongo. De leur côté les Bretons ont « créé » un nouvel événement,

inspiré de la pratique des ancêtres celtes - le fest-noz -, comme symbole de leur identité et de ce qui caractériserait leur héritage. L'appropriation, comme le mentionne F. Ripoll (*ibid.*), est donc un cas particulier d'attribution symbolique ou identitaire. L'appropriation identitaire des pratiques culturelles est l'objet de distinction et de luttes symboliques à travers lesquelles les groupes sociaux tentent de prouver leur plus grande authenticité et importance. Les identités collectives, en reprenant les mots de R. Séchet et V. Veschambre (2006), se projettent, se matérialisent, se construisent et se reproduisent à travers les différents marqueurs d'une appropriation identitaire. Dans l'univers du jongo, l'appropriation des tambours, jupes longues, pantalons blancs, maquillages et coiffures afros deviennent les marqueurs d'une identité ardemment promue. Par ailleurs, les chants bretons et les danses collectives en rond et en chaîne peuvent être vus comme les marqueurs d'une identité bretonne souhaitant être valorisée. Le marquage symbolique est alors une forme de la matérialisation de l'identité, à la fois individuelle et collective (Veschambre, 2007).

L'espace d'appropriation, comme le mentionne C. Servais (2006), relève d'une identité fictive fondée sur un investissement imaginaire. L'identité collective n'est pas le fruit d'une communication intersubjective, mais elle est opérée et réaffirmée par un procès de médiation : la narration. Les histoires sur les esclaves africains au Brésil et spécialement dans la Vallée du Paraíba, ainsi que les récits sur l'Armorique, occupée par des populations celtiques et principalement gauloises, viennent légitimer les discours d'appartenance des *jongueiros* et de certains Bretons à une identité sociale et culturelle commune. L'appartenance à ce monde commun constitue une identité collective et c'est ce devoir qui donne sens à l'engagement. Il s'agit donc bien d'un engagement fondé sur l'imaginaire d'un monde commun et proche de celui qui est mis en œuvre dans la narration. La force identificatoire du mythe réside dans le dispositif pragmatique de permutation des narrateurs et référents (*ibid.* : 57). L'identité est donc basée sur une multiplicité de récits dont les usages légitiment intérêts et représentations.

La patrimonialisation du jongo et du fest-noz a notamment été portée par un discours qui considère ces pratiques culturelles comme productrices d'une image identitaire. Comme le remarque V. Veschambre (2007 : 4), le patrimoine constitue de fait le support privilégié de construction de mémoires collectives, il permet d'inscrire les références identitaires dans l'espace et donc dans la durée, par-delà les ruptures, les crises, les mutations : « L'élément patrimonialisé est associé à un groupe social ou à une catégorie, au point de devenir l'un de ses attributs, c'est-à-dire de participer à définir son identité sociale ». La fonction identitaire renvoie au lien social, au capital social et à la distinction que permet l'appropriation collective du patrimoine (*ibid.* : 5).

Dans cette recherche, la catégorie identité est porteuse d'un sens qui diffère selon le cas analysé. Dans le cas du jongo, nous assistons à une certaine appropriation de l'identité noire par la pratique ainsi qu'à un discours selon lequel l'identité brésilienne est une identité noire. Dans le cas du fest-noz, même s'il existe l'appropriation d'une identité bretonne dans la pratique, nous n'entendons pas de discours selon lequel l'identité française se rapporterait à l'identité bretonne. Il y a ainsi des niveaux d'appropriations identitaires différents dans ces deux cas, et ils seront discutés tout au long de cette section.

L'inscription du jongo comme patrimoine culturel du Brésil fait suite à la reconnaissance par l'État de l'importance de cette forme d'expression pour la pluralité de l'identité culturelle brésilienne, et à sa conversion en icône de la résistance afro-brésilienne et de l'identité noire dans la région Sudeste. On peut voir ici une superposition de discours identitaires dans lesquels l'identité noire, l'identité afro-brésilienne et l'identité brésilienne se côtoient. Le jongo est principalement perçu par les *jongueiros* comme une pratique qui est le fruit de l'identité noire, de l'héritage des Noirs brésiliens à laquelle ils s'identifient et se reconnaissent. L'État brésilien, quant à lui, privilégie le discours qui place le jongo comme une forme d'expression participant à la construction de l'identité brésilienne. A ce stade, il nous faut bien entendu poser la question suivante : de quelle « identité brésilienne » parle-t-on ? La possibilité de parler de l'identité brésilienne comme relative à l'identité afro-brésilienne arrive à un moment sociopolitique brésilien précis et c'est à partir de là qu'il est devenu possible d'envisager les pratiques culturelles afro-brésiliennes comme faisant partie de l'identité brésilienne.

D'après L. Proteau (2001), la construction identitaire est un processus historique par lequel se pensent et sont pensés, simultanément, l'Autre et le Semblable. Au Brésil, la construction de l'identité noire est le fruit d'un processus sociohistorique réalisé tout au long des XX^e et XXI^e siècles. L'identité noire est une construction sociale, historique et culturelle, où le sujet se reconnaît dans un groupe ethno-racial à partir de son histoire, de sa culture et des relations vécues avec les autres. Pour comprendre le processus de construction de l'identité noire au Brésil, il est important de tenir compte en particulier de son sens politique. Affirmer une identité noire fait ainsi partie d'un processus de rupture avec le stigmata historique vécu par les personnes à la peau foncée, qui étaient soumises à un idéal culturel-esthétique européocentriste depuis le Brésil colonial. En ce sens, le Mouvement noir a un rôle politique fort sur la scène culturelle brésilienne depuis la fin des années 1970, puisqu'il a dénoncé le mythe de la démocratie raciale et les inégalités économiques et sociales entre les personnes à la peau claire et celles à la peau foncée au Brésil. Les militants du Mouvement noir - artistes, intellectuels,

professeurs universitaires et politiciens - ont défendu une théorie raciale au sein de laquelle émergeait la catégorie de « race noire » ou « nègre » (*raça negra*) dans la typologie brésilienne. Cette catégorie de « race noire » était centrale à la dénonciation, sur le plan politique, des inégalités vécues par les personnes ayant un même type de couleur de peau : celle plus foncée.

En effet, le stigmate vécu par les militants du Mouvement noir eux-mêmes est l'un des facteurs expliquant leur engagement au sein de ce mouvement social. La sensation d'être différent et que cette différence établit des discriminations sociales génère un processus de réflexivité et par conséquent la formation d'une position contraire à ce stigmate (Goffman, 1975). La stigmatisation fonctionne alors comme une impulsion pour son renversement. Dans ce contexte de « luttes de classement », les facteurs tels que l'éducation et la condition socio-économique sont extrêmement importants (Bourdieu, 1980). Les *jongueiros*, quant à eux, font de leur insertion dans la pratique du jongo un moyen de produire une image positive du Noir et de leur condition en tant que Noirs, ce qui jusque-là n'avait jamais été mis en valeur dans leur vie. La stigmatisation qu'ils ont vécue devient le point de départ d'une réflexivité. Dans ce processus, les acteurs concernés mettent en question et évaluent l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et l'image qu'ils ont des autres (Elias & Scotson, 1994 ; Goffman, 1975).

Le processus de construction des identités personnelles, sociales et ethno-raciales est très dynamique, puisqu'il est solidaire du processus historique. K. Munanga (2004) déclare que les concepts de « Noir » et « Blanc » ont fondamentalement une base ethno-sémantique, politique et idéologique. Et parce qu'il s'agit d'une position éminemment politique, s'identifier à un groupe ethno-racial particulier suppose l'acceptation des caractéristiques qui lui sont attribuées ainsi que le partage de ces caractéristiques dans la société. Comme le mentionne N. Souza (1983), être Noir au Brésil, c'est *devenir* noir. Ainsi, pour comprendre le « devenir noir » dans un contexte de discrimination, nous devons considérer la façon dont cette identité est construite sur le plan symbolique. Dans ce sens, l'adoption de symboles considérés comme afros tels que les coiffures, les couleurs, les vêtements et les parures, est perçu comme un moyen de s'identifier comme Noir au Brésil.

Pour les militants, « être Noir » est ainsi associé à l'utilisation spécifique du corps noir. En ce qui concerne l'amplification des caractéristiques phénotypiques comme marqueurs d'identité pour les Noirs, nous pouvons citer l'argumentation d'O. Nogueira (1998 [1955]) comme une source théorique de réflexion. L'auteur souligne que les relations raciales brésiliennes sont données sur la base de l'apparence raciale contrairement à d'autres auteurs (Gilberto Freyre par exemple) qui croyaient que les discriminations raciales au Brésil étaient relatives à celles

sociales, et que plus on est riche, plus on est blanc (même si on est noir) ; et inversement. Les gens « noirs » utilisent « l'apparence noire » et l'affichage de « gestuelles noires » afin de construire une image positive du Noir. Ce fait dévoile que l'apparence de la personne, travaillée par des artefacts, fait partie des facteurs directeurs de la construction de l'identité noire. Toutefois, cette apparence noire elle aussi est culturellement déterminée et à elle seule ne dit pas grand-chose sur l'identité noire.

L'un des points importants dans le discours des militants du Mouvement noir et des pratiques culturelles afro-brésiliennes est la référence à l'Afrique comme lieu d'origine des traditions noires. Cette référence à l'Afrique s'approche de ce que Max Weber dans « Économie et Société » (1995) appelle la croyance subjective en l'origine commune du groupe. Pour l'auteur, une telle croyance en une d'origine commune agirait comme un élément constructif du sentiment d'appartenance à un groupe, formant ainsi l'identité sociale de ce dernier (*ibid.*). En ces termes, l'Afrique est symboliquement mobilisée via la question de l'arrivée forcée des peuples africains au Brésil. Instrumentalisée dans le développement d'une identité noire, l'Afrique sert de toile de fond à la production des corps noirs. Il y a ainsi une légitimité de l'identité noire à travers des vêtements, du maquillage et des artefacts considérés comme africains. S. Capone dans « La quête de l'Afrique dans le candomblé » (1999 : 270) déclare ainsi que l'Afrique ne semble exister qu'au Brésil et qu'elle y est incarnée par les « zéloteurs de la tradition », qu'ils soient chefs de maisons de cultes afro-brésiliens, ethnologues ou, dirais-je encore, maîtres et leaders d'expressions culturelles afro-brésiliennes.

Dans le processus d'élaboration d'une identité noire au Brésil, on observe également la construction de l'idée de la « négritude ». Dans « Variations sur la négritude » (1961), R. Bastide réalise une analyse plutôt politique du concept de négritude dans la société brésilienne. Selon lui, « la négritude va constituer alors une prise de conscience, en opposition avec la pratique de “se purifier le sang”³⁹⁷, de la valeur esthétique de la race noire » (*ibid.* : 11). Il définit en ce sens la négritude comme une stratégie dans la lutte contre les stéréotypes, de la part des descendants d'Africains (*ibid.* : 12). Selon lui, la négritude parvient à fonctionner au Brésil parce que les formes de préjugés raciaux qui y existent sont de nature essentiellement esthétique (*ibid.*). Dans « Négritude et intégration nationale : La classe moyenne de couleur devant les religions afro-brésiliennes » (1976), Bastide poursuit cette analyse. Selon lui, la négritude brésilienne est centripète et non centrifuge, c'est-à-dire tendue vers l'incorporation des aspects culturels

³⁹⁷ Aussi appelé « blanchissement », pratique encouragée par l'État brésilien pendant les premières décennies du XX^e siècle pour donner un sens positif à la miscégenation.

nationaux brésiliens et non pas seulement tournée vers une Afrique mythique. En ce sens, il mentionne que « cette culture n'est plus africaine, mais afro-brésilienne, c'est-à-dire est devenue une partie authentique de la culture nationale, car adaptée et syncrétisée » (*ibid.* : 20). Grâce à ce syncrétisme, la « négritude existant au Brésil n'est pas d'ordre purement physique, mais ne peut être désormais que culturelle » (*ibid.* : 27).

D'après L. Proteau (2001 : 20), la « négritude » consiste à cultiver sa (ses) différence(s) à défaut de pouvoir s'imposer comme modèle et à fonder une autre légitimité dans un espace social donné. La conception du « nègre » défendue par les militants du Mouvement noir et les leaders et participants du jongo est plus culturelle et historique que biologique. Elle sert à délimiter un espace politique au sein d'une société perçue comme hiérarchisée et inégalitaire. P. Ndiaye (2009) mentionne que selon Aimé Césaire³⁹⁸ la négritude doit être expliquée en termes de résistance à l'assimilation et à l'aliénation, ce qui est une manière de penser fièrement son identité noire et de l'arracher aux jugements racistes biologiques et culturels. La couleur de la peau, sceau de la « race », est alors pour la plupart de mes interlocuteurs liés au jongo une marque identitaire. L'élaboration de « négritude » et la construction du « nègre » comme catégorie d'action politique seraient ainsi pensée comme espace politique d'expression identitaire. L'auto-affirmation « *negro* » au Brésil est un outil politique de confirmation d'une identité noire.

La défense d'une négritude à travers la pratique du jongo est un discours commun des *jongueiros*. En fait, le jongo a conquis un espace de plus en plus grand, à la fois au sein des communautés historiquement *jongueiras* et de la culture traditionnelle populaire, à mesure que la société brésilienne plus large s'est appropriée le discours du Mouvement noir. En effet, depuis les politiques pour les Afro-descendants mises en place dans les années de gestion du président Lula (2003-2011) et de la présidente Dilma Rousseff (2011-2016), nous pouvons voir une mise en valeur progressive des éléments culturels et esthétiques noirs tels que la musique, les danses, les coiffures, les vêtements et les accessoires. C'est donc seulement depuis les années 2000 que l'on peut parler de la construction d'une identité afro-brésilienne et noire par le jongo. Il n'est donc pas étonnant que ce fut à partir des années 1990 que la plupart des rassemblements

³⁹⁸ Aimé Césaire, né le 26 juin 1913 à Basse-Pointe et mort le 17 avril 2008 à Fort-de-France (Martinique), est un écrivain et homme politique français, à la fois poète, dramaturge, essayiste et biographe. Fondateur et représentant majeur du mouvement littéraire de la négritude avec Léopold Sédar Senghor, anticolonialiste résolu, il mena en parallèle une carrière politique en tant que député de la Martinique et maire de Fort-de-France durant cinquante-six années consécutives, de 1945 à 2001.

Données disponibles en ligne sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Aim%C3%A9_C%C3%A9saire [Consulté le 06 février 2017].

de jongo se sont transformés en « groupes de jongo », et que les premières Rencontres de Jongueiros ont eu lieu. L'engagement du Mouvement noir et la création de politiques publiques d'actions affirmatives dans les années 1990 et 2000 ont contribué de manière significative à ce réveil de la pratique du jongo. Ce réveil s'est d'abord manifesté par la création de groupes, puis par la patrimonialisation du jongo et la transformation des groupes en associations culturelles et *pontos* de culture.

La production académique sur les Noirs au Brésil par des intellectuels comme Roger Bastide, Florestan Fernandes, L.A. Costa Pinto et Abdias Nascimento, ainsi que son appropriation par le Mouvement noir et par certains gouvernements sous la forme de politiques publiques d'actions affirmatives, permettent de suggérer que l'identité noire telle qu'elle est perçue par les militants des mouvements noirs et par ceux appartenant à des pratiques culturelles afro-brésiliennes - est en formation depuis plusieurs décennies au Brésil. Considérés par les militants noirs comme conscience critique des sociétés et en charge d'éclairer les chemins de la communauté politique dans laquelle ils sont insérés, les intellectuels ont dévoilé les contradictions et tensions du monde latino-américain et spécialement de la société brésilienne. A. Aggio et S. Pinheiro (2012 : 46) affirment qu'il y a un consensus entre les historiens sur le rôle important des intellectuels dans la vie politique en Amérique latine. Les intellectuels brésiliens et étrangers travaillant sur le Brésil - comme ceux cités ci-dessus - ont joué un rôle central dans la genèse et la diffusion des idées concernant l'héritage africain du Brésil, les discriminations raciales et les références historiques et culturelles, réemployées ensuite par les militants pour servir leur cause ; ils ont également été les médiateurs entre le pouvoir politique et la société brésilienne.

Le dossier de patrimonialisation du jongo engendre des discours sur le rôle de cette pratique dans l'identification culturelle des Noirs brésiliens et des Brésiliens comme peuple. Ce dossier mentionne que la patrimonialisation du jongo se réalise « grâce à sa place d'icône de la résistance culturelle afro-brésilienne dans la région Sudeste » et « afin qu'il représente la référence culturelle de l'héritage des peuples africains de langue bantoue réduits en esclavage au Brésil » (IPHAN, 2005 : 12). L'inscription du jongo au patrimoine culturel du Brésil est envisagée par le dossier comme la reconnaissance par l'État de l'importance de cette forme d'expression dans l'identité plurielle de la culture brésilienne. Néanmoins, le jongo n'est pas représentatif de tous les Noirs brésiliens ni de la population brésilienne en général. Il opère comme symbole identificateur pour certains individus noirs qui habitent dans la région Sudeste du Brésil. Envisager le jongo comme une pratique culturelle qui soit reconnue comme outil

d'identification par tous les Noirs brésiliens pourrait créer des divisions internes et des disputes symboliques entre les Noirs *jongueiros* et les Noirs non *jongueiros*. La patrimonialisation d'une « identité noire » est aussi à comprendre dans le cadre d'une ethnification des rapports sociaux désormais officialisé, qui contribue à leur depolitisation dans le cas du Brésil comme dans celui de plusieurs autres États d'Amérique latine.

L'émergence du fest-noz comme représentatif du PCI de France et de l'humanité fait suite à des discours identitaires différents de ceux entendus dans l'univers du jongo. Cette inscription publique a légitimé le fest-noz comme pratique culturelle représentative de l'identité bretonne et a reconnu son rôle dans la création d'un « sentiment d'identité et de continuité des Bretons » (UNESCO, 2012 [1] : 5). La candidature du fest-noz au PCI de l'humanité montre par ailleurs la mise en valeur par l'État français de la spécificité culturelle régionale de Bretagne. Le fest-noz est pensé comme une expression culturelle ancrée localement et pratiquée par ceux qui veulent exprimer, à travers la danse et/ou la musique, leur identification avec la région. Marquer son appartenance à la « communauté d'origine » est une des raisons de l'engagement de Bretons dans le fest-noz et son processus de patrimonialisation par l'État français.

Dans son livre *L'identité bretonne* (1998), le sociologue Ronan Le Coadic mentionne que « la notion de “sentiment breton” évoque trois niveaux de réalité : la conscience d'être Breton, les émois intérieurs qu'inspire cette conscience et enfin les sensations éprouvées envers la terre bretonne et les hommes et les femmes qui la peuplent » (*ibid.* : 61). Selon cet auteur, il est possible de parler d'une identité bretonne à partir des années 1970, au moment de la mise en valeur de la musique bretonne. Dans ce contexte, l'influence des musiciens comme Alan Stivell fut très importante (*ibid.*). La musique bretonne ainsi que les divers types de danses, exprimées lors des festoù-noz et festivals bretons, apparaissent comme symboles d'un certain type d'identification à la Bretagne et à la « bretonnité ». D'après O. Goré (2004), la pratique actuelle de la musique traditionnelle n'agit pas que sur la construction symbolique de la Bretagne mais s'inscrit également dans la réalité quotidienne des rapports sociaux. Les éléments culturels rencontrés en Bretagne soulignent ainsi les interactions entre société et territoire.

Les écoles Diwan, poursuit Le Coadic (2002), ont également pesé sur le basculement de l'opinion des Bretons sur eux-mêmes. Le « sauvetage » de la langue bretonne est ainsi considéré comme l'un des aspects de l'identification au sentiment d'être Breton. T. Courcelle (2003), dans son étude sur le rôle de la presse quotidienne régionale dans la création d'une identité bretonne, analyse la façon dont ces journaux abordent le sujet de la langue bretonne. D'après l'auteur, la presse régionale participe à la construction d'une identification à la Bretagne par la forte

médiatisation de toute initiative assurant la promotion de la langue bretonne, comme les écoles Diwan et la semaine de la langue bretonne³⁹⁹. Les journaux régionaux comme *Ouest-France* et *Le Télégramme* « donnent volontiers la parole aux “défenseurs”, aux “pionniers” de la langue bretonne, considérée comme l’enjeu d’un “combat”, d’une “reconquête dont les écoles Diwan sont le symbole, et ce dès leur création » (*ibid.* : 135). La fierté d’apprendre la langue bretonne une fois adulte ou d’avoir appris pendant sa scolarité renvoie à un sentiment d’appartenance à la Bretagne.

Le territoire breton joue également - au moins autant que la langue et les éléments culturels - un rôle d’identifiant à la Bretagne. L’orgueil de certains Bretons vis-à-vis des villes, campagnes, plages et paysages bretons est révélateur de cette « bretonnité ». Les paysages maritimes tourmentés de Bretagne ont été sources d’inspiration pour des peintres et écrivains romantiques, fait remarqué et souligné avec fierté par la majorité de mes interlocuteurs. Considérés d’une certaine façon comme symboles de la région, les paysages bretons se sont construits au fil des siècles et retracent souvent le cheminement de la population. Avec l’engouement pour le patrimoine naturel, les paysages deviennent de véritables héritages à préserver et à transmettre. Actuellement, l’attachement à ces paysages s’exprime par le souhait de les préserver, parfois dans leurs états originels, « naturels et sauvages ».

L’analyse des deux cas montre une différence au niveau de la qualification de l’identité à son aspect ethnique. Le discours ethnique tenu par les *jongueiros* (par la défense d’une identité noire/ « nègre ») n’est pas présent chez la plupart des acteurs de terrain en Bretagne. Cette dissemblance de qualification identitaire dérive précisément de la différence entre la réalité sociohistorique des Bretons en France et des Afro-brésiliens au Brésil. Bien que certains Bretons mentionnent toujours le mépris historique des Français vis-à-vis d’eux, notamment par le fait que les Bretons ont été placés en première ligne sur les champs de bataille pendant la Première Guerre mondiale, il n’y a pas un préjugé explicite en France contre les Bretons et ces derniers ne subissent pas de discriminations quant à la couleur de leur peau, leur phénotype et les vêtements qu’ils portent, par exemple. Néanmoins, les Afro-brésiliens subissent effectivement des préjugés dans la société brésilienne actuelle, de par leur couleur de peau et certains de leurs accessoires tels que turbans et colliers. Même si le discours ethnique n’est pas présent dans le milieu culturel breton, certains chercheurs (Simon, 1979 ; 1999 ; 2004) articulent la « bretonnité » à une identité ethnique :

³⁹⁹ Initiée par le Conseil culturel de Bretagne et diverses associations bretonnes du 1^{er} au 7 octobre 2001 (Courcelle, 2003).

La notion d'ethnicité permet d'inclure en même temps les aspects objectifs ou du moins relativement objectivables de la bretonnité – ce que l'on peut appeler la bretonnité en soi (les traits, les attributs qui singularisent les Bretons, leur appartiennent en propre et les différencient des autres) – et les aspects subjectifs – la bretonnité pour soi (la manière dont les Bretons se représentent, se sentent et s'identifient comme tels) et la bretonnité pour les autres et par les autres (les représentations que les autres ont des Bretons, les portraits, valorisants ou, plus souvent, du moins dans le passé, dévalorisants, que l'on a fait d'eux et qui ont plus ou moins été intériorisés par eux). Et cela permet aussi de ne pas faire l'impasse, d'introduire au contraire de manière explicite les aspects collectifs, combinés aux aspects individuels, de cette bretonnité (Simon, 2004 :144).

La « bretonnité » est ainsi qualifiée d'identité ethnique par l'auteur, car c'est « une affaire de représentations et de sentiments, d'identification, mais c'est aussi une affaire de vie en commun, au jour le jour, dans les choses et les activités de l'existence quotidienne » (*ibid.*). Néanmoins le fest-noz, comme le jongo, est un outil d'identification de certaines personnes issues de quelques groupes sociaux. Il n'est pas une pratique culturelle à laquelle tous les Bretons s'identifient. De la même façon, l'identité bretonne n'est pas défendue par toutes les personnes qui habitent en Bretagne. Lors de mon travail de terrain, la plupart des Bretons insérés dans l'univers du fest-noz avaient un discours de fierté vis-à-vis de l'identité bretonne. Cependant, ce discours n'est pas partagé par tous les Bretons en Bretagne, comme le montrent par exemple les conversations que j'ai eues avec deux Bretons hors du contexte du fest-noz. Il y a tout d'abord David, un Breton de trente-six ans chez qui j'étais hébergée pendant mon séjour à Brest, puis Françoise, une Bretonne d'environ soixante ans avec qui j'ai fait un covoiturage entre Brest et Saint-Malo.

D'après David, les personnes qui se rendent fréquemment au fest-noz sont renfermées sur elles-mêmes, sont peu ouvertes aux autres cultures et sont parfois même racistes. Il perçoit les gens impliqués dans les milieux culturels bretons comme des individus qui défendent un régionalisme exacerbé, en se disant Breton et pas Français. Il poursuit son argument en disant que « généralement, ceux qui vont au fest-noz ce sont des gens bretonnants qui parlent bien le breton, mettent leurs enfants dans les écoles bilingues et ne sont pas très ouverts » (Carnet de terrain, 11/07/2014). David travaille dans une association musicale qui fait de la recherche sur les pratiques musicales du monde entier. Ceci peut expliquer sa manière de voir les pratiques culturelles bretonnes et les gens qui y sont impliqués. Françoise, dont je ne connais pas la situation professionnelle, a un discours similaire à celui de David. Selon elle, les personnes qui fréquentent les festoù-noz sont enfermées dans un discours identitaire basé sur les pratiques

culturelles bretonnes, discours qui n'est pas partagé pour tous les Bretons. Elle-même n'aime pas la musique bretonne et la sonorité de la bombarde et du biniou.

Les discours sur l'identité bretonne et la traditionnalité des pratiques culturelles - notamment des groupes de musique - changent également par rapport à la position dans la structure de cet espace social. Les individus qui sont directement insérés dans la pratique du fest-noz comme les danseurs, les organisateurs et les musiciens, ont souvent une image différente de la traditionnalité bretonne de ceux qui ne sont pas directement liés aux festoù-noz mais qui les fréquentent pour l'ambiance. Je reviens ici à l'exemple du Sonerien Du et les opinions divergentes sur ce groupe portées par deux acteurs. Arno, peu inséré dans le milieu, n'avait pas un discours insistant sur le manque de tradition du Sonerien Du mais plutôt sur le fait qu'il créait une bonne ambiance. Elie au contraire, danseur et fier du fest-noz, ne considérait pas que ce groupe jouait de la musique bretonne traditionnelle.

À partir de ces exemples, nous pouvons constater qu'il y a une altérité sociale et culturelle présente au sein de la Bretagne. Les pratiques culturelles traditionnelles bretonnes ne peuvent être conçues comme un code culturel homogène de construction identitaire et d'interaction sociale. Les productions symboliques identitaires des différents groupes sociaux de cette région sont ancrées dans leurs expériences spécifiques et mouvantes. Conséquemment, les processus d'interprétation des codes culturels identitaires sont aussi variables. Les pratiques culturelles bretonnes sont de puissantes revendications identitaires et des marques d'appartenance pour certains Bretons mais on ne peut pas dire qu'elles ont cette fonction pour tous. La façon d'appréhender des pratiques culturelles et collabore à la production d'une identité bretonne dont ces pratiques sont la principale matière.

Les éléments culturels, linguistiques et territoriaux mobilisés par les Bretons pour légitimer leur appartenance à la Bretagne sont tous évoqués au sein du dossier de patrimonialisation du fest-noz. En effet, le fest-noz est décrit au sein de ce dossier comme une expression culturelle condensant ces aspects identificateurs : musique et danse bretonne (aspect culturel), chant breton (aspect linguistique) et présence extensive des bals dans presque toutes les municipalités de la région (aspects territoriaux). Ce dossier justifie la patrimonialisation du fest-noz comme une forme d'expression importante pour la construction actuelle des Bretons. En effet d'après le dossier, « le fest-noz se caractérise par une grande chaleur humaine, une convivialité, une rencontre permanente entre les générations, [...] une grande ouverture à l'autre. Le fest-noz est aujourd'hui un symbole majeur de l'identité et de la culture bretonne » (UNESCO, 2012a: 3). Le fest-noz est donc associé à la convivialité qui serait caractéristique de l'identité bretonne. En

outre, le dossier mentionne que « le fest-noz bénéficie d'un ancrage local très fort » (*ibid.* : 5) et que « les individus et les communautés locales reconnaissent le fest-noz comme faisant partie d'eux-mêmes » (*ibid.*). Le dossier du fest-noz met donc en avant l'idée qu'à travers cette pratique, les Bretons prennent conscience d'être porteurs de la culture et de l'identité bretonnes.

D'ailleurs, le dossier de patrimonialisation du fest-noz ne mentionne à aucun moment que l'inscription du fest-noz comme PCI serait une reconnaissance par l'État français de l'importance de cette forme d'expression pour l'identité culturelle française. Ce qui marque une différence avec l'inscription du jongo comme PCI. L'argument faisant du fest-noz une expression culturelle composante de l'identité française n'est soulevé ni par les pratiquants du fest-noz, ni par l'État français. Tandis que le jongo est considéré, tant par les techniciens du patrimoine que par les intellectuels et les *jongueiros*, comme une pratique importante à la consolidation de l'identité brésilienne, le fest-noz est réfléchi en termes de conformité à l'identité bretonne. Il ne figure pas parmi les aspects qui configureraient l'identité française, comme le « repas gastronomique français » par exemple. Inscrit en 2010 sur la Liste représentative du PCI de l'humanité, le repas gastronomique des Français est une pratique sociale coutumière associée à l'identité française. Il s'agit d'un repas festif dont les convives pratiquent, à cette occasion, l'art du « bien manger » et du « bien boire ». Ce repas commence par un apéritif et se termine par un digestif, avec entre les deux au moins quatre plats : une entrée, du poisson et/ou de la viande avec des légumes, du fromage et un dessert⁴⁰⁰. Cette pratique sociale est associée à toutes les régions françaises et aux Français en tant que peuple. Le fest-noz est quant à lui associé à l'identité d'une région spécifique de la France et à la constitution du sentiment d'identité des Bretons en tant que peuple. La représentation du fest-noz comme composante d'une identité régionale - mais pas nationale - montre les enjeux de la constitution de l'identité nationale en France et la place (ou pas) des identités régionales dans l'élaboration de cette identité.

Si le jongo symbolise l'identité nationale (sa reconnaissance au titre de PCI, fait de la « culture noire » un élément constitutif de l'identité brésilienne », ce n'est pas du tout le cas de la France : ni le fest-noz ni les cultures populaires en général ne symbolisent la nation. L'État s'est toujours méfié en France des cultures populaires et les folkloristes n'ont pas joué le même rôle en France comme au Brésil. Ils sont restés très marginaux, du moins en Bretagne, dans les sociétés savantes qui, étroitement surveillées par l'État, entendaient se distancier de tout ce qui pouvait favoriser le régionalisme, ou légitimer des velléités indépendantistes. Les sociétés savantes

⁴⁰⁰ Données disponibles en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/RL/le-repas-gastronomique-des-francais-00437> [Consulté le 09 février 2017].

étaient là pour diffuser la culture académique, le savoir scientifique, les Lumières, mais se méfiaient du folklore. L'Académie Celtique, par exemple, qui s'intéressait aux cultures populaires et à leurs supposées origines celtiques et dont les membres étaient taxés de « celtomania » a été très vite dissoute pour être remplacée par la Société Royale des Antiquaires (qui donnera les Antiquaires de l'Ouest, les Antiquaires de Picardie). Ces derniers ne s'intéressent plus - ou fort peu - aux cultures populaires. Ainsi l'identité de la France, son récit national, sera constitué de cathédrales de vestiges romains, de batailles et de personnages célèbres, et non de cultures populaires et moins encore d'origines celtes.

Par ailleurs, nous pouvons mentionner que tout comme le jongo, le fest-noz est conçu comme le patrimoine d'un « peuple ». Les dossiers de patrimonialisation de ces deux pratiques mettent en relief le rôle de ces pratiques pour l'identification d'une population spécifique. Celui du jongo affirme que l'inscription du jongo « représente la référence culturelle de l'héritage des peuples africains de langue bantoue en esclavage au Brésil » (IPHAN, 2005 : 12). Celui du fest-noz mentionne qu'« une très large partie de la population bretonne reconnaît le fest-noz comme faisant partie de son patrimoine culturel et y participe de façon au moins occasionnelle » (UNESCO, 2012 [1] : 2). Comme nous le voyons, ces dossiers associent ces expressions culturelles à des outils d'identification culturelle pour « l'héritage des peuples africains de langue bantoue » et « une très large partie de la population bretonne ». Ils ne soutiennent donc pas l'argument selon lequel ces pratiques sont des codes identifiants pour tous les Bretons et tous les Afro-brésiliens et/ou les Brésiliens. En effet au moment de la patrimonialisation, l'affirmation de l'État selon laquelle ces expressions sont le patrimoine d'un « peuple » n'implique pas la reconnaissance expresse de ce « peuple » porteur de revendications identitaires, mais bien plutôt le fait que ces expressions font partie intégrante de ses références culturelles.

L'analyse de l'appropriation identitaire montre qu'il y a une différence assez remarquable entre les deux cas. Dans le cas brésilien, il y a la question d'une légitimation de l'identité ethnoraciale, ce qui n'est pas rencontré lors de l'analyse de l'appropriation de l'identité dans le cas breton. En outre, il y a également une différence assez importante dans la façon dont les pratiques culturelles régionales sont référencées et incluses dans la définition de l'identité nationale » et le contenu des identités nationales dans les deux cas. L'identité brésilienne n'a pas le même contenu, les mêmes représentations et les mêmes enjeux que l'identité française. De plus, nous pouvons aussi parler d'une différence entre les revendications identitaires des Afro-brésiliens et celles des Bretons, à travers la façon dont ces groupes sont perçus au sein de leurs territoires nationaux respectifs. En effet, la pratique du fest-noz ne vise pas à réduire des préjugés vis-à-vis

de la population bretonne, contrairement à la pratique du jongo vis-à-vis de la population afro-brésilienne. En ce sens, nous pouvons également mentionner une différence économique entre ces deux groupes. La population pratiquant le jongo, contrairement à celle pratiquant le fest-noz, est issue presque entièrement des classes sociales les plus basses. La pratique de jongo est donc une forme d'ascension sociale et symbolique, régionale et nationale.

Nous pouvons aussi parler d'une différence en ce qui concerne l'intégration du métissage culturel dans la définition de leurs identités. Le succès des festoù-noz mélangés à des signes et des styles de musique urbains tels que l'électro, le rock, le hip-hop montre qu'une grande partie des Bretons se reconnaissent comme Breton dans le métissage de la sonorité traditionnelle avec des emprunts à d'autres styles musicaux. Néanmoins, pour la plupart des *jongueiros*, le jongo traditionnel ne doit pas être mélangé à d'autres instruments musicaux, à l'exception des tambours. Les *jongueiros* affirment leur identité noire par le lien avec leurs ancêtres Africains et en rejetant le métissage à des aspects culturels non liés à l'Afrique. Le métissage dans les fest-noz est d'ailleurs le facteur qui a rendu possible sa patrimonialisation, au lieu du fest-deiz, par exemple. Même si les festoù-deiz réalisés dans le contexte des pardons sont liés à une ruralité, qui est souvent associée à la tradition, dans le contexte breton cette pratique n'a pas été choisie pour la patrimonialisation. L'authenticité dans ce contexte est ainsi attribuée, de façon paradoxale, à la ville, à la « diaspora bretonne », aux synthèses et aux réinventions de la tradition, et notamment au mélange avec les musiques contemporaines, censé être le symbole de la vitalité du fest-noz. Si l'arrivée des instruments électriques dans les festoù-noz met en évidence la disparition d'un fest-noz « traditionnel » (seulement un style de danse, deux au maximum, kan ha diskan et couple biniou-bombarde uniquement), c'est ce bal « non-traditionnel » qui a été patrimonialisé et non pas le fest-deiz.

Finalement, nous pouvons mentionner une appropriation de l'histoire comme toile de fond, pour légitimer l'ancestralité des pratiques culturelles et contextualiser leurs référentiels identitaires. L'histoire officielle de la Bretagne est évoquée constamment quand le but est de soutenir que l'identité bretonne est ancrée dans les racines solides du passé et surtout dans la culture celtique. Elle est également évoquée quand il s'agit de défendre la traditionnalité des pratiques culturelles bretonnes. Quant à elle, l'histoire du commerce transatlantique des esclaves est appropriée par les *jongueiros* pour légitimer l'ancestralité africaine. L'usage de l'histoire vient également justifier leur lien avec le continent africain et leur ressentiment vis-à-vis de l'esclavage et la souffrance qu'il a infligée à leurs ancêtres.

La façon dont l’histoire officielle de la Bretagne et l’histoire du trafic d’esclaves au Brésil sont instrumentalisées par mes interlocuteurs, devient alors une question décisive pour comprendre leurs engagements dans ces pratiques culturelles. L’histoire de l’esclavage idéalisée par les *jongueiros* pour légitimer leur identité, a contribué à l’invention du jongo comme pratique culturelle des Noirs brésiliens et comme patrimoine culturel brésilien. De la même façon, l’histoire officielle de la Bretagne appropriée par ceux qui souhaitent légitimer leur identité par rapport aux autres régions de France, a contribué à l’invention du fest-noz comme représentatif de la culture rurale, qui porte la personnalité de la province. Les danses bretonnes d’un côté, et les savoirs africains contenus dans le jongo de l’autre, sont présentés comme des traditions « pures ». Le qualificatif de traditionnel sous-entend des situations d’exclusivité, d’identité et de profondeur historique. Bien évidemment, les sociétés demeurant en Bretagne et dans la Vallée du Paraíba se sont développées au contact d’autres cultures. Pourtant, ces emprunts culturels sont rarement reconnus comme tels dans les discours de mes interlocuteurs, qui présentent leurs savoirs comme des ensembles homogènes.

7.5 - Les enjeux de la catégorie de PCI et des politiques publiques

La notion de patrimoine culturel immatériel est invoquée dans des discours et dans des projets publics. Wang Li (2013) remarque que l’intérêt culturel qui justifie la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel est la promotion de la diversité culturelle. Dans une grande majorité de cas, les communautés ne sont pas, du point de vue financier ou social, dans une position équitable à celle de ceux qui tentent d’exploiter leur patrimoine culturel immatériel. C’est une raison pour laquelle des moyens juridiques sont nécessaires aux communautés pour garantir l’intégrité de leur patrimoine et de leur identité culturelle (*ibid.* 241). Wang Li réalise une étude sur l’application juridique de la Convention UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en Chine et en France. Elle constate que dans les deux pays, la notion de patrimoine culturel immatériel reste avant tout une notion politique et administrative, mais ne forme pas encore une véritable notion juridique, en l’absence d’un régime juridique aux contours clairement définis. Elle constate aussi un paradoxe présent dans l’affirmation de la valeur de l’identité culturelle pour la qualification du patrimoine culturel immatériel par les communautés. En effet, dans les pays partageant la conception de l’État-nation tels que la France et la Chine, reconnaître les droits culturels des communautés ou groupes c’est, d’une manière ou

d'une autre, remettre en cause le rôle de l'État qui s'est construit et affirmé avec pour seule identité publiquement et juridiquement acceptable l'identité nationale (*ibid.*: 455).

La politique pour le patrimoine culturel immatériel a révélé des tensions existantes entre différentes constructions philosophiques et conceptuelles qui soutiennent des définitions dominantes et autorisées de la catégorie de patrimoine (Aikawa-Faure, 2009). L'inclusion des pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire de certaines communautés comme patrimoine a rendu problématiques le sens et la signification que cette notion avait auparavant. A travers la catégorie de patrimoine culturel immatériel, la légitimité de l'idée de valeur universelle utilisée auparavant dans les politiques -nationales et internationales- a été problématisée. Comme J. Blake (2002) mentionne, dans cette nouvelle approche les discussions sur la diversité culturelle, sur les expressions culturelles collectives en tant que moteurs d'un sentiment d'identité et de continuité et sur la mutabilité des expressions culturelles vivantes ont trouvé leur place.

J.L. Tornatore dénote une qualité spécifique de la politique en faveur du patrimoine culturel immatériel. Selon lui, cette politique vise à prendre en compte les cultures « pauvres » en monuments matériels et/ou qui connaissent des conceptions patrimoniales différentes, moins fondées sur des objets que sur des pratiques (Tornatore, 2011 : 221). Ainsi, inclure le PCI au sein du patrimoine culturel offre une possibilité de démocratiser le processus par lequel le patrimoine acquiert une valeur, en donnant un plus grand rôle à la population locale des pays en développement (Blake, 2009 : 64). Le PCI peut donc jouer un rôle important dans la légitimation ou le renforcement de revendications de justice sociale, qui sont souvent fondées sur des appels à un statut culturel ou historique particulier, ou sur les expériences des groupes marginalisés (Smith, 2012 : 392). Le PCI, comme le mentionne Tornatore (2012 : 345) est une réponse à la déterritorialisation (dans le sens de la désintégration des communautés en raison de la mondialisation) et est considéré comme un moyen d'assurer l'intégrité des communautés et de réaffirmer leur intégration dans la nation. Le PCI réterritorialise en permettant une résistance à la déterritorialisation (*ibid.*).

L'examen de la consolidation d'une politique pour la sauvegarde du PCI nous permet de dire que le choix de patrimonialisation de faits culturels est toujours un choix politique. Le processus de patrimonialisation implique une mobilisation de segments sociaux de la population, d'agents culturels et de gouvernementaux pourvus d'intérêts contradictoires. Au cours de cette thèse, j'ai essayé de mettre en évidence le rôle des différents acteurs impliqués dans les processus de patrimonialisation, leurs intentions, leurs actions, leur rapport au patrimoine et aux lieux, et

leurs logiques respectives. D'après O. Barrière (2011) ce qui fait son objet ou qui est déjà objet patrimonial relève de besoins essentiels pour le groupe : on met en « patrimoine » ce dont on dépend absolument. Le fait énoncé résulte du fruit d'une construction sociale qui protège des valeurs, des éléments matériels ou immatériels en leur conférant le statut de patrimoine (Barrière, 2011 : 53). Selon Barrière, patrimonialiser équivaut à une forme de sacralisation. L'objet patrimonial concerne par conséquent des éléments vitaux à la reproduction et à la pérennité du groupe, comme des espaces territoriaux, l'accès à des ressources dont chaque génération reste dépositaire, des référents identitaires comme une langue, etc. (*ibid.*). En outre cet objet patrimonial, en tant que fil de vie, constitue ainsi le produit même d'une socialisation promotrice de la chaîne intergénérationnelle. En menant une analyse juridique du processus de patrimonialisation, l'auteur suggère que la notion même de patrimoine est issue de processus sociaux-juridiques de patrimonialisation, qui font de l'attachement ou de la dépendance d'un groupe à son territoire une condition même du développement de son identité, de ses représentations et de ses pratiques (*ibid.* : 54).

Il y a des différences entre le Brésil et la France quant au concept de patrimoine culturel immatériel et à la formulation de politiques publiques pour le PCI. Ces deux pays possèdent un processus historique propre, ce qui amène à des représentations culturelles et idéologiques sur le PCI qui sont distinctes. Par conséquent, les enjeux sociaux et les modes d'action institutionnelle du jongo et du fest-noz sont relatifs aux images du PCI de chaque pays. En France, comme j'ai pu le constater auprès de mes interlocuteurs de terrain, des techniciens du patrimoine et des personnes de mon entourage personnel, la catégorie de PCI est directement liée à l'UNESCO. Le label « patrimoine culturel immatériel » est marqué de l'empreinte de l'UNESCO, et a comme but de classer certaines formes culturelles. De ce fait, une expression culturelle est reconnue comme PCI si et seulement si elle est reconnue et classée par l'UNESCO.

Le poids important de l'UNESCO en France est dû à la place même de cette Organisation pour les Français et à la place de la diplomatie française au sein de l'Organisation. Membre fondateur de l'UNESCO, la France accueille le siège de cette Organisation, qui réunit les délégations de 195 pays à Paris. En outre le pays se situe au 5^e rang des contributeurs au budget ordinaire de l'UNESCO et les Français représentent près d'un quart du personnel de l'Organisation⁴⁰¹. D'après le site de la diplomatie française : « L'action de la France à l'UNESCO est interministérielle : le ministère de l'Éducation nationale, le ministère de

⁴⁰¹ Données disponibles en ligne sur : <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/la-france-a-l-onu/la-france-et-l-unesco/> [consulté le 20 janvier 2017].

l'Enseignement supérieur et de la recherche le ministère de la Culture et de la Communication, le ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie interviennent chacun dans leur domaine de compétence »⁴⁰². Ainsi coordonnée, l'action de la France est relayée par la Délégation française auprès de l'UNESCO ainsi que par la Commission nationale française pour l'UNESCO. Celle-ci joue le rôle particulier d'interface entre l'Organisation et la société civile française : elle est notamment chargée de l'animation des réseaux des écoles et chaires universitaires associées de l'UNESCO, et de mobiliser les réseaux d'experts scientifiques. L'expertise scientifique française participe également à plusieurs programmes de l'UNESCO.

Au Brésil, la place de l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National (IPHAN) dans la production de discours et d'images sur le PCI est plus forte que celle de l'UNESCO. A l'instar de la patrimonialisation par l'UNESCO en France, la patrimonialisation par l'IPHAN ajoute au Brésil une valeur symbolique à une expression culturelle. La prépondérance de cet Institut dans la caractérisation du PCI au Brésil reflète la position prééminente qu'il occupe sur la scène culturelle nationale. Les actions mises en pratique par cet Institut dans le domaine du patrimoine culturel depuis les années 1930⁴⁰³ ont contribué à la vulgarisation de l'idée de préservation du patrimoine culturel et de l'IPHAN lui-même, auprès de la société civile ainsi qu'auprès des organismes culturels et éducationnels brésiliens. Bien que l'UNESCO soit présent et active dans des projets gouvernementaux brésiliens concernant l'éducation, la culture, la communication, l'information, les sciences humaines et sociales et les sciences naturelles, la place de l'Organisation dans l'imaginaire national est plus petite que celle de l'IPHAN.

Au Brésil, la formulation du concept de patrimoine culturel immatériel contient un critère moral. Le PCI est en effet utilisé stratégiquement par l'État afin de réparer une « dette historique » envers ses minorités culturelles. Si l'on se penche sur les pratiques culturelles reconnues comme patrimoine immatériel au Brésil, on constate que la plupart sont héritées des Indigènes et des Africains. Ces populations ont vu leurs pratiques culturelles réappropriées et dominées par un système colonial basé sur des rites, pratiques et symboles européens. Par le biais de la patrimonialisation, l'État reconnaît l'importance des pratiques culturelles de ces « minorités » dans la constitution du patrimoine culturel du pays. La fabrication de la notion de patrimoine culturel immatériel contribue alors à promouvoir la fiction de l'équité sociale dans la société brésilienne. Comme le mentionne G. Boccara (2011), la célébration politique de la

⁴⁰² Données disponibles en ligne sur : <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/la-france-a-l-onu/la-france-et-l-unesco/> [consulté le 20 janvier 2017].

⁴⁰³ Le Service du Patrimoine Historique et Artistique National (SPHAN), devenu l'IPHAN 1994, a été créé par un décret présidentiel signé le 30 décembre 1937.

« grande fête culturelle de la diversité » en Amérique latine n'a pas empêché le maintien de la différence nécessaire à la reproduction des relations de domination et des rapports sociaux d'exploitation. Selon l'auteur, le multiculturalisme célébré avec fierté par les gouvernements de la gauche rénovée latino-américaine, contribue à l'extension d'une logique néolibérale de « juridicisation » des demandes sociales et de marchandisation de la culture, tout en ethnicisant les luttes sociales et en les dissociant des inégalités socioéconomiques d'ordre structurel (*ibid.* : 195-197).

Si en France le PCI ne revêt pas cette conception morale d'acquiescement d'une dette historique, il a eu pour but de mettre en valeur les modes de vie, de pensée et de savoir spécifiquement français. En ce sens, la notion de patrimoine ethnologique a collaboré en France à la patrimonialisation des cultures populaires, notamment régionales. La création du Conseil du Patrimoine Ethnologique en 1980 répondait exactement au souhait de faire entrer dans le cercle des intérêts du ministère de la Culture les biens immatériels caractérisant ces modes de vie français (cf. chapitre III). Cette immatérialité, selon Daniel Fabre (2006), était alors décisive, elle justifiait la localisation de la Mission Ethnologie auprès de la Direction du Patrimoine. En effet, comme le mentionne l'auteur, le rôle de la Mission centrale et des Conseillers régionaux était essentiellement de répondre, en termes de recherche, à la demande issue des groupes locaux concernant des manifestations et expressions culturelles ressenties comme des marques de leur identité collective.

Cette thèse souligne également des différences dans la formulation de politiques publiques pour le PCI, en France et au Brésil. La politique brésilienne pour le PCI a commencé avant la Convention UNESCO de 2003. La reconnaissance politique et publique de pratiques culturelles comme patrimoine culturel immatériel commence en 2000 avec le Programme National du Patrimoine Immatériel. Le PNPI a été mis en place par un décret présidentiel en 2000, et depuis le début, l'IPHAN en était investi. Ce décret a également institué le Registre des biens immatériels qui constituent le patrimoine culturel brésilien. Depuis 2004, le Département du Patrimoine immatériel (DPI), créé dans le cadre de l'IPHAN, est responsable de mener les projets d'identification, d'inventaire, d'inscription et de sauvegarde de la dimension immatérielle du patrimoine culturel. De ce fait, les rôles du DPI sont la mise en œuvre du Programme National du Patrimoine immatériel et de l'Inventaire National des Références Culturelles, en vue de la reconnaissance de nouveaux biens immatériels par le biais du Registre des biens culturels

immatériels. Le DPI est également responsable de l'orientation des activités du Centre National de Folklore et Culture Populaire (CNFCP)⁴⁰⁴.

En France, la politique du PCI a été mise en place en 2007, un an après la ratification par le pays de la Convention de l'UNESCO. C'est cette ratification qui déclenche la reconnaissance publique et politique de formes d'expression comme patrimoine culturel immatériel. La première institution chargée de mettre en place l'inventaire du PCI en France a été la Mission Ethnologie, créée au début des années 1980 (au sein du ministère de la Culture) à la suite de la publication du rapport Benzaïd, conçu par soutenir la recherche ethnologique. Depuis 2009, c'est le Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique (DPRPS) qui est en charge de la politique française dans le domaine du PCI. Contrairement au DPI qui est seulement chargé de la politique brésilienne pour le PCI, le DPRPS est responsable du patrimoine dans les domaines de l'archéologie, des archives, de l'ethnologie et du patrimoine immatériel, du patrimoine architectural et mobilier, des espaces protégés ainsi que des musées⁴⁰⁵.

Même s'ils ont des processus de patrimonialisation différents, les deux pays ont mis en place des inventaires nationaux des biens immatériels. En 2015⁴⁰⁶, 223 expressions culturelles françaises étaient classées dans les fiches de l'inventaire du PCI, contre 131 brésiliennes. Il y a une différence sémantique dans la notion d'inventaire au Brésil et en France. Au Brésil, l'usage du mot « inventaire » fait référence au rapport résultant de la recherche en profondeur d'une pratique culturelle reconnue comme patrimoine immatériel. De ce fait, il y a 131 inventaires réalisés dans le cadre du Programme National du Patrimoine Immatériel, chacun faisant référence à un bien immatériel spécifique. En France, le mot « inventaire » évoque un classement des expressions culturelles reconnues comme patrimoine culturel immatériel présent dans l'État. Ainsi, il y a un Inventaire - nommé Inventaire du patrimoine culturel immatériel – et dans cet inventaire il y a 223 expressions culturelles classées mais pas étudiées en profondeur contrairement au Brésil.

Inventorier un bien immatériel au Brésil signifie élaborer un rapport de recherche complexe qui décrit et localise le bien culturel, son occurrence, sa récurrence et ses transformations en contextes spécifiques. Grâce à la recherche ethnographique et aux documents

⁴⁰⁴ Données disponibles en ligne sur : <http://portal.IPHAN.gov.br/pagina/detalhes/701/> [consulté le 23 janvier 2017].

⁴⁰⁵ Données disponibles en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Patrimoine-culturel-immateriel/Legislation-francaise-et-etrangere/La-legislation-francaise/La-direction-generale-des-patrimoines-Departement-du-pilotage-de-la-recherche-et-de-la-politique-scientifique-DPRPS> [consulté le 23 janvier 2017].

⁴⁰⁶ Données disponibles en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Inventaire/Fiches-de-l-inventaire-du-patrimoine-culturel-immateriel> et sur : <http://portal.IPHAN.gov.br/pagina/detalhes/681/> [consulté le 20 septembre 2015].

analytiques produits par des experts techniques, il s'agit ainsi de systématiser les documents et références de ce bien culturel (Vianna, 2004). Les inventaires brésiliens sont en effet constitués par des fiches et systématisées grâce à une méthodologie propre décrite dans un manuel d'application. De ce fait, « l'Inventaire du Jongo du Sudeste » décrit l'état des lieux du jongo via trois grandes fiches : la Fiche du Bien, qui présente le contenu relatif à la pratique du jongo dans la région Sudeste sur des points comme : localisation, description et formation historique ; la Fiche de Localité, qui présente ces mêmes informations dans des modules relatifs aux localités enquêtées⁴⁰⁷; et la Fiche du Terrain, qui apporte des informations spécifiques sur chaque « communauté *jongueira* » étudiée. Les informations sont rassemblées dans un rapport de 313 pages avec des cartes, croquis et photos. Au Brésil, les informations concernant les inventaires sont aussi publiées dans les cahiers de l'IPHAN appelés « Dossiers des Biens Immatériels Inscrits⁴⁰⁸ ». Ces publications condensent les informations recueillies lors de la mise en œuvre de l'Inventaire.

L'inventaire du patrimoine culturel immatériel en France est organisé par des fiches, chacune faisant référence à une expression culturelle particulière. Chaque fiche est constituée par les points: (A) Identification et localisation ; (B) Description ; (C) Historique ; (D) Intérêt patrimonial et mise en valeur ; (E) Mesures de sauvegarde ; (F) Données techniques. La plupart des fiches présentent très brièvement la pratique culturelle dans un dossier de 5 à 15 pages. La fiche sur le fest-noz fait 7 pages et présente sommairement et génériquement les principales informations qui concernent cette pratique culturelle. Certaines informations ne sont pas mentionnées dans le dossier, comme les sources bibliographiques utilisées pour reconstruire l'histoire de la pratique. Le dossier ne parle pas non plus des pratiquants ni de leurs discours sur le fest-noz.

En France, l'établissement de l'inventaire du patrimoine culturel immatériel est la principale action en termes politiques pour le PCI. Néanmoins, l'inscription sur l'inventaire ne confère aucun droit particulier à l'élément inscrit ou à ses détenteurs : elle participe à un simple recensement et ne procure qu'une reconnaissance symbolique. En France, il n'y a pas un niveau de protection intermédiaire entre le simple enregistrement sur l'inventaire et l'inscription sur la liste de l'UNESCO. De ce fait, l'inscription sur les listes de l'UNESCO est le seul moyen d'accéder aux plans de sauvegarde. Comme le mentionne Wang Li (2013), on constate que les recensements et les inventaires restent avant tout un outil scientifique et non pas politique de

⁴⁰⁷ Localité 1 - Serrinha; Localité 2 – Quilombo São José ; Localité 3 - Angra dos Reis; Localité 4 – Barra do Pirai; Localité 5 - Miracema; Localité 6 - Pinheiral; Localité 7 – Pádua.

⁴⁰⁸ Au temps de l'écriture (15 août 2017), 13 dossiers avaient été publiés, y compris celui du jongo du Sudeste.

sauvegarde. Ainsi, l'inventaire en France n'est pas un instrument juridique de concession de prérogatives particulières aux communautés et aux éléments du patrimoine culturel immatériel.

Au Brésil, l'inventaire n'est pas pensé en termes de politique publique. Il est l'outil nécessaire pour l'inscription d'une expression culturelle dans le Registre du Patrimoine Culturel Immatériel dans le cadre du PNPI. A la différence de la France, il existe donc dans ce pays un instrument juridique d'enregistrement des éléments du patrimoine culturel immatériel. Il s'agit du Registre, qui équivaut aux dispositions législatives utilisées depuis le début du XX^e siècle pour fournir la protection aux bâtiments historiques et artistiques (Cavalcanti et Fonseca, 2008). Le PNPI stipule la réalisation d'un plan de sauvegarde pour les biens immatériels inscrits sur le registre et systématise les actions qui assurent les bonnes conditions de production et reproduction des pratiques culturelles en question. Le plan de sauvegarde et l'inscription sur le Registre signalisent un engagement de l'État auprès des expressions culturelles inscrites.

Nous pouvons également constater des différences entre les plans de sauvegarde conçus au Brésil et en France. Au Brésil, le processus d'élaboration du plan de sauvegarde commence après l'inscription d'une pratique constitutive du patrimoine culturel brésilien sur le Registre des biens immatériels. Dans le cas du jongo, il y a eu en 2011 une série de réunions entre les *jongueiros*, les agents fonctionnaires de l'IPHAN et du Centre National de Folklore et Culture Populaire (CNFCP) et le personnel du *Pontão* de Culture du Jongo. Ensuite, un guide d'actions et de stratégies politiques pour maintenir la pratique du jongo a été formalisé en un document de 58 pages. En effet, peu après l'inscription de ce « bien » comme patrimoine culturel brésilien, les agents cités ci-dessus ont trouvé des accords politiques garantissant les ressources financières nécessaires aux actions de sauvegarde du jongo. La sauvegarde et les mécanismes de « protection » du bien immatériel enregistré ont toujours été une préoccupation des techniciens du patrimoine immatériel au Brésil.

En France, le plan de sauvegarde est élaboré dans les dossiers envoyés à l'UNESCO pour l'inscription d'une pratique culturelle sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel, ou sur la Liste du patrimoine culturel immatériel nécessitant une sauvegarde. Il n'y a pas de législation, au niveau national, pour la constitution de plans de sauvegarde de biens immatériels. Au même titre que les plans de sauvegarde élaborés dans le cadre du PNPI, ceux élaborés par l'État français au sein des dossiers adressés à l'UNESCO proposent des actions favorisant la documentation, la transmission et la valorisation de l'expression culturelle. Le plan de sauvegarde du fest-noz a été élaboré par le groupe de travail PCI Bretagne lors d'une réunion menée en juin 2010, à partir des propositions écrites des acteurs liés à la pratique comme

chanteurs, musiciens, enseignants de danse, de chant, de musique, chercheurs, responsables politiques, etc. Le plan de sauvegarde du fest-noz occupe trois pages du dossier d'inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. S'il n'y a pas, comme je l'ai dit, de législation au niveau national pour la constitution de plans de sauvegarde, les agents sont invités à proposer des mesures de sauvegarde dans le dossier d'inscription sur l'inventaire du PCI de France. Dans celui du fest-noz, le point « Mesures de sauvegarde » explique en deux pages environ quelques actions de valorisation et de promotion de cette pratique culturelle.

Je voulais souligner également la différence qui existe dans l'engagement du monde académique dans la production du patrimoine culturel immatériel dans ces deux contextes. Au Brésil, la plupart des techniciens du patrimoine culturel immatériel, c'est-à-dire les fonctionnaires de l'IPHAN chargés de mettre en œuvre la politique d'enregistrement et de sauvegarde du PCI, sont liés à des groupes de recherche sur les cultures traditionnelles et populaires dans les plus grandes universités du pays. Ces professionnels, pour la plupart des ethnologues, sont présents dans la discussion sur les enjeux du PCI depuis les années 1990 par leur engagement au sein du Groupe de Travail Patrimoine Immatériel (GTPI). En France, les ethnologues commencent à prendre part aux questions concernant le PCI un peu plus tard, après la ratification en 2006.

L'engagement des intellectuels brésiliens et notamment des ethnologues dans la problématique du PCI, évoque à nouveau leur rôle de « missionnaires des traditions ». Cette influence des intellectuels au Brésil marque une différence vis-à-vis du processus de constitution de l'inventaire du PCI de la France. En Bretagne, les personnes liées à la pratique du fest-noz (chanteurs, musiciens, enseignants de danse, de chant et de musique, etc.), utilisent la catégorie de PCI pour mettre en valeur ce que « les vieux faisaient ». Les rapports avec l'université dans le processus d'inventaire et de patrimonialisation du fest-noz sont bien petits par rapport à ces mêmes rapports dans le jongo. En Bretagne, ceux qui oeuvrent pour la reconnaissance du fest-noz, et plus généralement des pratiques culturelles – sont des militants de la culture, des passionnés autodidactes qui se méfient du savoir savant et des réseaux académiques, et ne se rapprochent que tout récemment des réseaux politiques régionaux, puis nationaux avec lesquels ils finissent par nouer des alliances. Les acteurs de la patrimonialisation ne sont donc pas les mêmes dans un contexte et dans l'autre.

G. Di Méo (2008 : 9) analyse les raisons de la mobilisation d'innombrables acteurs sociaux dans la « prolifération patrimoniale ». Selon l'auteur le patrimoine fournit, en réaction à la mondialisation, des refuges identitaires cachés au creux des territoires et cristallise des valeurs culturelles (mais aussi économiques) qu'on ne peut expatrier ni internationaliser, qui ne sauraient

donc nous échapper. À la différence de ces nouvelles cultures de masse véhiculées par les media et les industries culturelles, le patrimoine instaure une mystique de l'unique et de l'authentique. L'engagement des acteurs pour le patrimoine manifesterait ainsi la concrétisation tant matérielle qu'idéelle de leurs aspirations d'antan, le sentiment illusoire mais bien réel d'un paradis perdu (*ibid.*). Dans un monde « désenchanté et sécularisé », chaque objet, chaque événement, chaque lieu affiche en toute légitimité une potentialité, voire une prétention patrimoniale. En conséquence, le patrimoine devient enjeu social et, plus particulièrement, idéologique et politique (*ibid.* : 8). L'élaboration et le développement du patrimoine est ainsi une affirmation profonde de la modernité en tant que système de pensée. Les valeurs propres au monde moderne, telles que la marchandisation et la spectacularisation, se trouvent présentes et sont même réaffirmées lors des processus de production patrimoniale.

L'analyse de la patrimonialisation du fest-noz et du jongo nous permet de comprendre les raisons qui ont motivé les acteurs insérés dans chacune de ces pratiques à les classer comme patrimoine culturel immatériel. Dans le cas du fest-noz, les acteurs déclarent ouvertement que la labellisation de cette pratique comme PCI avait comme but de mettre en avant la culture bretonne dans son ensemble. Ils ont choisi le fest-noz pour son côté fédérateur, rassemblant une grande partie des répertoires de danse, de musique instrumentale et de chant. Par ailleurs, la patrimonialisation du jongo a abouti à plus de visibilité de cette expression culturelle dans le milieu de la culture populaire, dans l'État de Rio de Janeiro et de São Paulo. Cependant, l'une des raisons ayant motivé les acteurs à s'engager dans un projet de patrimonialisation du jongo est la reconnaissance symbolique de la culture afro-brésilienne. Le patrimoine se dévoile ainsi comme un outil assez favorable à la mise en valeur de ce qui distingue un groupe social et à la formulation d'un projet collectif.

La labellisation du jongo et du fest-noz comme PCI a également été sous-tendue par un raisonnement idéologique. Dans les deux cas, l'appropriation d'une nouvelle notion qui véhicule une image positive, institutionnelle, officielle et moderne est une occasion de faire naître chez le grand public un nouveau regard vis-à-vis de ces pratiques culturelles. Pour le jongo, à cette allégation s'associe la tentative de changer le regard sur une pratique culturelle afro-brésilienne vue comme une secte religieuse et appelée péjorativement « *macumba* ». Le patrimoine participe d'un principe narratif qui confère à une réalité sociale une image relative au contemporain et à l'actuel. La sélection du jongo et du fest-noz comme éléments patrimoniaux a des rapports étroits avec le jeu des acteurs. Elle renvoie forcément à des choix de société et reflète l'idéologie, le rang

et les intérêts sociaux des acteurs locaux et patrimoniaux. Cette sélection précise encore que ces pratiques culturelles vont devenir des signes patrimoniaux reconnus et valorisés.

La classification de ces pratiques comme PCI a également eu une dimension économique : affirmer un prestige symbolique devant les élus et les pouvoirs locaux pour la collecte de fonds, permettant ainsi le maintien matériel de ces pratiques. Dans le cas du jongo, les raisons économiques s'étendent à la survie des participants, vu que la plupart appartiennent aux classes inférieures de la pyramide sociale. La valeur symbolique du titre de PCI devient valeur économique et permet aussi d'être candidat aux appels publics aux projets culturels. Dans le cas du jongo, un motif s'est rajouté à sa labellisation comme PCI : la reconnaissance nationale de sa contemporanéité rendrait la pratique plus attractive et intéressante pour les jeunes, permettant ainsi le renouvellement des participants. La patrimonialisation est un outil invitant une pratique culturelle à se projeter vers l'avenir par un discours qui favorise sa réhabilitation et par la justificative de développement local.

L'analyse du processus de patrimonialisation du jongo et du fest-noz nous permet de trouver certains résultats post-patrimonialisation communs. Dans les deux cas, il y a eu des débats sur la question du patrimoine et du PCI ainsi que la création de nouveaux organes - dans la sphère publique - traitant des thèmes liés au PCI. Nous pouvons ainsi suggérer que l'inscription au PCI a pour effets la bureaucratisation et la croissance notable des fonctions administratives, techniques ou politiques liées à la question du patrimoine immatériel. De plus, la patrimonialisation du jongo et du fest-noz a fait connaître ces pratiques culturelles à de nouveaux chercheurs et a ouvert la voie à des recherches liées aux expressions et débats contemporains autour de la notion de PCI. Néanmoins, ces deux processus de patrimonialisation n'ont pas vraiment attiré l'attention de la population vers cette nouvelle catégorie de PCI. En France comme au Brésil, j'ai constaté que la notion de PCI n'a pas été assimilée par la population globale. Dans les deux cas, la fraction de population connaissant plus au moins la catégorie de PCI et ses enjeux se limite aux chercheurs en sciences humaines et aux pratiquants et curieux de la culture traditionnelle et populaire.

La qualification comme PCI du jongo comme du fest-noz a eu pour effet de rassembler des acteurs qui jusqu'alors ne pouvaient envisager de projet commun ou de coordonner leurs actions. C'est à ce titre que je la considère comme un outil de régulation sociale, par le consensus obtenu et le changement d'organisation sociale. L'inscription au patrimoine culturel immatériel fait également émerger la marchandisation et la consommation des identités. A travers le PCI, les identités sont affirmées et légitimées par les acteurs qui les portent ainsi que par les institutions

comme l'UNESCO et les gouvernements locaux et nationaux. Ces identités sont également consommées en tant que symboles à la fois de la diversité culturelle et de la spécificité d'un groupe culturel. Ainsi les enjeux patrimoniaux transforment les usages des expressions culturelles pratiquées au sein de groupes spécifiques ainsi que leurs images. La qualification d'une expression culturelle comme PCI joue un rôle non négligeable dans la construction des identités locales et des représentations communes aux multiples agents concernés.

La patrimonialisation du fest-noz et du jongo a également généré des effets distincts. La mise en patrimoine du fest-noz a changé le regard des élus et des pouvoirs locaux sur l'ensemble du patrimoine oral breton, contrairement aux pouvoirs locaux des municipalités pratiquant le jongo qui ont continué à regarder le jongo comme une danse folklorique et non comme une pratique représentative de l'identité des agents. Par ailleurs, la patrimonialisation du fest-noz a été détournée par les médias de façon plus importante que celle du jongo. Dans le cas du fest-noz, certains grands médias français ont divulgué une image du PCI relative au « folklore breton ». A l'inverse, l'association du jongo au « folklore noir du Sudeste » n'a pas été réalisée par les grands médias brésiliens lors du processus de patrimonialisation. Il est également intéressant de mentionner que la patrimonialisation du fest-noz n'a pas joué en faveur de la fréquentation des bals⁴⁰⁹. En revanche, la patrimonialisation du jongo a suscité une revitalisation et une augmentation des groupes de jongo et des pratiquants. La Rencontre de Jongueiros, par exemple, a contribué à la mise en valeur du jongo pour et par les participants eux-mêmes, augmentant par la même occasion son prestige parmi les jeunes des communautés. Les dix ans de patrimonialisation du jongo du Sudeste ont également entraîné une plus grande visibilité de la pratique dans les médias.

Si d'un côté, la visibilité du jongo a donné la possibilité de transformer ses pratiquants en agents culturels, elle a aussi contribué à l'*empowerment* de certains d'entre eux. Néanmoins, cette visibilité a provoqué l'appropriation externe de cette expression culturelle. Aujourd'hui, le jongo est également pratiqué par des individus sans attachement communautaire et familial avec lui. La visibilité des pratiques culturelles provoquée par la patrimonialisation peut donc favoriser les possibilités de leur appropriation par des personnes extérieures et néophytes. La patrimonialisation peut ainsi avoir un effet pervers selon les *jongueiros* eux-mêmes et être au service du marché de biens symboliques. Les biens culturels patrimonialisés, que ce soit la danse, l'artisanat, le chant, sont parfois perçus comme des produits de consommation, au détriment des

⁴⁰⁹ Comme je l'ai mentionné dans le chapitre III, il y a une baisse de fréquentation des festoû-noz par rapport aux années 1970 et 1990.

« communautés » elles-mêmes. Comme le mentionne Suellen, les personnes de l'extérieur vont vouloir apprendre le jongo « parce que c'est beau, parce que c'est agréable à danser » (Entretien du 31/10/2014), mais ces personnes ne se soucient pas si les *jongueiros* ont une bonne qualité de vie, c'est-à-dire s'ils ont un travail et l'assainissement de base (de l'habitat) par exemple. La consolidation de politiques publiques (de santé, culture, éducation) dans les communautés peut contribuer ainsi à la continuité de l'appropriation des biens immatériels par leurs pratiquants, et non par des agents externes.

Le cas du jongo permet aussi de mettre en lumière l'imbrication du champ politique, culturel et « patrimonial » dans les recompositions et les tensions qui structurent les constructions identitaires afrodescendantes. En effet, au Brésil, la mise en patrimoine de biens culturels immatériels afrodescendants est considérée, comme mentionné auparavant, comme une « politique de réparation », un moyen de s'acquitter d'une dette historique vis-à-vis de la population afro-brésilienne. Or, cela est lié à un mouvement transnational de lutte contre les discriminations et le racisme, qui est menée au niveau global. C. Agudelo (2007) a réalisé une étude sur les réseaux transnationaux comme forme d'action chez les mouvements noirs d'Amérique Latine. D'après l'auteur, c'est autour des années 1990 qu'apparaissent, comme produits de la confluence de facteurs d'ordre national et international, des changements significatifs dans la situation « d'invisibilité » politique des mouvements noirs en Amérique Latine. « Plusieurs pays connaissent des réformes constitutionnelles incluant des droits spécifiques pour les populations noires (le Nicaragua, le Brésil, la Colombie, l'Équateur). Dans d'autres pays sont établies des lois ou bien sont créés des instances officielles destinées aux populations d'origine africaine (le Honduras, le Pérou, le Panama, l'Uruguay) » (*ibid.* : 3). Ces réformes ont lieu dans le cadre de la reconnaissance de la multiculturalité et de la diversité des sociétés nationales dans le contexte de la globalisation. En effet, la réduction de l'emprise de l'État et les discours à propos de la « gouvernance démocratique », prend alors racine la reconnaissance des droits des peuples autochtones ainsi que son articulation aux stratégies de lutte contre l'exclusion, la pauvreté, la protection de l'environnement et de la biodiversité.

À partir de ce moment, des institutions opérées dans les pays latino-américains introduisent dans leurs discours et dans leurs programmes des problématiques référées aux populations noires. Parmi celles-ci, la Banque Mondiale (BM), la Banque Interaméricaine du Développement (BID), l'Organisation des Nations Unies (ONU) et l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), quelques grandes fondations, comme la Fondation Ford et la Fondation Rockefeller, des ONG de coopération et de développement

(*ibid.*). Il convient de mentionner que la presque totalité de ces institutions étaient placés aux États-Unis, dans des villes comme Washington et New York. Des événements comme le projet « la route de l'esclave » promu par l'UNESCO à partir de 1994 et la « Conférence mondiale contre le racisme, la discrimination raciale, la xénophobie et formes connexes d'intolérance » organisée par l'ONU à Durban (Afrique du Sud) en 2001, se constituent comme des espaces transnationaux depuis lesquels s'accroît la visibilité du processus de production discursif, des revendications, de la mobilisation et des leadership intellectuels et politiques des mouvements noirs, sans précédents en Amérique latine (*ibid.* : 6).

Les changements dans la situation des mouvements noirs en Amérique Latine s'opèrent aussi grâce aux échanges entre leaders et représentants de mouvements noirs de différents pays de l'Amérique latine. Pour les mouvements noirs, il est très important de tenir le discours sur l'appartenance à une communauté dans un sens transnational (la diaspora noire, l'histoire collective, l'afro-descendance, le faire d'être victimes du racisme et de la discrimination, etc.). Ceci est un facteur de légitimation et un renforcement des revendications des mouvements dans leurs espaces locaux et nationaux. Si la « prolifération patrimoniale », « fournit, en réaction à la mondialisation, des refuges identitaires ancrés dans des territoires et cristallise des valeurs culturelles qu'on ne peut expatrier ou internationaliser » (Di Méo, 2008 : 9), le cas du jongo semble sortir de ce cadre, puisque sa revendication d'une identité afrodescendante et d'une pratique résistante s'inscrit dans un mouvement transnational beaucoup plus large.

Le jongo s'inscrit, en effet, dans cette « culture afro transnationalisée » et dans une « esthétique afro globalisée », illustrée par mes photos (p. 269 et 270), qui montrent une utilisation de vêtements africains en net contraste avec les vêtements traditionnels du jongo, qui mettent en avant une esthétique afro-brésilienne. Ce sont là des tensions qu'on retrouve aussi dans le candomblé, aujourd'hui divisé entre tradition afro-brésilienne et réafricanisation. Dans cette thèse, j'aborde le jongo comme pratique culturelle présente au sein des villes installées dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul, dans la région Sudeste du Brésil. L'analyse en termes d'ancrage territorial est sensée car dans leurs discours, les acteurs s'approprient la Vallée du Paraíba do Sul quand il s'agit de légitimer le lien du jongo à la présence historique des esclaves bantous dans cette région. Néanmoins, cette pratique culturelle ne fait pas simplement référence à l'appartenance et au sentiment d'identité sur le plan physique et géographique, mais aussi en actualisant le sens de la tradition d'une communauté ou société. L'appartenance afrodescendant que les acteurs du jongo légitiment ne fait pas seulement référence aux Noirs esclavagés dans la

vallée du fleuve Paraíba do Sul, mais aussi à une communauté noire dispersée dans le monde par la diaspora et liée à l’Afrique.

Dans ce sens, nous pouvons penser à un patrimoine afro « globalisé » car les questions soulevées dans la patrimonialisation de pratiques culturelles afros, soient elles, brésiliennes, cubaines, colombiennes, étasuniennes, etc vont soulever des questions identitaires, d’ancestralité, d’appartenance, de racisme et de la violence engendrée par le modèle esclavagiste qui seront communes à toute car nées dans un espace transnational afrodescendant, ou le Black Atlantique, en reprenant les mots de P. Gilroy (1993). Selon cet auteur, la traite négrière au sein de l’atlantique a donné l’existence à la circulation d’hommes, d’idéologies et de pratiques culturelles et religieuses qui ne sont pas nécessairement les mêmes, car elles ont été résinifiées dans des nouveaux contextes et espaces culturels, mais qui néanmoins possèdent les mêmes bases dû à la diaspora des Noirs Africains, à l’esclavage et au racisme. Penser la patrimonialisation de pratique afros (brésiliennes, cubaines, caribennes, etc) comme un patrimoine afro « globalisé » alimenterait ainsi l’idée d’un espace transnational afrodescendant.

En outre, comme le remarquent H. Glevarec et G. Saez (2002) il y a un paradoxe dans le concept de patrimoine : la défense d’une identité particularisée ou territorialisée s’appuyant sur des théories départicularisées et universalisantes. Comme les enjeux patrimoniaux sont politiques ce qui est choisi d’être patrimonialité est ce qui est local, mais en même temps, cela doit faire référence à un cadre de politiques de l’identité et de l’appartenance qui est départicularisé. Ainsi, la patrimonialisation du jongo légitime l’identité afro-brésilienne des Noirs présents dans la vallée du fleuve Paraíba do Sul, mais il est patrimonialisé seulement parce que les discours énoncés par ces Noirs (de liaison avec l’Afrique, de réparation d’une dette historique, etc) ne se réduisent pas seulement à eux mais aussi à un mouvement transnational. Les questions soulevées dans la patrimonialisation du jongo font, ainsi, références d’une forme plus large aux Noirs brésiliens et aux populations diasporiques noires présentes dans le monde entier. Dans ce sens, pour qu’une pratique culturelle soit patrimonialisée, elle doit être spécifique d’une localité, mais les questions soulevées par l’objet patrimonial doivent renvoyer à un cadre de références culturelles, émotionnelles, politiques et idéologiques qui dépassent largement le cadre local et national, et dans le cas du jongo, l’afroancestralité et l’afrodescendance.

Il méritait d’être souligné également dans cette section la manière dont le patrimoine peut établir des nouveaux rapports de domination, à l’échelle locale ou régionale. A cet égard, on peut s’interroger sur les rapports de domination à l’intérieur même du champ patrimonial entre les porteurs de pratiques qui ne semblent pas porvues de la même légitimité : au moment même où

se constituait le dossier du fest-noz pour l'inscription de la pratique sur la liste représentative du PCI de l'humanité, deux autres dossiers étaient en cours pour l'inscription de deux pratiques culturelles bretonnes sur la liste de sauvegarde urgente de l'UNESCO : le chant à écouter (complaintes, gwerziou) et les jeux et sports traditionnels bretons. Ces deux autres dossiers de candidature à l'inscription au PCI ont finalement été écartés au profit du fest-noz. On pourrait émettre comme hypothèse que les réseaux d'acteurs et d'associations qui ne sont pas dotés des mêmes capitaux que les porteurs du fest-noz, n'ont pas pu achever la patrimonialisation des éléments qu'ils souhaitaient mettre en avant avec la politique de patrimonialisation.

Par ailleurs, l'analyse menée au cours de cette thèse conduit à réfléchir sur les fonctions politiques différentes du PCI en France et au Brésil. La notion de communauté est on le sait centrale dans la charte de l'UNESCO, ce qui place la France dans une situation de porte-à-faux puisque la République n'admet pas qu'il y ait en son sein des communautés porteuses de spécificités qui leur confèreraient des droits spécifiques : ce sont les individus qui peuvent prétendre à la citoyenneté, non des communautés. La France, par exemple, n'a jamais ratifié la Charte européenne des langues minoritaires. En ce sens, l'inscription du fest-noz sur la liste du PCI de l'UNESCO renvoie à un paradoxe : d'un côté, elle oblige l'État à reconnaître l'existence d'une communauté porteuse de la pratique, mais de l'autre c'est l'État qui porte la candidature de la communauté ; pour ce faire, il contribue à formater celle-ci, à insérer ses membres dans les réseaux bureaucratiques et à dissoudre leur potentiel de résistance - d'autant que l'État ici ne s'est engagé en rien pour sauvegarder la pratique.

On peut donc se demander si, en France, le PCI ne contribue pas à dépolitiser la culture. Ou plus exactement si la transformation de pratiques culturelles en patrimoine ne permet pas d'éviter que celle-ci ne servent de support à des revendications politiques. En effet, ces revendications ont été très présentes en Bretagne tout au long du XIX^e et du XX^e siècle jusqu'aux années 80. Nombre de festoù-noz, par exemple, étaient organisés, dans les années 70, dans le cadre de grèves ou de luttes contre le remembrement. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Au Brésil inversement, la reconnaissance de pratiques afro-américaines comme patrimoine à sauvegarder a permis de légitimer des revendications politiques et de favoriser l'accès de communautés dominées à une citoyenneté pleine et entière. On pourrait par conséquent émettre l'hypothèse de fonctions politiques inversées du PCI dans un cas et dans l'autre. Néanmoins, dans les deux cas les récents développements des affirmations politico-culturelles tant en Bretagne qu'au Brésil mettent en avant la promotion du multiculturalisme comme idéologie d'État. Dans sa variante néolibérale, le multiculturalisme participe à la structuration d'un nouvel espace social et s'inscrit

dans une dynamique sociohistorique de redécoupage des frontières entre État, économie et société, et de grande variabilité des usages de la notion de culture et de l'ethnicité (Boccaro, 2011).

7.6- L'analyse bourdieusienne des données de terrain

Cette thèse a été centrée sur la compréhension des stratégies de construction d'authenticité dans des pratiques culturelles considérées comme traditionnelles. Les notions de stratégie et d'authenticité ont donc été mobilisées comme fils rouges de cette réflexion. D'autres concepts ont également été mobilisées telles que espace social, trajectoires sociales, capital culturel, positions, prises de position et disputes. Le choix des concepts bourdieusien a dû à la structure même de ces deux univers, où la défense d'une authenticité et d'une traditionnalité est un élément de structuration des discours, des relations entre les agents et de prises de position esthétiques et idéologiques. Le cadre théorique bourdieusien m'est apparu donc comme pertinent vu que le traitement des données m'a dévoilé deux univers constitués d'individus occupant des positions différenciées - structurées principalement par des degrés d'authenticité manifeste – et se mettant en relation au cours de disputes symboliques, dans le but de légitimer la traditionnalité de leurs représentations dans leurs pratiques culturelles. Je considère le cadre théorique et les outils développés par P. Bourdieu comme particulièrement stimulants pour l'analyse de la vie sociale. Malgré les critiques qui lui sont adressées⁴¹⁰, les controverses et les débats, l'épistémologie de P. Bourdieu s'avère très pertinente pour la compréhension du monde social. Les principales œuvres de P. Bourdieu consultées pour l'analyse des données du terrain ont été : *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979) ; *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992) et *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (1994).

J'analyse l'univers du jongo et du fest-noz comme des espaces sociaux dans lesquels l'authenticité du jongo et du fest-noz est en jeu et en dispute. L'espace social est une représentation abstraite d'un ensemble de positions coexistant dans un même monde social et définies les unes par rapport aux autres par des relations de proximité, de voisinage et d'éloignement (Bourdieu, 1994). L'espace social est ainsi structuré selon une logique de la différence, cela veut dire que les positions prises par les agents se définissent en s'opposant à celles prises par les autres, en se distinguant des autres. Ce vaste ensemble se construit comme

⁴¹⁰ Certains auteurs comme L. Boltanski (2009) dénoncent la notion de domination et la dimension de passivité des agents qui subissent, au profit de l'analyse de la manière dont ceux qui les expérimentent les définissent. D'autres, comme O. Favereau (2001), lui reprochent sa focalisation trop exclusive sur les mécanismes de reproduction.

une structure de positions différenciées qui se définissent par la place qu'elles occupent dans la distribution d'une espèce particulière de capital. J'analyse aussi bien le milieu culturel breton que le milieu culturel du jongo comme des espaces sociaux, parce qu'il s'agit de deux ensembles constitués et structurés par des positions différenciées sur l'authenticité, elles-mêmes relatives à une plus ou moins grande appropriation du capital en jeu dans chacun de ces ensembles.

R. Lenoir, dans « Espace social et classes sociales chez Pierre Bourdieu » (2004), insiste sur la dimension relationnelle d'un espace social. Selon lui, les différences, les écarts, les traits distinctifs sont autant de propriétés qui n'existent que dans et par la relation avec d'autres propriétés. Le concept d'espace social forgé par P. Bourdieu vise ainsi à appréhender le monde social de manière relationnelle. Chaque individu occupe une position sociale qui a une certaine existence et une certaine stabilité uniquement parce qu'elle est relativement différente de celle d'autres individus ou d'autres groupes. Dans ce schéma, les individus et groupes sociaux ont une position d'autant plus élevée qu'ils détiennent un grand volume de capital. La position des individus dans l'espace social dépend donc du volume et du type de capital détenu par chacun. L'opposition entre l'authentique et le simili, présente dans la structure des deux espaces sociaux étudiés, oriente les positionnements des agents et leur engagement dans la défense de l'authentique, qui est d'autant plus efficace s'ils possèdent une plus grande quantité de l'espèce particulière de capital en jeu. F. Plomb (2003) remarque qu'au-delà du volume de capital (toutes espèces de capital confondues) qui donne une idée de la position hiérarchique des individus, P. Bourdieu met l'accent sur la différenciation entre les différents types de capital possédés pour placer les individus et les groupes dans l'espace social.

Au sein de ces deux espaces sociaux, il existe une variété d'acteurs possédant des dispositions distinctes, ce qui résulte en des prises de position différentes vis-à-vis de l'authenticité de ces deux pratiques. Les espaces sociaux en question possèdent des règles, des enjeux, des rapports et des réseaux propres, qui n'existent pas dans d'autres espaces sociaux. En bref, le capital constitue les attributs (symboliques, sociaux, culturels, économiques) des individus, des avantages hérités de leur environnement social. Dans le cas du jongo, parmi les différentes espèces de capital possédé par les acteurs, le capital social, le capital culturel et le capital économique sont ceux principalement en jeu. Ainsi, les agents possédant une plus grande quantité de capital social, qui dans ce contexte sont responsables des groupes de jongo, ainsi que ceux possédant une position de premier plan dans des institutions culturelles et académiques occupent des positions dominantes dans la formulation de discours sur l'authenticité afro-brésilienne du jongo. Dans l'univers du fest-noz, comme dans le jongo, les positions des acteurs

vis-à-vis de l'authenticité sont structurées par rapport à la quantité de capital culturel qu'ils possèdent, et qui les met en mesure d'authentifier les représentations sur la culture bretonne. L'existence d'un capital spécifique - le capital culturel, obtenu par ceux travaillant ou ayant des rapports avec les institutions de promotion de la culture bretonne - est l'un des facteurs d'autorité permettant de déterminer le contenu et l'authenticité de la culture bretonne.

Aussi bien dans le cas du fest-noz que dans celui du jongo, la trajectoire de mes interlocuteurs contextualise leur engagement auprès de la culture bretonne ou de la culture afro-brésilienne. La trajectoire est comprise généralement comme la série, plus ou moins ordonnée, des positions successives occupées par un individu ou un groupe dans un espace social défini (Fournier-Plamondon et Racine-Saint-Jacques, 2014). Comme le mentionne C. Dubar (1998), ce sont en effet les catégories sociales, intériorisées tout au long du cycle de vie (niveau scolaire, catégorie professionnelle, position culturelle...), qui constituent les matériaux à partir desquels les individus s'inventent des identités singulières pour unifier leur existence et tenter de faire reconnaître leur prétention dans tel ou tel champ de la pratique sociale. Une analyse en termes de trajectoire sociale est essentielle à l'analyse des actions des agents. La prise en compte des trajectoires, itinéraires et cheminements individuels détermine les identifications subjectives et, de ce fait, « la personne n'est pas réellement existante en dehors de ses cadres sociaux » (Elias, 1991a).

La trajectoire sociale détermine le système de dispositions (habitus chez Bourdieu) conditionnant l'accès à des positions sociales, l'occupation de rôles sociaux et la structuration des pratiques sociales. La trajectoire sociale associée à un habitus de classe (qui induit certaines dispositions homologues) permet ainsi d'analyser les positions que les agents acquièrent au cours de leur vie et leurs prises de position par rapport à des sujets spécifiques. L'habitus est un « système de dispositions durables et transposables qui, intégrant toutes les expériences passées, fonctionne à chaque moment comme une matrice de perceptions, d'appréciations et d'actions, et rend possible l'accomplissement de tâches infiniment différenciées, grâce aux transferts analogiques de schèmes » acquis dans une pratique antérieure (Bourdieu, 1972 : 178-179). En tant que structure structurée, l'habitus intègre les expériences passées et en tant que structure structurante, il structure les actions et représentations présentes. Ainsi pour Bourdieu, les actions des acteurs ne sont pas seulement le fruit d'une structure sociale dans laquelle il s'insère, ni seulement le résultat de l'action individuelle pour la quête d'objectifs, mais le produit d'une relation dialectique entre l'objectivisme et le subjectivisme par la notion de l'habitus. Dans cette

logique, la relation entre les positions et les dispositions est à double sens (Bourdieu, 1992 : 369) :

Les habitus, en tant que systèmes de dispositions, ne se réalisent effectivement qu'en relation avec une structure déterminée de positions socialement marquées (entre autres choses par les propriétés sociales de leurs occupants, à travers lesquelles elles se donnent à percevoir), mais, à l'inverse, c'est au travers des dispositions, qui sont elles-mêmes plus ou moins complètement ajustées aux positions, que se réalisent telles ou telles des potentialités qui se trouvaient inscrites dans les positions.

Contre le structuralisme, la théorie de l'habitus reconnaît que les agents font activement le monde social par les dispositions incorporées pendant leurs trajectoires, mais contre le constructivisme, il affirme que ces dispositions ont été elles-mêmes posées par le monde social. La notion d'habitus, pour P. Bourdieu, est associée aux positions et prises de position des agents, deux notions que j'ai employées comme catégories d'analyse du matériel recueilli sur le terrain. Les positions occupées par les individus dans un espace social et leurs prises de position au cours de leur vie sont établies à travers une relation dialectique médiatisée à la fois par leur habitus et par l'espace des possibles. La position dans l'espace social est déterminée par les différentes formes de capital que l'individu a accumulé au cours de sa vie. Et les prises de position de cet individu dans ses choix, qu'ils soient esthétiques, professionnels, religieux ou amoureux, dépendent de sa position dans l'espace social.

La trajectoire de mes interlocuteurs, associée à leur « habitus de classe », conditionne leurs positions en tant que musiciens, enseignants de danse ou musique, responsables d'associations culturelles bretonnes ou danseurs de bals folks d'une part, et participants de groupes de jongo, leaders, maitres ou responsables d'institutions en faveur du jongo d'autre part. Leurs dispositions précédemment acquises au sein des pratiques culturelles bretonnes et afro-brésiliennes traditionnelles orientent également leurs prises de position par rapport à l'authenticité de ces cultures et l'inauthenticité de certains éléments. En outre, leurs dispositions dévoilent la possession de différents types de capital qui leur permettent d'autoriser ou pas des représentations sur l'authenticité de ces pratiques culturelles.

La notion de stratégie a été mobilisée comme fil rouge dans ma réflexion. Considérer les moyens employés à la légitimation de l'authenticité du jongo et du fest-noz comme des stratégies a du sens dans la mesure où les individus tendent à défendre l'originalité et la traditionnalité de ces expressions culturelles. La « stratégie » est une notion chère à P. Bourdieu, qui l'analyse comme une pratique utilisée par des acteurs, consciemment ou inconsciemment, afin d'augmenter leur capital et, corrélativement, à maintenir ou améliorer leur position dans la structure de

rapports de force (1979). La stratégie recouvre ainsi peu à peu l'ensemble des moyens entrepris en vue d'une finalité. C'est une notion de réflexion intéressante parce qu'elle permet d'établir une connexion entre les différents choix et prises de position qui rythment la trajectoire d'un agent.

A Dewerpe a consacré un article à « La "stratégie" chez Bourdieu » (1996). D'après l'auteur, P. Bourdieu analyse cette notion dans ses relations avec les notions connexes d'habitus et de capital. La stratégie est « l'expression d'un programme ni-ni, entre subjectivisme et objectivisme, entre rationalité des acteurs et structure » (*ibid.* : 14). L'auteur souligne le fait que la stratégie est un mécanisme utilisé par un agent pour tirer le maximum de profit. La stratégie apparaît ainsi comme un « modèle de comportement, un mode d'action ou de conduite, une pratique qui a des effets bénéfiques, voire optimaux, conçus en terme de "profit" » (*ibid.* : 2). Néanmoins, ce calcul n'a pas besoin d'être délibérément choisi, il peut être d'autant plus efficace qu'il n'est pas intentionnel. En effet, dans « Questions de sociologie » (1980 : 119), P. Bourdieu remarque que la stratégie « n'est pas le calcul cynique, la recherche consciente de la maximisation du profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ ». Les stratégies sont ainsi « des actions objectivement orientées par rapport à des fins qui peuvent n'être pas les fins subjectivement poursuivies » (*ibid.*).

M. P. Luneau (2014 : 3) remarque que l'agent n'est « ni vil calculateur ni simple automate mu par les règles d'une force qui le dépasserait. Il effectue des déplacements en fonction d'un habitus, "générateur de stratégies", permettant au sujet de réagir à des situations répétées ou au contraire inhabituelles ». P. Bourdieu envisage aussi la « stratégie » comme l'attitude de l'agent investi dans le jeu social. Dans l'entretien réalisé par P. Lamaison, P. Bourdieu affirme que « le bon joueur fait à chaque instant [...] ce qui est à faire, ce que demande et exige le jeu. Cela suppose une invention permanente, indispensable pour s'adapter à des situations indéfiniment variées, jamais parfaitement identiques » (Bourdieu et Lamaison, 1985 : 3). Les stratégies sont donc les actions structurées des agents dans l'exigence d'un champ particulier, mais variables selon leurs habitus et les nécessités rencontrées au sein du champ. Ainsi, elles ne sont jamais une obéissance mécanique à la règle explicite, codifiée. Notons enfin que pour P. Bourdieu, la stratégie n'est pas nécessairement individuelle, elle peut être collective : les stratégies de reproduction, qu'il étudie par exemple dans *La Distinction* (1979), s'appliquent aux familles.

Le concept de champ a été également important dans l'analyse des données de terrain. Ce concept a été élaboré par Bourdieu en tant qu'élément-clé d'un modèle théorique cohérent, dont la validité doit être testée à chaque nouvel usage. D'après Dirx (s/d), ce concept a-t-il pour caractéristique première de ne pas pouvoir être défini, au sens de délimité, fixé une fois pour

toutes. Il désigne toute partie de l'espace social ayant acquis un degré d'autonomie suffisant pour reproduire elle-même la croyance dans le bien-fondé de son principe fondateur. Autrement dit, conditionnée par une indépendance relative envers les contraintes externes (religieuses, politiques, économiques, médiatiques), l'autonomie d'un champ est sa capacité interne à se doter soi-même d'un principe de différenciation et d'auto-organisation (ibid.). Un champ (qu'il soit artistique, littéraire, politique, religieuse, académique, etc) est structuré comme un système relationnel et différentiel (champ de forces) où chaque agent occupe une position plus ou moins dominante/dominée et plus ou moins innovante/conservatrice liée à son capital accumulé de légitimité spécifique (capital symbolique) (ibid.). Sa disposition à s'investir dans le « jeu » (varie selon l'état du champ et selon le capital spécifique de l'agent, lui-même lié à la série de positions qu'il a déjà investies (trajectoire) (ibid.). Au cours de cette thèse, j'analyse la dynamique des espaces de relations dans lequel la pratique du jongo et du fest-noz sont insérées comme des champs des positions différenciées dotés d'un principe de différenciation et d'auto-organisation.

Nous pouvons enfin mentionner qu'il existe dans un cas comme dans l'autre des disputes entre acteurs et groupes voulant prouver la plus grande authenticité de leurs pratiques. Les acteurs plus directement insérés dans la pratique du fest-noz se réfèrent aux spectacles des cercles celtiques de façon méprisante. Il y a également des rapports conflictuels entre ceux qui dansent lors des bals et ceux qui dansent dans des groupes folkloriques ou ateliers. Dans l'univers du jongo, il y a également des relations conflictuelles entre les groupes de « jongo de *terreiro* » et ceux de « jongo de *palco* [de scène] », et entre les agents se considérant plus authentiques (par leur histoire familiale par exemple) que les autres. En effet, les individus et groupes occupant différentes positions sont en lutte les uns contre les autres pour grimper sur l'échelle de la mobilité sociale. Ceux qui sont déjà en haut défendent leur position et ceux qui sont plus bas aspirent à remplacer ceux qui sont en haut. Selon l'approche bourdieusienne, étant donné que l'espace social est un espace de pouvoir qui est distribué de manière asymétrique, on peut parler de « forces » : chacun a un certain poids dans le « jeu », poids qu'il utilise pour améliorer sa position.

L'analyse comparative offre des éléments de cadrage pour les recherches menées à l'échelle internationale, nationale ou auprès de populations particulières. En faisant de la question des spécificités culturelles locales la question centrale et en privilégiant l'analyse des pratiques,

politiques et discours mis en œuvre au sein de ces deux pratiques culturelles, ce travail a pris en compte les phénomènes transnationaux tels que la patrimonialisation de biens culturels immatériels, et les contextes sociohistorique et géographique au sein desquels ces expressions culturelles sont insérées. La comparaison réalisée au cours de ce chapitre a été un éclairage réciproque entre les représentations, pratiques et enjeux présents au sein de l'univers du jongo et du fest-noz. L'analyse comparative réalisée dans cette thèse a été un défi stimulant, tant intellectuellement qu'empiriquement, de l'analyse sociologique de deux expressions culturelles apparemment assez différentes.

Conclusion Générale

Par une démarche d'ethnographie de deux performances corporelles, élaborées au recours de données de terrain, institutionnelles et historiques, j'ai relevé les différentes formes de protection, promotion et valorisation de singularités locales. Le rattachement de ces deux expressions culturelles à la notion de patrimoine culturel immatériel met en évidence la forme privilégiée des acteurs dans leurs démarches promotionnelles. L'un des critères essentiels pour la légitimité de toute demande de l'inscription d'une pratique comme patrimoine culturel immatériel est sa pertinence pour la mémoire, l'identité et la formation d'un groupe social spécifique. Dans les deux cas étudiés, les expressions inscrites expriment un rôle fondamental pour la continuité culturelle des groupes sociaux concernés. C'est donc la réitération discursive d'une prétendue dimension ancrée dans le temps, et sa transformation et actualisation permanente, qui est privilégiée par les acteurs sociaux dans ce processus.

L'analyse mise en place dans cette étude a montré que les acteurs de l'univers du jongo, tout comme ceux de l'univers du fest-noz, conçoivent, consciemment ou inconsciemment, des stratégies pour confirmer la plus grande authenticité de leurs pratiques culturelles. Plusieurs situations et discours rencontrés sur le terrain nous permettent de réfléchir au choix de regarder le jongo et le fest-noz comme des pratiques qui cherchent à légitimer une idée d'authenticité. Tout d'abord, les pratiquants du jongo comme ceux du fest-noz disent participer à une expression culturelle originale qui diffère de toutes les autres par des aspects musicaux, corporels, chorégraphiques et conviviaux singuliers. Deuxièmement, ces participants affirment que leur pratique culturelle a des rapports avec une autre temporalité, à un temps passé qui est mis à jour et re-signifié dans le présent. Le temps évoqué ici ressemble à celui souligné par J. Baudrillard (1968 : 104) : « Ce n'est pas le temps réel, ce sont les signes ou indices culturels du temps qui sont repris dans l'objet ancien ». Le jongo et le fest-noz sont ainsi perçus comme authentiques par leurs praticiens dans une relation au temps passé. Enfin, tous ces acteurs soutiennent le fait que ces expressions culturelles ne peuvent qu'être développées au sein de communautés spécifiques, établies dans des territoires spécifiques. L'authenticité est ainsi légitimée par l'ancrage communautaire et spatial.

En m'inspirant de l'analyse de M. O. Géraud (2002), je peux dire que les participants du fest-noz et du jongo sont valorisés par le statut qui leur est assigné de représentants de la culture afro-brésilienne et de la culture bretonne, et que jusqu'à un certain point, ils se prennent au jeu de

l'authenticité retrouvée. La singularité de leurs expressions culturelles est l'une des principales valeurs défendues par ces agents. On voit dans leurs discours un fort retour de la catégorie d'authenticité, dans une période où cette notion a été « abandonnée » par les arts et d'autres domaines de la vie sociale. N. Heinich (1999), consacre une analyse à la déconstruction de la notion moderne d'authenticité par l'art contemporain. Selon l'auteur, l'art proposerait une singularité sans authenticité, ou plutôt, une singularité débarrassée des mythes (romantiques) attachés à la notion d'authenticité. L'art contemporain ajoute une dimension supplémentaire à cette question de l'authenticité: l'expérience inédite d'un retournement positif de l'inauthenticité en critère de qualité (*ibid.*).

En effet, comme le mentionne C. Angelini (2016), l'authenticité en art postule d'une adéquation entre la personne de l'artiste et l'objet créé, entre l'intériorité du créateur et son extériorisation dans l'œuvre. Les artistes contemporains, engagés à voir arriver la fin de cette supposée authenticité, ont mis en place des stratégies pour attaquer cette double équation : tant à l'objet artistique qu'à la figure de l'artiste. Une première manière de déconstruire la valeur d'authenticité en art fut donc de déjouer les attentes qui entourent la notion d'objet artistique. Fragmenter ou multiplier l'objet artistique ainsi que sa dématérialisation pure et simple ont été quelques tactiques mises en œuvre pour les artistes afin de détourner les mythes de l'objet authentique. Par ailleurs, ils ont également entrepris de déconstruire la figure de l'artiste authentique, cela veut dire : un génie lié à son œuvre uniquement par son talent, intuition et sensibilité, en mettant en place les motivations de l'auteur, les étapes de fabrication et les études réalisées pour aboutir au résultat observé (*ibid.*). D'après l'auteur, ce qui émerge de cette critique en acte de la notion d'authenticité par les artistes contemporains, c'est une singularité sans authenticité.

Dans ce moment de rupture de paradigmes authentiques dans l'art contemporain, nous voyons émerger dans d'autres milieux, comme celui de la culture traditionnelle, des valeurs d'authenticité qui sont affirmées et défendues. Les nouvelles politiques pour le patrimoine culturel immatériel reposent en effet sur la force symbolique du caractère authentique des pratiques culturelles. Y. Bonard et R. Felli (2008) parlent de l'authenticité comme caractère fétiche du « patrimoine-marchandise », en ce que cette apparence authentique est une perception déformée de la réalité des rapports sociaux. D'après « *The Nara document on Authenticity* » (UNESCO, 1994), l'authenticité apparaît comme le facteur essentiel de qualification des valeurs et la compréhension de l'authenticité joue un rôle fondamental dans toutes les études scientifiques du patrimoine culturel, ainsi que dans les procédures d'inscription utilisées pour la Convention du

patrimoine mondial et d'autres inventaires du patrimoine culturel (*ibid.*:4). De même, le rapport final de la « Réunion sur l'authenticité et l'intégrité dans un contexte africain » (UNESCO, 2000) mentionne aussi le rôle de la notion d'authenticité comme un facteur essentiel de qualification du patrimoine culturel.

L'authenticité mise en valeur dans les contextes étudiés au cours de cette thèse est réaffirmée en tant que telle au travers d'une attribution déterminée par des politiques publiques de patrimoine, au même titre que des professeurs universitaires, ainsi que des acteurs des pratiques elles-mêmes. L. Stephan (1991) développe l'idée qu'« un diagnostic d'authenticité est inséparable d'une attribution. Il n'y a pas d'œuvre authentique ou de faux en soi, mais seulement sous la condition d'une attribution déterminée » (*ibid.*: 7). L'attribution serait ainsi l'acte qui, en reconnaissant l'authenticité (sur le plan cognitif et descriptif), la produit (sur le plan performatif et normatif). L'attribution comme authentique semble dominer en tant que critère légitimant les processus d'affirmation des pratiques culturelles au sein des imaginaires contemporains. Dans les cas étudiés, le processus de création de l'authentique devient un instrument de classification, donc de hiérarchisation, permettant au jongo et au fest-noz de passer d'un code de valeurs à l'échelle locale à un autre, transnational.

La définition et catégorisation de la notion d'authenticité est mise en relief pendant toute l'écriture de la thèse. À l'introduction, je souligne la quête de l'authenticité comme la base de la représentation actuelle du patrimoine. Le cadre analytique dans lequel s'insère ce travail comprend une orientation centrale sur le processus de construction d'authenticité au travers du patrimoine culturel immatériel, et trois orientations transversales correspondent aux problématiques confrontées, à savoir : 1- L'invention des traditions comme identitaires et nationales ; 2- Les usages de l'histoire et du passé comme un aspect d'identification pour des groupes sociaux dans la contemporanéité et 3- Les usages de l'espace géographique et du territoire comme un lieu d'identification. Ce cadre analytique m'a permis de contextualiser mon travail par rapport à la production intellectuelle déjà élaborée dans ce domaine. Les auteurs cités tout au long de la partie théorique ont soutenu la réflexion réalisée dans les chapitres suivants. Une partie considérable de mon introduction a été dédiée à l'aboutissement de la catégorie de patrimoine culturel immatériel au sein de l'UNESCO. Sans forcément être intentionnels, la Convention pour le patrimoine culturel immatériel et les enjeux dérivés par la signature des États-parties à cette Convention, ont soulevé des débats sur l'authenticité d'expressions et pratiques culturelles et les usages de cette traditionalité pour l'inscription de biens immatériels comme PCI.

La traditionnalité est souvent un argument utilisé par les États pour la reconnaissance d'une expression culturelle comme PCI.

La première partie de cette thèse a été centrée sur les représentations autour de la légitimation de l'authentique et du traditionnel en Bretagne : de l'ancrage géographique et historique de ces représentations jusqu'à sa légitimation par la patrimonialisation du fest-noz. La qualification de ce qui peut être considéré comme authentique par l'inscription du fest-noz comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité soulève des débats autour des rapports entre identité et tradition culturelle. L'identité bretonne est mise en scène au travers du fest-noz, qui symbolise des aspects de cette identité chers aux Bretons. Ces enjeux et perceptions accentuent encore davantage l'image culture régionale ethnique formée dans des rapports sociohistoriques, des relations et des interdépendances. Les images de la bretonnité se conjuguent de façon interdépendante aux représentations de la traditionnalité de la culture et de l'identité régionale appropriée collectivement. Le retour à l'ancien (ou plutôt d'une image idéalisée de cet *ancien*) se montre comme le moteur d'un actuel discours de patrimoine, ainsi que de la justification d'actions de promotion et valorisation de singularités régionales.

La deuxième partie a souligné les images autour de la légitimation de l'authentique afro-brésilien par le jongo. A l'instar de la première partie, celle-ci a été structurée en réfléchissant sur l'ancrage géographique et historique de ces images jusqu'à sa légitimation par la patrimonialisation du jongo. Le jongo, comme plusieurs autres expressions culturelles afro-brésiliennes reconnues actuellement comme patrimoine culturel immatériel, passe par un processus de négation de la part de l'État brésilien, qui, pendant plusieurs années, a essayé de « blanchir » (phénotypiquement, socialement et culturellement) la population brésilienne. De plus, certains agents ont essayé d'effacer ces traditions et pratiques symboliques, tentant de faire disparaître l'affirmation de la résistance culturelle et la formation de l'identité brésilienne.

Le processus de patrimonialisation du jongo a connu un moment sociopolitique de prise de conscience de l'importance du rôle des expressions culturelles noires pour l'*empowerment* des personnes noires en tant qu'agents politiques, dotés de conscience ethnique. En effet, comme le soulignent S. Capone et M.R. Morais (2015), la constitution du patrimoine culturel afro-brésilien est liée à l'action du Mouvement noir, qui a joué un rôle central dans ce changement de politique vis-à-vis des biens culturels afro-brésiliens, et notamment dans la reconnaissance du caractère multiethnique et multiculturel de la nation brésilienne. À ce sujet, il convient de mentionner l'analyse de G. Boccara (2011) sur le multiculturalisme néolibéral en Amérique Latine. D'après l'auteur, le multiculturalisme - défendu si fortement par les chefs d'État latino-américains -

n'inaugure pas réellement une nouvelle économie politique de la différence, mais il transforme la différence, la fige, la standardise, la simplifie et l'arrache à son contexte de production sociohistorique (*ibid.*: 202).

La troisième partie a mis en relation les discours et représentations suscitées dans la première et la deuxième partie. Au travers d'une approche comparative, j'ai analysé les enjeux présents, aussi bien autour de la quête de l'authenticité en Bretagne, qu'autour de la recherche de l'authentique dans le jongo. La patrimonialisation, dans ces deux cas, ajoute de la valeur symbolique à la pratique culturelle concernée, et évoque un changement de statut et une différenciation des regards externes. Dans ces deux cas, il est possible de voir l'utilisation stratégique des instruments légaux, prévus par la politique de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, par les acteurs concernés, prenant en compte non seulement les intellectuels et les administrateurs à l'origine de ces politiques, mais aussi les communautés liées aux biens patrimonialisés. La qualification du folklorique comme un moteur de production historique d'images sur le « vrai traditionnel » a lieu dans les deux cas étudiés, ainsi que l'appropriation d'un discours identitaire pour affirmer la représentativité du jongo d'un côté, et du fest-noz de l'autre, au sein de leurs communautés.

Dans les trois parties, j'apporte une attention particulière aux catégories de pensée de Pierre Bourdieu. Les catégories d'espace social, de trajectoires sociales, de capital culturel, de positions, de prises de position, d'idéologies dominantes et de disputes sont utilisées pour analyser les données de terrain et enjeux qui s'établissent entre les acteurs. En effet, la théorie bourdieusienne tient une place singulière dans mon travail, et a constitué une pensée particulièrement stimulante pour la réflexion de mes données de terrain.

La recherche réalisée dans le cadre de cette thèse s'est intéressée à la façon dont les processus transnationaux, comme la politique du patrimoine immatériel, sont à l'œuvre dans différents contextes nationaux. L'étude de deux processus de patrimonialisation menée dans des États culturellement, socialement et historiquement très différents nous permet de mieux les comprendre par l'analyse en perspective. De ce fait, cette étude est une contribution aux études de patrimoine culturel immatériel et de politiques culturelles. La contextualisation historique sur les études folkloriques menées au Brésil – portées particulièrement sur les expressions afro-brésiliennes, et en France – spécialement dédiées à la Bretagne, apporte une contribution à l'histoire intellectuelle des études de folklore au Brésil et en France. Par ailleurs, la recherche ethnographique sur le fest-noz et le jongo, en contextualisant leur processus historique et les relations entre les acteurs et groupes, contribue à l'approfondissement de la connaissance

d'expressions culturelles appelées traditionnelles. Enfin, cette thèse tente d'améliorer la compréhension des politiques culturelles, ainsi que des études de la culture traditionnelle du Brésil, en s'appuyant sur l'étude parallèle menée en France.

Annexe : Le processus de constitution de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel

La première convention de l'UNESCO dédiée au patrimoine est la Convention de 1972 concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel. Au terme de la Convention sont considérés comme « patrimoine culturel » les : « œuvres architecturales, de sculpture ou de peinture monumentales, éléments ou structures de caractère archéologique, inscriptions, grottes et groupes d'éléments, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science »⁴¹¹. La définition du concept de patrimoine culturel inclut à ce moment-là des éléments matériels qui possèdent une « valeur exceptionnelle ». L'idée de quelque chose d'unique et de non reproductible est présente dans la définition de la notion de patrimoine culturel. D'après N. Akagawa et L. Smith (2009 : 1), cette convention « *has since had an extensive and defining impact on the development of national and international cultural heritage policies and practices, and it continues to frame international debate about the nature, consequences and value of cultural and natural heritage* ». De plus selon les auteurs : « *The world heritage convention has been criticized for legitimizing a particular western perception of heritage in terms of both policy and practice* ».

En 1989, lors de la Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire adoptée par l'UNESCO, on assiste à un élargissement de la notion de patrimoine. Selon le texte, la Recommandation considère « que la culture traditionnelle et populaire fait partie du patrimoine universel de l'humanité, qu'elle est un puissant moyen de rapprochement des différents peuples et groupes sociaux et d'affirmation de leur identité culturelle »⁴¹². La Recommandation de 1989 note encore l'importance sociale, économique, culturelle et politique de la culture traditionnelle et populaire, son rôle dans l'histoire d'un peuple et sa place dans la culture contemporaine. Elle souligne aussi l'importance de la culture traditionnelle et populaire en tant que partie intégrante du patrimoine culturel et de la culture vivante. Finalement, elle reconnaît la fragilité de certaines formes de la culture traditionnelle et populaire, particulièrement celle des aspects relevant des traditions orales et le risque que ces aspects puissent être perdus.

⁴¹¹ Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel de 1972. Disponible en ligne sur : http://portal.UNESCO.org/fr/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [consulté le 02 mai 2014].

⁴¹² Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire de 1989. Disponible en ligne sur : http://portal.UNESCO.org/fr/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [consulté le 02 mai 2014].

D'après N. Aikawa-Faure (2009 : 18) dans un article où elle discute des mécanismes qui ont abouti à la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : « *According to experts, the principal goal of the project should be to encourage governments, municipalities, NGOs⁴¹³, and local communities to undertake activities to identify, preserve and promote their oral heritage* ». Par ailleurs, R. Smeets (2011 : 220) mentionne que le texte de la Recommandation a servi de point de départ pour des programmes divers concernant le PCI, mais est resté peu effectif dans les États membres de l'UNESCO. En plus, bien que les communautés soient mentionnées, les praticiens et détenteurs de la culture traditionnelle ne figuraient pas, dans les mesures proposées, comme participants ou comme ayant droit sur leur propre patrimoine.

En 1989 a été également adoptée, lors de la Conférence générale de l'Organisation internationale du Travail, la Convention concernant les peuples indigènes et tribaux dans les pays indépendants (C169). Selon J. Blake (2009: 52), « *The 1989 ILO Convention on Tribal and Indigenous People places high importance on self-identification as a criterion for determining the groups to which the convention applies* ». Cette convention :

prend acte de l'aspiration des peuples en question à avoir le contrôle de leurs institutions, de leurs modes de vie et de leur développement économique propre et à conserver et développer leur identité, leur langue et leur religion dans le cadre des États où ils vivent et appelle l'attention sur la contribution particulière des peuples indigènes et tribaux à la diversité culturelle et à l'harmonie sociale et écologique de l'humanité ainsi qu'à la coopération et à la compréhension internationales (OIT, 1989)⁴¹⁴.

En 1993 a été initié le programme des Trésors humains vivants par l'UNESCO comme résultat de la Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire adoptée en 1989. L'objectif du programme a été la création d'un dispositif concernant les « biens culturels vivants ». Ces biens culturels vivants, aussi appelés « trésors humains vivants » sont conçus par le texte du programme comme des personnes maîtresses « dans la pratique de musiques, de danses, de jeux, de manifestations théâtrales et de rites ayant une valeur artistique et historique exceptionnelle dans leur pays, tels que définis dans la recommandation »⁴¹⁵. Selon le texte du programme, chaque État membre doit établir ses propres critères et procédures de sélection des trésors humains vivants. Cette liste des trésors humains vivants serait ensuite transmise par l'État membre au Secrétariat de l'UNESCO, qui établirait une liste commune et la publierait. Il

⁴¹³ Non-governmental organizations/Organisations non-gouvernementales (ONG).

⁴¹⁴ Convention (n° 169) relative aux peuples indigènes et tribaux. Disponible en ligne sur : http://www.ilo.org/dyn/normlex/fr/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:312314 [consulté le 02 mai 2014].

⁴¹⁵ Programme des Trésors Humains Vivants. Disponible en ligne sur : <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831fo.pdf> [consulté le 02 mai 2014].

s'agissait de la première initiative au sein de l'UNESCO visant la création d'une liste internationale concernant les « biens culturels vivants ». Selon R. Smeets (2011 : 220) « le défaut majeur de la proposition était qu'elle visait trop de détenteurs et les produits de leurs activités tandis qu'à époque [...] il fallait tout d'abord promouvoir et sauvegarder les processus, les connaissances et le savoir-faire, y compris le processus de transmission aux nouvelles générations ».

En 1997 l'UNESCO, en partenariat avec l'OMPI (Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle), a organisé le Forum Mondial sur la Protection du Folklore. D'après Aikawa-Faure (2009: 15): « *This aimed to launch an international legal instrument to protect intellectual property rights of folklore* ».

Cette même année, lors de la Consultation internationale sur la préservation des espaces culturels populaires à Marrakech, les experts ont recommandé de créer une distinction internationale qui serait décernée par l'UNESCO pour attirer l'attention sur les plus remarquables exemples d'expressions et pratiques culturelles vivantes. Conformément aux conclusions de la Consultation internationale, les autorités marocaines, appuyées par de nombreux États membres, ont présenté un projet de résolution proposant la création d'une distinction internationale pour les manifestations du « patrimoine culturel immatériel » et les espaces culturels correspondants. La résolution a été adoptée par la Conférence générale de l'UNESCO lors de sa 29^e session en 1997. Par la suite, le Conseil exécutif de l'UNESCO a adopté, lors de sa 155^e session (novembre 1998), le Règlement relatif à la « Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité »⁴¹⁶.

La Proclamation des chefs-d'œuvre a été destinée à « distinguer des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel d'une valeur exceptionnelle, choisis parmi des espaces culturels ou des formes d'expression culturelle populaire et traditionnelle »⁴¹⁷. La notion de valeur exceptionnelle était directement reprise des critères du système du patrimoine mondial. Par ailleurs, celle de « patrimoine oral et immatériel » a été définie comme :

l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondée sur la tradition, exprimée par un groupe ou par des individus et reconnue comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expressions de l'identité culturelle et sociale de celle-ci, les normes et les valeurs se transmettant oralement, par imitation ou d'autres façons. Ses formes comprennent, entre autres, la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la

⁴¹⁶ Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité (2001-2005). Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?pg=00103&lg=FR> [consulté le 05 mai 2014].

⁴¹⁷ Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité : Guide pour la présentation des dossiers de candidature. Document disponible en ligne sur <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0012/001246/124628fo.pdf> [consulté le 05 mai 2014].

mythologie, les rites, les coutumes et le savoir-faire de l'artisanat, l'architecture et d'autres arts (UNESCO, 2001[3]).

Cette même définition est utilisée pour définir la « culture traditionnelle et populaire » dans la Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire. Le changement de nomenclature révèle une transformation d'attitude en relation à la nature des phénomènes inclus dans ces deux notions. Cependant, les deux nomenclatures traitent des mêmes phénomènes sociaux. L'objectif de la Proclamation des chefs-d'œuvre est tel que celui de la Recommandation de 1989 : encourager les gouvernements, les ONG et les communautés locales à entreprendre des actions d'identification, de préservation et de mise en valeur de leur patrimoine oral et immatériel. Le texte de la Proclamation des chefs-d'œuvre considère que le patrimoine oral et immatériel est le dépositaire de la mémoire collective des peuples et que lui seul peut assurer la pérennité des spécificités culturelles.

Comme dans le programme des Trésors Humains Vivants, c'est à chaque État membre que revient l'établissement des dossiers de candidature. Le choix de l'élément proclamé chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité a été confié à un jury de dix-huit membres désignés par le Directeur général de l'UNESCO, en consultation avec les États membres. Bien que le règlement relatif à la Proclamation des chefs d'œuvre ait été adopté par l'UNESCO en 1998, la première proclamation s'est déroulée en 2001, et a été suivie de deux autres, en 2003 et en 2005. Le nombre total de chefs-d'œuvre proclamé fut 90. Les expressions et espaces culturels proclamés sont répartis dans plus de 70 pays de toutes les régions du monde : 14 en Afrique, 8 dans les États arabes, 30 dans la région Asie Pacifique, 21 en Europe et 17 en Amérique latine et aux Caraïbes⁴¹⁸.

Selon N. Akagawa et L. Smith (2009 : 4), certaines critiques du programme affirment qu'il tend à privilégier « *colorful and exotic examples of intangible heritage that represent nationally valued cultural events or performances, and which coincide with romanticized western perceptions, while indigenous works remain under-represented* ». D'après A. Seeger⁴¹⁹ (2009 :117), dans l'article résultant de son analyse du processus d'évaluation de la nomination de chefs-d'œuvre, la majorité des candidatures étaient musicales ou des formes mixtes qui incluent la musique. L'auteur cite quelques-unes des leçons tirées de l'évaluation des candidatures (*ibid.* : 121-124). Parmi ces leçons, j'en remarque trois : le choix des formes de patrimoine immatériel

⁴¹⁸ Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité : Proclamations 2001, 2003 et 2005. Disponible en ligne sur : <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0014/001473/147344f.pdf> [consulté le 05 mai 2014].

⁴¹⁹ Anthony Seeger est ethnomusicologue. Il a été un représentant du « *International Council of Traditional Music (ICTM)* », une organisation non gouvernementale (ONG) qui a été l'une des ONG responsables de l'évaluation des dossiers de reconnaissance des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel.

proposées par les États membres basé sur une certaine importance géopolitique et /ou nationaliste pour le pays candidat ; la non adéquation de certaines propositions aux critères de la Déclaration universelle des droits de l'homme⁴²⁰ et la difficulté d'impliquer les acteurs des pratiques dans le processus.

Le développement et les résultats du programme de Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité ont montré la nécessité d'un instrument international pour le patrimoine oral et immatériel. Entre 2001 et 2002 ont eu lieu plusieurs réunions, pour fixer l'ampleur non seulement de cet instrument mais également de la catégorie utilisée pour classer l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondée sur la tradition. La première réunion d'experts convoqués pour réfléchir au cadre conceptuel du futur instrument international a été organisée à Turin (Italie) en mars 2001. Dans cette réunion, certains anthropologues – Manuela Carneiro da Cunha (Brésil), Lourdes Arizpe (Mexique) et Peter Seitel (États-Unis) - ont présenté l'analyse des résultats d'une vaste enquête mondiale réalisée par l'UNESCO entre l'année 2000 et 2001. Cette enquête portait sur les définitions utilisées par les États membres utilisant le terme de patrimoine immatériel (tels que folklore, culture traditionnelle, patrimoine oral, savoirs traditionnels et patrimoine indigène) (Aikawa-Faure 2009 : 23). En outre, deux experts juridiques - Janet Blake et Francesco Francioni - ont présenté leurs travaux concernant la portée et la définition d'un instrument international à être développé. (*ibid.*). Un débat controversé a eu lieu quand Janet Blake a soulevé la question de la participation des praticiens des communautés, certains voulant encourager l'initiative des communautés, d'autres préférant prioriser le contrôle de l'État. À la fin, il a été décidé que la participation active des communautés locales et de la société civile devait être prioritaire à condition que les États et les organismes liés à l'UNESCO aient été consultés (*ibid.*). En ce qui concerne le type d'instrument à élaborer, cette réunion a retenu qu'une Convention mettrait au point l'instrument juridique international le plus adapté. En outre dans cette réunion, le terme « patrimoine culturel immatériel » a été adopté comme cadre conceptuel pour cet instrument international et le terme « sauvegarde » a été considéré comme plus approprié que celui de « protection » pour la Convention (UNESCO, 2001 [3]). Il y a eu également dans cette réunion le premier tour du Programme de proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité.

En septembre 2001 à Elche (Espagne) a eu lieu une deuxième réunion UNESCO pour fixer le cadre de la Convention. Selon Aikawa-Faure (2009 : 32), les principaux résultats de la

⁴²⁰ Comme exemple l'auteur cite que certains documents soumis comprenaient des chansons qui célébraient les criminels de guerre condamnés et les crimes de guerre. (*ibid.* : 122).

réunion ont été :

- i) L'évaluation de la définition « patrimoine culturel immatériel » mise au point à la Table ronde internationale de Turin
- ii) La clarification du critère « valeur exceptionnelle » comme suit :
 - a. la valeur exceptionnelle pour la communauté concernée et pour le maintien de la diversité culturelle;
 - b. une création originale des communautés ou des peuples qui sont les gardiens d'un savoir-faire ;
 - c. une création spécifique liée à un espace culturel particulier
- iii) La mise en place de la définition de « chefs-d'œuvre »
- iv) Harmoniser les domaines prioritaires avec le Plan d'Action de Turin
- v) La clarification concernant le traitement des Langues
- vi) Le respect de la cohérence avec les idéaux de l'UNESCO (en particulier la Déclaration universelle des droits de l'homme)⁴²¹.

En janvier 2002 à Rio de Janeiro (Brésil), une troisième réunion de l'UNESCO a eu lieu pour identifier les domaines que la future Convention devrait atteindre. Des experts brésiliens ont expliqué leur système de registre national du patrimoine culturel immatériel et le mécanisme qu'ils avaient établi, en 2000, pour faciliter la participation de praticiens des communautés (*ibid.* : 34). Dans cette réunion, les experts ont réaffirmé que l'UNESCO ne devait pas dupliquer les activités d'autres organisations, en particulier dans le domaine des droits économiques pour lesquels les agences spécialisées telles que l'OMPI et l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce) ont une expertise spécifique. La réunion a examiné l'impact de la première proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité. L'impact le plus remarquable a été le fait que le processus de proclamation a permis une prise de conscience, par les communautés, de la valeur de leur patrimoine culturel immatériel et la nécessité de leur sauvegarde urgente (*ibid.*). Les experts ont considéré que la nouvelle convention devait être développée dans le cadre de la Déclaration universelle de la diversité culturelle, adoptée par l'UNESCO en octobre 2001⁴²². Ce fut lors de la réunion à Rio de Janeiro qu'un lien politique entre patrimoine culturel immatériel et diversité culturelle a été établie pour la première fois.

Tous les débats qui ont eu lieu lors de l'institution de la Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire (1989), de la Convention concernant les peuples indigènes et tribaux dans les pays indépendants - C169 (1989), du programme Trésors Humains Vivants (1993), du Forum Mondial sur la Protection du Folklore (1997), de la Consultation Internationale sur la Préservation des Espaces Culturels Populaires à Marrakech (1997), de la Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité

⁴²¹ Traduction personnelle.

⁴²² Disponible en ligne sur <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0012/001271/127162f.pdf> [consulté le 06 mai 2014].

(2001), ainsi que lors des réunions entre experts du patrimoine culturel immatériel qui ont eu lieu à Turin (2001), Elche (2001) et Rio (2002), attestent de la progression de la construction de la catégorie de « patrimoine culturel immatériel » pour la Convention pour le patrimoine culturel immatériel. Ces réunions, forums et programmes de l'UNESCO révèlent que la catégorie de patrimoine culturel immatériel n'existe pas en soi mais qu'elle est plutôt un dispositif discursif, fruit d'un processus de négociation politique. Ces réunions et programmes ont fourni les terminologies et le contenu pour la création d'un instrument légal pour le patrimoine culturel immatériel, comme la notion de sauvegarde, la mise en place de la participation des praticiens des communautés dans le processus de patrimonialisation, la mise au point de la discussion sur la diversité culturelle et l'accord avec la Déclaration universelle des droits de l'homme et le respect avec les identités culturelles.

- ALVES, (Prêtre) Albino, 1951, *Dicionário etimológico bundo-português*. Lisboa, Tipografia Silvas, Lda.
- AMARAL Amadeu, 1920, *O dialecto caipira*. São Paulo: Casa editora O Livro.
- AMOROSO, Marta, 2004, « Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939). Modernismo e Antropologia », *Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: CCSP.
- ANDERSON Benedict 2002 [1983] *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La découverte.
- ANDRADE Mario de, 1954, *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins.
- ANDRADE Mário de, 1989, *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; S. Paulo: IEB/ USP.
- ANDRADE Mário de, 1991 [1941], « O samba-rural paulista », *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica.
- ANGELINI Cécile, 2016, « L'art contemporain : défaite de l'authenticité ? », *Colloque L'authenticité dans les arts*, Université Libre de Bruxelles (30/04/2016).
- ANJOS Rafael Sanzio Araújo, 2010, « The Brazilian Africa–Population and Territoriality » *Revista Eletrônica: Tempo-Técnica-Território* vol.1. n. 1. Disponible en ligne sur : <http://inseer.ibict.br/ciga/index.php/ciga/article/viewFile/7/1> [consulté le 25 juillet, 2015].
- ARANTES Antonio, 2007 « Cultural diversity and the politics of difference in safeguarding intangible cultural heritage » in (dir.) Blake Janet *Safeguarding Intangible Cultural Heritage – Challenges and Approaches*. Buih Wells: Institute of Art and Law.
- ARANTES Antônio, 2008, « Patrimônio cultural: desafios e perspectivas atuais », *Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda*. UNESCO
- ARAUJO Alceu Maynard, 1948, *O jongo de São Luiz do Paraitinga*. São Paulo : Fundamentos.
- ARAUJO Alceu Maynard, 1949, « Jongo », *Revista do Arquivo* São Paulo. p. 45-54.
- ARAUJO Alceu Maynard, 1952, *Documentário folclórico paulista*. São Paulo. Prefeitura Municipal, Departamento de cultural.
- ARAUJO Alceu Maynard, 1964, *Folclore nacional: danças, recreação, música*. Rio de Janeiro: Melhoramentos.
- ARAUJO Alceu Maynard, 1967, *Folclore nacional: Ritos, sabsença, linguagem artes e técnicas*. São Paulo Editora Melhoramentos
- AUGÉ Catherine et PAIRE Yvonne, 2006, *L'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine Une approche par l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé*. Paris : Ministère de la Culture.
- BABADZAN Alain, 1999, « L'invention des traditions et le nationalisme », *Journal de la Société des océanistes*, 109, p. 13-35.
- BABADZAN Alain, 2001, « Les usages sociaux du patrimoine », *Miroirs Identitaires* : N°2, Printemps.
- BABADZAN Alain, 2009, *Le spectacle de la culture. Globalisation et traditionalisme en Océanie*. Paris : L'Harmattan.
- BABADZAN Alain, 2013, « Les tribus du néolibéralisme », *L'Homme*, n°- 207-208, p. 349-365.

BABADZAN Alain, 2016, « Ethnicités, cultures, nations ». *Notes pendant le cours offert au Master I en Ethnologie*. Montpellier : Université Paul Valéry.

BADIRU, Ajibola, 1989, *Ifá-Olókun: interpretação de sonhos na concepção dos búzios*. Paraíba: Centro de cultura afro brasileiro.

BALANDIER Georges, « Congo Royaume du », *Encyclopædia Universalis*, Disponible en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/royaume-du-congo/> [consulté le 14 juillet 2015].

BARBE Noel, 2009, *La mission du Patrimoine ethnologique comme instrument de gouvernementalité*, Texte préparatoire à un séminaire sur l'histoire de la mission du Patrimoine ethnologique-Février 2008. Disponible en ligne sur : <http://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/35/38/08/PDF/MPEInstrumentdegouvernementalite.pdf> [consulté le 27 mars 2015].

BARBIER-LE DÉROFF Marie-Armelle, 2012, « Faire du neuf avec du vieux. Fêtes, fest, festivals », *Ethnologie française*, n° 4, vol. 42, p. 711-718.

BARRIÈRE Olivier, 2011, « Pluralisme juridique et patrimonialisation: entre paradigmes de l' "appropriation" et du "patrimoine commun" » *La question du patrimoine en Guyane française. Diversité culturelle et patrimonialisation. Processus et dynamiques des constructions identitaires*, p. 43-75.

BARTH Fredrik, 1969, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Culture Difference*. Oslo: Scandinavian University Press.

BASTIDE Roger et FERNANDES Florestan, 1955, *Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo*, São Paulo: Anhembi.

BASTIDE Roger, 1958, *Le Candomblé de Bahia (Rite Nagô)*. Paris : La Haye, Mouton et Cie.

BASTIDE Roger, 1960, *Les Religions africaines au Brésil: Vers une sociologie des interpénétrations de civilisations*. Paris : Presses universitaires de France.

BASTIDE Roger, 1961, « Variations sur la négritude », *Présence Africaine*, n. 36, p. 7-17.

BASTIDE Roger, 1973, *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva.

BASTIDE Roger, 1976, « Négritude et intégration nationale : La classe moyenne de couleur devant les religions afro-brésiliennes », *Afro-Asia* n. 12.

BATALHA Ladislau, 1889, *Angola*. Lisboa: Companhia Nacional Editora.

BATALHA Ladislau, 1890, *Costumes Angolases*. Lisboa.

BATESON Gregory, 1972, *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Chicago: University of Chicago Press.

BAUDRILLARD Jean, 1968, *Le système des objets*. Paris : Gallimard.

BAUMAN Richard, 1992, *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: A communications-centered handbook*. Oxford: Oxford University Press.

BAUMAN Zygmunt, 2001, *Community. Seeking Safety in an Insecure World*. Cambridge: Polity.

BAYART Jean-François, 1996, *L'Illusion identitaire*. Paris : Fayard.

BELHEDI Amor, 2006, « Territoires, appartenance et identification. Quelques réflexions à partir du cas tunisien », *L'Espace géographique*, n. 4, Tome 35, p. 310-316.

- BELMONT Nicole, 1974, *Van Gennep Arnold, le créateur de l'ethnographie française*. Paris : Payot.
- BELMONT Nicole, 1995, *Aux sources de l'ethnologie française. L'académie celtique*. Paris : Editions du CTHS.
- BENDIX Regina, 1997, *In search of authenticity : the formation of folklore studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- BENDIX Regina, 2000, « Heredity, Hybridity and Heritage from one Fin-de-Siècle to the Next » in (dirs.) Anttonen Pertti , Siikala Anna-Leena, Mathisen Stein, Magnusson Leif *Folklore, Heritage Politics and Ethnic Diversity*. Botkyrka : Multicultural Centre, p. 37–54.
- BENDIX Regina, 2009, « Heritage between economy and politics : An assessment from the perspective of cultural anthropology » in (dirs.) Smith Laurajane et Akagawa Natsuko. *Intangible heritage*. New York : Routledge, p. 253-273
- BENJAMIN Roberto, 2002, « Folclore: Cultura Viva », *Patrimônio Cultural e Identidade Nacional. Congresso Brasileiro de Folclore*. Vol. 10.
- BENZAÏD Redjem (dir.), 1980, *L'Ethnologie de la France, besoins et projets, rapport au ministère de la Culture*. Paris : La Documentation française.
- BÉRARD Laurence et MARCHENAY Philippe, 1995, « Lieux, temps et preuves. La construction sociale des produits de terroir », *Terrain*, n° 24, p. 153-164.
- BÉRARD Laurence et MARCHENAY Philippe, 2007, *Produits de terroir : Comprendre et agir*. CNRS–Ressources des terroirs : Cultures, usages, sociétés.
- BÉRARD Laurence et MARCHENAY Philippe, 2009, « Lieux, cultures et diversités : un regard anthropologique sur les productions localisées » in Tekelioglu Yavuz, Ilbert Hélène et Tozanli Selma (dirs.). *Les produits de terroir, les indications géographiques et le développement local durable des pays méditerranéens*. Montpellier : CIHEAM Options Méditerranéennes : Série A. Séminaires Méditerranéens; n. 89, pages 31-37
- BÉRARD Laurence et MARCHENAY Philippe, DELFOSSE Claire, 2004 « Les "produits de terroir" : de la recherche à l'expertise », *Ethnologie française*, n. 4, vol. 34, p. 591-600.
- BÉRARD Laurence, 2011, « Du terroir au sens des lieux » in Delfosse Claire (dir.), *La mode du terroir et les produits alimentaires*. Paris : Les Indes savantes, p. 41-55.
- BERTHO Catherine, 1980, « L'invention de la Bretagne : Genèse sociale d'un stéréotype », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, p. 45-62.
- BETHELL Leslie, 1976, *A abolição do tráfico de escravos para o Brasil*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- BIDEAU Florence Graezer, 2012, « Identifying “Living Traditions” in Switzerland: Re-enacting Federalism through the UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage » in (dirs.) Bendix Regina, Eggert Aditya et Peselmann Arnika *Heritage regimes and the state*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, p. 303-326
- BIRMAN Patricia, 1998, « Cultes de possession et pentecôtismes au Brésil : passages », *Cahiers du Brésil contemporain*, vol. 35-36, p. 185-208.
- BLAKE Janet, 2002, *Developing a new standard-setting instrument for the safeguarding of intangible cultural heritage: Elements for consideration*. UNESCO.
- BLAKE Janet, 2006, *Commentary on the UNESCO 2003 Convention on the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Builth Wells : Institute of Art and Law.

- BLAKE Janet, 2009, « UNESCO's 2003 convention on intangible cultural heritage. The implications of community involvement in safeguarding » in (dirs.) Smith Laurajane et Akagawa Natsuko. *Intangible heritage*. New York : Routledge, p. 45-73
- BLANC-PAMARD Chantal, QUINTY-BOURGEOIS Laurence, 1999, « Introduction » in (dirs.) Bonnemaïson Joël, Cambrezy Luc et Quinty-Bourgeois Laurence *Les territoires de l'identité : le territoire, lien ou frontière ?* Paris : L'Harmattan p. 11-20.
- BOCCARA Guillaume, 2011, « Le gouvernement des “Autres”. Sur le multiculturalisme néolibéral en Amérique Latine », *Actuel Marx* vol. 2, n° 50, p. 191-206.
- BODLORE-PENLAEZ Mikaël, KERVELLA Divi, 2011, *Atlas de Bretagne/Atlas Breizh*. Spezet : Coop Breizh.
- BOËLL Denis-Michel , 2009, « La Bretagne, terrain d'enquêtes du Musée national des Arts et Traditions populaires (1939-1935) : acteurs, enjeux, engagements » in (dirs.) Christophe Jacqueline, Boëll Denis-Michel et Meyran Régis. *Du folklore à l'ethnologie*. Paris : Les Editions de la MSH, p. 177-190.
- BOËLL Denis-Michel, 2007, « Du folklore à l'ethnographie de la Bretagne : le rôle des Seiz Breur. La Bretagne, terrain des enquetes ethnographiques du musée national des Arts et Traditions populaires (1939-1947) » in (dirs.) Le Couédic Daniel et Veillard Jean-Yves *Ar seiz Breur (1923-1947), la création bretonne entre tradition et modernité*. Plomelin : Éditions Palantines.
- BOLTANSKI Luc, 2009, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris : Gallimard « NRF Essais ».
- BONARD Yves et FELLI Romain, 2008, « Patrimoine et tourisme urbain. La valorisation de l'authenticité à Lyon et Pékin », *Articulo - Journal of Urban Research* n.4
- BORTOLOTTI Chiara, 2008, « Il processo di definizione del concetto di 'patrimonio culturale immateriale' Elementi per una riflessione » in (dir.) Bortolotto Chiara, *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO. Analisi e prospettive*. Rome: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, p.7-48
- BORTOLOTTI Chiara, 2011 « Le trouble du patrimoine culturel immatériel » in (dir.) Bortolotto Chiara, *Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la MSH, p. 21-43.
- BORTOLOTTI Chiara, 2013, « L'UNESCO comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel », *Gradhiva* n° 18, p. 51-73
- BOURDIEU Pierre et LAMAISON Pierre, 1985, « De la règle aux stratégies : entretien avec Pierre Bourdieu », *Terrain*, n° 4, pp. 93-100.
- BOURDIEU Pierre, 1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève : Droz.
- BOURDIEU Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : coll. Le sens commun, éd. de Minuit.
- BOURDIEU Pierre, 1980. *Questions de sociologie*. Paris : Éditions de Minuit.
- BOURDIEU Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard..
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.
- BOURDIEU Pierre, 1994, *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. vol. 4. Paris: Seuil..
- BOYER Véronique, 1996, « Possession et exorcisme dans une église pentecôtiste au Brésil », *Cahiers des sciences humaines*, IRD, vol. 32, n. 2, p. 243-264.
- BRASIL Mariana, 2014, « Conheça as origens do Movimento Negro Unificado », *Raça Brasil*, n. 181.

- BROCCOLINI Alessandra, 2012 « Intangible Cultural Heritage Scenarios within the Bureaucratic Italian State » in (dirs.) Bendix Regina, Eggert Aditya et Peselmann Arnika, *Heritage regimes and the state*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, p. 283-302.
- BRUBAKER Rogers, JUNQUA Frédéric, 2001, « Au-delà de L'« identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 139, n° 4, p. 66-85
- CALHOUN, Craig, 1994, *Social theory and the politics of identity*. Cambridge: Blackwell.
- CAPELO, Hermenegildo et IVENS, Roberto, 1881, *De Benguela às terras de Iaca*. Lisboa.
- CAPONE Stefania et MORAIS Mariana Ramos de, 2015 « De la négation à l'affirmation : le processus d'institutionnalisation du patrimoine culturel afro-brésilien » in Capone Stefania et Morais Mariana Ramos de *Afro-patrimoines : Culture afro-brésilienne et dynamiques patrimoniales*. Paris : Lahic / Ministère de la Culture, direction générale des Patrimoines, département pilote de la recherche et de la politique scientifique.
- CAPONE Stefania, 2000, « Entre Yoruba et Bantou », *Cahiers d'études africaines* n. 157, p. 55-77
- CAPONE Stefania, 2004, « À propos des notions de globalisation et de transnationalisation », *Civilisations* vol. 51, n. 1.
- CAPONE Stefania, 2005, « Le candomblé au Brésil, ou l'Afrique réinventée ». *La religion: unité et diversité*, p.225-231. <halshs-00007679>
- CAPONE Stefania, 1999, *La Quête de l'Afrique dans le candomblé - Pouvoir et tradition au Brésil*. Paris : Karthala
- CARNEIRO Edison, 1959, *Os cultos de origem africana no Brasil*. Rio de Janeiro : Biblioteca Nacional.
- CARNEIRO Edison, 1961, *Samba da umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore.
- CARNEIRO Edison, 1964, *Ladinos e crioulos; estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARNEIRO Edison, 1982, *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: INF / Funarte.
- CARRANO Paulo Cesar Rodrigues, 2000, « O jongo de Angra dos Reis: jovens e velhos em canto e dança », *VII Congresso Brasileiro de História da Educação Física, Esporte, Lazer e Dança*. Gramado.
- CARVALHO Henrique Augusto Dias de, 1890, *Etnografia e história tradicional dos povos de Luanda*. Lisboa: Imprensa nacional.
- CARVALHO Luciana, 2004, « Reflexões sobre a experiência de aplicação dos instrumentos do Inventário Nacional de Referências Culturais » in Fonseca Maria Cecília Londres et al. (dirs.) *Celebrações e saberes da cultura popular : pesquisa, inventário, crítica, perspectiva*. Rio de Janeiro: Funarte, IPHAN/CNFCP.
- CASCUDO Luís da Câmara, 1954, *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- CASCUDO, Luis da Câmara, 1965, *Made in Africa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CASTRO Yeda Pessoa, 2001, *Falares africanos na Bahia – um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- CAVALCANTI Maria Laura Viveiros de Castro et FONSECA Maria Cecília Londres, 2008, *Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Brasília: UNESCO Brasil.
- CAVALCANTI Maria Laura, LINS E BARROS Myriam, ARAÚJO Silvana, MELLO E SOUZA Marina et VILHENA Luis Rodolfo, 2000, « Os estudos de folclore no Brasil » *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP, p. 101-112.

CHANDIVERT Arnaud, 2010, *Promouvoir les singularités locales: politiques de l'authenticité et usages sociaux du patrimoine en Couserans, Ariège*. Thèse de Doctorat, Montpellier : Université Paul Valéry.

CHÉDEVILLE André et CROIX Alain, 1996, *Histoire de la Bretagne*. Paris : Presses Universitaires de France – PUF.

CHIVA Isaac, 1987, « Entre le livre et le musée : émergence d'une ethnologie de la France » in (dirs.) Chiva Isaac et Utz Jeggle *Ethnologies en miroir. La France et les pays de langue allemande*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, p. 9-34.

CIARCIA Gaetano, 2006, *La perte durable. Etude sur la notion de «patrimoine immatériel»*. LAHIC/Mission Ethnologie (Ministère de la Culture, Les carnets du Lahic n°1).

COHEN Anthony, 1985, *The Symbolic Construction of Community*, London et New-York, Routledge,

COLARDELLE Michel et CHIVA Isaac, 2009, « Préface » Du folklore à l'ethnologie. Institutions, musées, idées en France et en Europe 1936-1935 » in (dirs.) Christophe Jacqueline, Boëll Denis-Michel et Meyran Régis. *Du folklore à l'ethnologie*. Paris : Les Editions de la MSH, p.XI – XIX.

CONRAD Robert, 1975, *Os últimos anos da escravatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL.

COOMBE Rosemary, 2012, « Managing cultural heritage as neoliberal governmentality » in (dirs.) Bendix Regina, Eggert Aditya et Peselmann Arnika, *Heritage regimes and the state*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, p. 375-387.

CORTES Geneviève, 1999, « Mobilités paysannes et identités territoriales dans les Andes boliviennes » in (dirs.) Bonnemaïson Joël, Cambrezy Luc et Quinty-Bourgeois Laurence *Les territoires de l'identité : le territoire, lien ou frontière ?* Paris : L'Harmattan p. 259-268

COSTA Patrícia Trindade Maranhão, 2006, *As raízes da Congada: a renovação do presente pelos filhos do rosário*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Brasília: Universidade de Brasília.

COSTA PINTO Márcia Cristina et FERREIRA Ricardo Franklin, 2014, « Relações Raciais no Brasil e a Construção da Identidade da Pessoa Negra » *Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais* vol.9, no. 2, p. 256-266.

COSTEY Paul, 2006. « Les catégories ethniques selon F. Barth », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, no. 10.

COURCELLE Thibault, 2003, « Le rôle de la presse quotidienne régionale bretonne dans la création d'une "identité bretonne" : étude comparative de Ouest-France et du Télégramme », *Hérodote*, 2003, no 3, p. 129-148.

CUISENIER, Jean et SEGALIN, Martine, 1986, *Ethnologie de la France*. Paris: Presses universitaires de France.

CURTIN Philip, FEIERMAN Steven, THOMPSON Leonard, VANSINA Jan, 1978, *African History*. Boston: Little Brown.

DA LAGE Émilie 2008, « Politiques de l'authenticité ». *Volume!. La revue des musiques populaires*, 2008, no 6: 1-2, p. 17-32.

DANTAS Beatriz Góis, 1988, *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal .

DE CESARI Chiara, 2012, «Thinking through heritage regimes » in (dirs.) Bendix Regina, Eggert Aditya et Peselmann Arnika, *Heritage regimes and the State*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, p. 399-413.

DÉCORET-AHIHA Anne, 2009, « Les archives internationales de la danse et l'anthropologie de la danse » in (dirs.) Christophe Jacqueline, Boëll Denis-Michel et Meyran Régis. *Du folklore à l'ethnologie*. Paris : Les Editions de la MSH, p. 103- 112.

- DEFRANCE Yves, 1991, « Le kan ha diskan. À propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne » *Cahiers d'ethnomusicologie*. Disponible en ligne sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/1582> [Consulté le 18 novembre 2014]
- DEFRANCE Yves, 1995, « Jean-Michel GUILCHER : La tradition populaire de danse en Basse- Bretagne », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n. 9, p. 325-328.
- DEFRANCE Yves, 2008, « Jean-Michel Guilcher. Un demi-siècle de recherche sur la danse traditionnelle en France » *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°21, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, p. 251-268.
- DENING Greg, 1991, « A poetic for histories. Transformations that present the past » in (dir.) Biersack Aletta, *Clio Oceania : Toward a historical anthropology*, Washington, Smithsonian Institution Press, p. 347-380.
- DEVISSE Jean, DESCHAMPS Hubert, MÉDARD Henri , s/d « AFRIQUE (Histoire) - De l'entrée dans l'histoire à la période contemporaine », *Encyclopædia Universalis*, Disponible en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/afrique-histoire-de-l-entree-dans-l-histoire-a-la-p periode-contemporaine/> [Consulté le 17 juillet 2015].
- DEWERPE Alain, 1996, « La « "stratégie" chez Pierre Bourdieu », *Enquête*, n. 3, p. 53-68.
- DI MÉO Guy, 1998, *Géographie sociale et territoire*. Paris : Nathan Université.
- DI MÉO Guy, 2008, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », *Colloque : Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes: connaître pour valoriser*. Geste éditions, p. 87-109.
- DIAS Nélia, 1991, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro : 1878-1908 : anthropologie et muséologie en France*. Paris : Éd. du Centre national de la recherche scientifique.
- DIAS Paulo, 2014, « O lugar da fala conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 59, p. 329-368.
- DIAS Paulo, s/d « Diásporas Musicais Africanas no Brasil », *Cachuera !* Disponible en ligne sur : http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=297:diaporasmusicaisafricanasnobrasil&catid=80:escritos&Itemid=89 [consulté le 25 juillet, 2015].
- DINIZ Igor Mello, 2010, « Os estudos de folclore e as ciências sociais no Brasil (1930– 1940) », *Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p.132-141.
- DIRKX Paul, s/d « Champ », in Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dirs.), *Le lexique socius*. Disponible en ligne sur : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/37-champ> [consultée le 23 mai 2017].
- DOQUET Anne, 2003, *Identité culturelle et tourisme : Les mises en scène de l'authenticité culturelle en Pays Dogon et dans le Mandé*. Mali : Centre Djoliba et Institut de Recherche.
- DORIN Stéphane, 2006, « La métaphore des racines : un obstacle à l'analyse sociologique des dynamiques culturelles », *Politix*, n. 74, vol. 2, p. 125-147.
- DOUILLET Anne-Cécile, 2003, « Les élus ruraux face à la territorialisation de l'action publique », *Revue française de science politique* vol 53, n.4, p. 583-606.
- DUBAR Claude, 1998, « Trajectoires sociales et formes identitaires. Clarifications conceptuelles et méthodologiques », *Sociétés contemporaines* n. 29, p. 73-85.
- DUFLOS-PRIOU Marie-Thérèse, 1995, *Un siècle de groupes folkloriques en France*. Paris, L'Harmattan.
- DURKHEIM Émile, 1912, *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York: Macmillan.
- EISENSTADT Shmuel Noah, 1983, *Tradition, change, and modernity*. New York : John Wiley & Sons.

- ELIAS Norbert et SCOTSON John L, 1994, *The established and the outsiders*. Vol. 32. London: Sage
- ELIAS Norbert, 1991[1939]), *La civilisation des mœurs* Paris : Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit ».
- ELIAS, Norbert, 1991a, *La société des individus*. Paris, Fayard.
- ERMISSE Gérard, 1996, « Avant-Propos » in (dir.) Fabre, Daniel. *L'Europe entre cultures et nations*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. IX-XI
- EVANS-PRITCHARD Edward Evan, 1928, « The Dance », *Africa*, Cambridge Univ Press, vol. 1, no 04, p. 446-462.
- FABRE Daniel, 1996, « Introduction » in (dir.) Fabre Daniel. *L'Europe entre cultures et nations*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 1-6.
- FABRE Daniel, 1992, « Le manuel de folklore français d'Arnold Van Gennep », in (dir.) Nora Pierre, *Les lieux de mémoires*, Paris : Gallimard, Tome III, p. 641-675.
- FABRE Daniel, 1997, « L'ethnologie française à la croisée des engagements (1940-1945) », in (dir.) Boursier J.Y., *Résistants et Résistance*, Paris, l'Harmattan, p. 319-400.
- FABRE Daniel, 2006, *Le patrimoine culturel immatériel. Notes sur la conjoncture française*. Article accompagnant la remise du rapport d'étude de Gaetano Ciarcia, La perte durable, à la Mission à l'ethnologie. Paris : Ministère de la culture.
- FALCÃO Andrea, 2008, « Rituais e Práticas de Consagração – O Registro de Bens Culturais como Patrimônio Imaterial no Brasil » *Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia* Disponible sur : http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/andrea_falcao.pdf [consulté le 09 juin 2014].
- FALCÃO Andréa, 2011 *Novas demandas, outros desafios. Estudo sobre a implementação da política do patrimônio imaterial no Brasil e seus desdobramentos no processo de inventário, registro e salvaguarda do jongo*. Thèse de doctorat. Rio de Janeiro: UERJ.
- FAURE Christian, 1989, *Le projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale, 1940-1944*. Lyon, Paris, Presses universitaires de Lyon, Presses du CNRS.
- FAVEREAU Olivier, 2001, « L'économie du sociologue ou : penser (l'orthodoxie) à partir de Pierre Bourdieu », in Lahire Bernard (dir), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris : La découverte.
- FEBVRE Lucien, 1939, « Folklore et Folkloristes. Problèmes et bilans », *Annales d'histoire sociale*, n.2.
- FERNANDES Florestan, 1965, *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ed. Nacional.
- FLORENTINO Manolo et GÓES José Roberto, 1997, *A paz na senzala : famílias escravas e tráfico Atlântico, Rio de Janeiro, c.1790 – c.1850*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FLORENTINO Manolo Garcia, 1995, *Em costas negras: uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- FLORENTINO Manolo Garcia, 2014, « Aspectos sociodemográficos da presença dos escravos moçambicanos no Rio de Janeiro (c. 1790-c. 1850) » in (dirs.) Fragozo João et al. *Nas rotas do Império : eixos mercantis, tráfico e relações sociais no mundo português*. Vitória : EDUFES.
- FONSECA Maria Cecília Londres, 2001, « Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio » in *Políticas sociais - acompanhamento e análise [IPEA]*, n.2, p.111-120,

FONSECA Mariana Bracks, 2011, « Rainha nzinga mbandi, imbangalas e portugueses: as guerras nos kilombos de Angola no século XVII », *Cadernos de Pesquisa do CDHIS* vol. 23 n. 2.

FOURNIER Laurent Sebastien, 2009 « L'impact de l'appellation "Chef d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité" en France: le cas des géants et dragons processionnels » *Rapport de recherche remis à la Mission à l'ethnologie, Ministère de la Culture et de la Communication*. Paris : Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture.

FOURNIER Laurent Sebastien, 2011 « La Tarasque métamorphosée » in : (dir.) Bortolotto Chiara, *Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la MSH. 149-166

FOURNIER-PLAMONDON Anne-Sophie et RACINE-SAINT-JACQUES Jules, 2014, « (Re)Constituer la trajectoire », *Conserveries mémorielles*, n.15.

FREYRE Gilberto, 1998 (1933), *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record (34^a edição).

GALLET Luciano, 1934, *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Werhs & Cia.

GAMA Rita, 2008, *Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, PPGSA.

GAMBONI Dario, 2001, « World heritage: shield or target » *Conservation: The Getty Conservation Institute Newsletter* 16, p. 5-11.

GANDRA Edir, 1988, *Jongo da Serrinha do terreiro aos palcos*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: GGE/UNIRIO.

GAUTHIER Claudine, 2008, *Philologie et folklore : De la définition d'une frontière disciplinaire (1870-1920)*. Paris : Les Carnets du Lahic, n°2

GAZIBO Mamoudou et JENSON Jane, 2004, *La politique comparée: fondements, enjeux et approches théoriques*. Toulouse : PUM.

GELLNER Ernest, 1965, *Thought and Change*. Chicago: University of Chicago Press.

GELLNER Ernest, 1989, *Nations et nationalisme*. Paris : Payot.

GÉRAUD Marie-Odile, 2002, « Esthétiques de l'authenticité. Tourisme et touristes chez les Hmong de Guyane française », *Ethnologie française*, n.3, vol. 32, p. 447-459.

GERMANO José Wellington, 1993, *Estado militar e educação no Brasil*. São Paulo: Cortez.

GHORRA-GOBIN Cynthia, 1999, *La démarche comparative en sciences sociales. Esquisse pour un débat sur la méthode et les objectifs à partir de trois projets MOST menés au sein d'un réseau international de chercheurs*. Paris : UNESCO.

GILROY Paul. 1993, *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press.

GLEVAREC Hervé, et SAEZ Guy, 2002, *Le patrimoine saisi par les associations*. Paris : La documentation française.

GOFFMAN Erving, 1975, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* Paris : Éditions de Minuit.

GOMES Flávio dos Santos, 1996, *Histórias de Quilombolas: Mocambos e Comunidades de Senzalas no Rio de Janeiro século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.

GOMES Nilma Lino, 2011, « O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes », *Política & Sociedade* vo. 10, no. 18, p.133-154.

GONÇALVES José Reginaldo Santos, 2002 *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / Minc / IPHAN.

GORÉ Olivier, 2004, *L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne*. Thèse de géographie sous la direction de Jean Pihan, Université de Rennes 2, Rennes.

GOSSIAUX Jean-François, 2006, *Du folklore à l'ethnologie française*. Paris : Archives ouvertes de l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC).

GREENBERG Joseph, 1972, « Linguistic Evidence regarding Bantu origins », *Journal of African History*, 13, n.2 p. 189-216.

GREFFE Xavier, 1990, *La valeur économique du patrimoine: la demande et l'offre de monuments*. Paris : Anthropos.

GRENET Sylvie et HOTTIN Christian, 2011, « Un livre politique » in (dir.) Bortolotto Chiara *Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la MSH, p.9-20

GRENET Sylvie, 2011 « Le patrimoine culturel immatériel selon la convention de l'UNESCO » in (dir.) Hottin Christian *Le patrimoine culturel immatériel: premières expériences en France*. Paris : Maison des cultures du monde, p. 57-74

GUÉRIN-PACE France, 2006, « Sentiment d'appartenance et territoires identitaires », *L'Espace géographique* vol. 35, n. 4, p. 298-308. Disponible en ligne sur : <http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2006-4-page-298.htm> [consulté le 20 septembre 2016].

GUIDI Rebeca, 2012, *Valores negociados : a salvaguarda do jongo/caxambu*. Dissertação de mestrado. Niterói : UFF.

GUILCHER Jean-Michel, 1997 [1963], *La tradition populaire de danse en Bretagne*. Paris : Mouton.

GUILLOREL Éva, 2005, « La gwerz, entre source historique et source poétique » *Actes de colloque*, p. 67-76. TIR (Lannion)/Site CRBC-Rennes 2.

GUILLOREL Éva, 2008, *La complainte et la plainte: chansons de tradition orale et archives criminelles: deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime (16e-18e siècles)*. Thèse de Doctorat Université Rennes 2.

GUILLOREL Éva, 2014, « La mémoire du crime. Complaintes de tradition orale, justice et société dans la Bretagne d'Ancien Régime », *Criminocorpus*. Disponible en ligne sur : <http://criminocorpus.revues.org/2635> [consulté le 20 juin 2017].

GUIMARÃES Antonio Sérgio Alfredo, 2003, « Como trabalhar com "raça" em sociologia ». *Educação e Pesquisa* vol. 29, no. 1, p. 93-107.

GUIMARÃES Antônio Sérgio, 1999, *Racismo e Anti-Racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34.

GUIU Claire, 2007, « Pratiques folkloriques dans les « Terres de l'Èbre » : représentations et mises en scène de la ruralité », *Norôis*, n. 204, p. 39-52.

GUPTA Akhil et FERGUSON James, 1997, *Culture, power, place: Explorations in critical anthropology*, Durham et London, Duke University Press.

HAFSTEIN Valdimar, 2011, « Célébrer les différences, renforcer la conformité » in (dir.) Bortolotto Chiara, *Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la MSH, p. 75-98

HAFSTEIN, Valdimar, 2009, « Intangible heritage as a list: From masterpieces to representation » in (dirs.) Smith Laurajane et Akagawa Natsuko. *Intangible heritage*. New York : Routledge, p. 93-111

- HALL Stuart, 1992, « The Question of Cultural Identity » in (dirs.) Hall Stuart, Held David, Mcgrew Anthony *Modernity and its Futures*, Milton Keynes/Cambridge: Open University Press and Polity. pp. 274-291
- HANDLER Richard et LINNEKIN Jocelyn, 1984, « Tradition, genuine or spurious » *The Journal of American Folklore* vol. 97 n. 385 p. 273-290.
- HANDLER Richard, 1996, « Is 'Identity' a Useful Cross-Cultural Concept ? » in (dir.) Gillis John *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton: Princeton University Press.
- HARVEY David, 2001, « Heritage pasts and heritage presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies », *International Journal of Heritage Studies*, vol 7 n.4 p. 319-338
- HASENBALG Carlos, 1979, *A. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.
- HASSENTEUFEL Patrick, 2005, « De la comparaison internationale à la comparaison transnationale : les déplacements de la construction d'objets comparatifs en matière de politiques publiques », *Revue française de science politique*, n.1, vol. 55, p. 113-132.
- HEINICH Nathalie, 1999, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, n. 33, p. 5-16
- HÉLIAS Per-Jakez, 1974, « s/n », *Confluent*, n.5. Rennes: Maison de la Culture de Rennes
- HEUSCH Luc de, « Bantou », *Encyclopædia Universalis*, Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bantou/> [consulté le 17 juillet 2015].
- HEWISON, Robert, 1987, *The Heritage Industry: Britain in an Age of Decline*. London: Methuen.
- HOBSBAWM Eric, 1995, « Inventer des traditions », *Enquête*. Disponible en ligne sur: <http://enquete.revues.org/319> [consulté le 11 mai 2016].
- HOTTIN Christian, 2011, « Candidatures pour l'UNESCO : du dossier au projet. Vade-mecum d'après les cycles 2008-2009 et 2009-2010 », in (dir.) Hottin Christian *Le patrimoine culturel immatériel: premières expériences en France*. Paris : Maison des cultures du monde, p.175-212
- HOTTIN Christian, 2014 « La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Contexte de mise en œuvre, actualités internationales et nationales. 2012-2013 », *Rencontres Internationales du Patrimoine Culturel Immatériel en Bretagne*. Rennes : Dastum, p. 37-44
- HOVANESSIAN Martine, 2007, « Diaspora arménienne et patrimonialisation d'une mémoire collective : l'impossible lieu du témoignage ? », *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire social*, n.3.
- JIGOUREL Thierry, 1999, *Festouñ-noz, histoire et actualité d'une fête populaire*. Romorantin : Editions CPE.
- KHAZNADAR Chérif, 2014, « L'esprit de la Convention de 2003 sur la sauvegarde du PCI », *Rencontres Internationales du Patrimoine Culturel Immatériel en Bretagne*. Rennes : Dastum, p.29-36.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 2004, « Intangible Heritage as Metacultural Production », *Museum international* Vol 56. N. 1-2 p. 52-65.
- KOKEL Jean-Luc, 2011, *Fest-noz : la découverte* Chavagne : Editions Chemin d'Images.
- KURIN Richard, 2004, « Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal », *Museum international* Vol.56, no. 1-2 p. 66-77.
- KURIN Richard, 2007, « Safeguarding Intangible Cultural heritage : key factors in implementing the 2003 Convention », *International Journal of Intangible Heritage* 2 p.9-20.

KUUTMA Kristin, 2012, « Between Arbitration and Engineering: Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage Regimes » in (dirs.) Bendix Regina, Eggert Aditya et Peselmann Arnika *Heritage regimes and the state*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, p. 21-38

LAFERTÉ Gilles, 2006, *La Bourgogne et ses vins: image d'origine contrôlée*. Paris: Belin.

LAFERTÉ Gilles, 2009, « Tensions et catégories du folklore en 1937 : folklore scientifique, folklore appliqué, folklore touristique et commercial » in (dirs.) Christophe Jacqueline ; Boëll Denis-Michel, Meyran Régis *Du folklore à l'ethnologie*. Paris, Ed. de la maison des sciences de l'homme, p. 77-89.

LAMY Yvon, 1992, « Le patrimoine culturel public. Réception, désignation, mobilisation » in (dir.) Lamy Yvon *Le pouvoir de protéger : Approches, acteurs, enjeux du patrimoine en Aquitaine*. Bordeaux : MSH d'Aquitaine, p. 9 - 21.

LAMY Yvon, 2003, « Patrimoine et culture: l'institutionnalisation » in (dirs), Poirrier Philippe et Vadelorge Loïc *Pour une histoire des politiques du patrimoine*. Paris : Les Editions de la MSH, p. 45-63.

LANDRIN Armand, 1888, « Les musées d'ethnographie », *Revue des traditions populaires*, 3e année, tome III, n° 5, p. 241-242.

LANGER Susanne, 1953, *Feeling and form*. London: Routledge and Kegan Paul

LE COADIC Ronan, 2008, « De la carte d'identité à l'identité à la carte: complexification de la relation entre identités et territoires » in Guérin-Pace, Filippova Elena *Rencontre organisée à l'Institut national d'études démographiques autour de la thématique: " Territoires identitaires, identités territoriales: un lien complexe"*. Paris, France : Ed. de l'aube ; Ined, p.117-123.

LE COADIC Ronan, 1998, *L'identité bretonne*. Dinan : Terre de Brume.

LE COADIC Ronan, 2002, « Identité bretonne, la fin des tabous ». *Bretagne. com. – Télégramme*. Disponible en ligne sur : <http://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20020724&article=4753876&type=ar> [Consulté le 15 février 2017].

LE COADIC Ronan, 2010, « Espaces bretons entre territorialisation et déterritorialisation » in Abdelmalek Ali Aït *Le Territoire: entre l'Europe et l'État-nation* Rennes : Presses universitaires de Rennes, p.63-75.

LE GOFF Jacques, 1998, « Introduction des Entretiens du Patrimoine » in (dir.) Le Goff Jacques *Patrimoine et passions identitaires: Entretiens du Patrimoine, Théâtre National de Chaillot, Paris, 6, 7 et 8 janvier 1997*. Paris : Fayard, p. 9-13.

LE GOFF Jacques, 1998a, « Conclusion », in (dir.) Le Goff Jacques *Patrimoine et passions identitaires: Entretiens du Patrimoine, Théâtre National de Chaillot, Paris, 6, 7 et 8 janvier 1997*. Paris : Fayard, p. 427-438.

LE BRIS Daniel, 2013, « Concordances géolinguistiques et anthroponymiques en Bretagne », *Corpus*, 12, p. 85-104.

LEBOVICS Herman, 2009, « Les Sciences Divisées, l'humanité partagée » in (dirs.) Christophe Jacqueline, Boëll Denis-Michel et Meyran Régis. *Du folklore à l'ethnologie*. Paris : Les Editions de la MSH, p. 13-19

LEBOVICS Herman, 1995, *La "Vraie France", Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*. Paris : Belin.

LENOIR Rémi, 2004, « Espace social et classes sociales chez Pierre Bourdieu », *Sociétés & Représentations*, n. 1, p. 385-396.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1977, *L'Identité, séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*. Paris, Grasset.

LIMA FILHO Manuel Ferreira, 2009, « Da matéria ao sujeito: inquietação patrimonial brasileira », *Revista de Antropologia da USP*, São Paulo, v. 52, n. 2, p. 605-632.

LIMA Marcus Eugênio Oliveira et VALA, Jorge, 2004, « As novas formas de expressão do preconceito e do racismo ». *Estudos de Psicologia (Natal)*, vol.9, n. 3, pp. 401-41.

LIMA Rossini Tavares de, 1954, *Folclore de São Paulo (Melodia e ritmo)*. São Paulo: Ricordi.

LIMA, Rossini Tavares de, 1946, *Folclore Nacional*. São Paulo : Centro de Pesquisas Mário de Andrade.

LOPES Nei, 1988, *Bantos, Malês e Identidade Negra*. São Paulo: Forense Universitária.

LOVELL Nadia, 1998 « Introduction » in (dir.) Lovell Nadia *Locality and Belonging*, London: Routledge, p.1-24.

LUNEAU Marie-Pier, 2014, «“Stratégie”», dans Anthony Glinoeer et Denis Saint-Amand ». *Le lexique socius*. Disponible en ligne sur : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/53-strategie> [consulté le 24 février 2017].

LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition post-moderne*, Paris : Minuit.

MACHADO Humberto, 1993, *Escravos, senhores e café: a crise da cafeicultura escravista no Vale do Paraíba Fluminense 1860-1888*, Niterói: Editora Cromos – Clube de Literatura.

MAGGIE Yvonne, 1975, *Guerra de Orixá - um Estudo de Ritual e Conflito*. Rio de Janeiro: Zahar

MAIGNAN-CLAVERIE Chantal, 2005, *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises: le complexe d'Ariel*. Paris : Karthala Editions.

MARTIN Anne-Marie, MERMET Jean-Claude, RIBET Nadine, 2000, « L'invention du Mézéc » in (dirs.) Rautenberg Michel, Micoud André, Bérard Laurence, et Marchenay Philippe *Campagne de tous nos désirs : Patrimoines et nouveaux usages sociaux*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme .p. 45-57

MARTIN Jean-Clément, 1998 « Le dynamique d'un patrimoine en question. L'exemple de la Vendée » in (dir.) Jacques Le Goff *Patrimoine et passions identitaires, actes des entretiens du patrimoine* (Paris, 6-8 janvier 1997), Paris, Fayard/Éd. du patrimoine, p. 209-217.

MASON Randall, 2002, « Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices », *Assessing the values of cultural heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, p. 5-30.

MATTOS Hebe Maria, 2006, « Políticas de reparação e identidade coletiva no meio rural: Antônio Nascimento », *Estudos Históricos*, n. 37, Rio de Janeiro, p. 167-189.

MELLO E SOUZA Marina de, 2001, *Reis negros no Brasil escravista: história da festa da coroação do rei Congo*. Belo Horizonte: UFMG.

MELLO E SOUZA Marina, 1989 « Folclore e cultura brasileira: Os missionários da nacionalidade », *Anais da XIII Anpocs*.

MEYRAN Régis, 2002, « Genres de vie » et *Révolution nationale : Les revues d'ethnologie et l'ethnologie dans les revues sous le Régime de Vichy (1940-1944)*. Paris : Rapport pour la mission du patrimoine ethnologique.

MEYRAN Régis, 2009, « André Varagnac et l'archéocivilization : un théoricien de la culture naturelle » in (dirs.) Christophe Jacqueline, Boëll Denis-Michel et Meyran Régis. *Du folklore à l'ethnologie*. Paris : Les Editions de la MSH, p-194-204.

MICELI Sérgio, 1984, *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel.

MONTEIRO Elaine, 2007, « Encontros de Jongueiros: um projeto de extensão da UFF e seus desdobramentos. » *Interagir (UERJ)*, v. 4, p. 35-40.

MOREL Alain, 2001, « L'ethnologie : La Mission du patrimoine ethnologique », *Culture et Recherche* n°87, p. 4-5.

- MÜLLER Bertrand, 2006, *Folklore et Front populaire : savoir du peuple ? Divertissement pour le peuple*. Paris : Archives ouvertes de l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC)/ HAL : halshs-00769709, version 1.
- MUNANGA Kabengele, 2004, « A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil », *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, n. 50 V. 18, p. 51-66.
- NDIAYE Pap, 2009, « Présence africaine avant “ Présence Africaine”. La subjectivation politique noire en France dans l'entre-deux-guerres », *Gradhiva*, n. 10, p. 64-79.
- NEUWIRTH Gertrud, 1969, « A Weberian Outline of a Theory of Community: it's Application to the Dark Ghetto », *The British Journal of Sociology*, vol. 20, n o 2, p. 148-163.
- NICOLAS Michel, 2001, « L'Europe: un atout pour l'avenir de l'identité bretonne » in (dirs.) Gilbert Nicolas, Wollersheim Heinz-Werner, Defrance Yves et Coulon Alain. *La construction de l'identité régionale: les exemples de la Saxe et de la Bretagne, XVIIIe-XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 189-197.
- NINA RODRIGUES Raimundo, 1976 [1932]. *Os Africanos no Brasil* 4 ed.. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- NOEL Francisco Luiz, 2006 « Jongo, ritual de resistência e tradição » *Revista Sesc São Paulo*. Disponible en ligne sur : https://www.sescsp.org.br/online/artigo/3781_JONGO+RITUAL+DE+RESISTENCIA+E+TRADICAO%20-%20/tagcloud=lista [Consulté le 07 décembre 2016].
- NOGUEIRA Oracy, 1998[1955], *As Relações Raciais em Itapetinga*. São Paulo: EDUSP.
- NORA Pierre, 2011, *Présent, nation, mémoire*. Paris: Gallimard.
- NOYES Dorothy, 2006, « The judgment of Solomon. Global protections for tradition and the problem of community ownership », *Cultural Analysis*, vol.5, p.- 27-55
- NOYES Dorothy, 2011, « La fête ou le fétiche, le geste ou la gestion: du patrimoine culturel immatériel comme effet pervers de la démocratisation » in : (dir.) Bortolotto Chiara, *Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la MSH. 125-148.
- OLIVEIRA Lúcia Lippi, 2008, *Cultura é Patrimônio : um guia*. Rio de Janeiro: FGV Editora.
- ORENSTEIN Mitchell A et SCHMITZ Hans Peter, 2006, « The new transnationalism and comparative politics », *Comparative Politics* vol. 38, n. 4, p. 479-500.
- ORTIZ Renato, 1992, *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho d'água.
- PARÉS Luis Nicolau, 2011, *La formation du candombé : Histoire et rituel du vodun au Brésil*. Paris : Karthala.
- PEIRANO Mariza, 1981, *The anthropology of ethnology; the Brazilian case*. Thèse de Doctorat. Cambridge, MA: University of Havard.
- PEIRANO Mariza, 2000, « A legitimidade do Folclore » in *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”). Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP, p. 85-88.
- PEREIRA Bruna Cristina Jaquetto, 2015, « Diferentes olhares, outras perspectivas: solidariedade e trabalho doméstico para mulheres negras durante a escravidão e no pós-abolição », *Sociedade e Estado*, vol. 30 n.3, p. 821-826 Disponible en ligne sur : <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922015.00030011> [consulté le 20 septembre 2016].
- PICHLER Adelheid, 2012, The dynamics of heritage choice and heritage regimes in the “making of old Havana” » in (dirs.) Bendix Regina, Eggert Aditya et Peselmann Arnika, *Heritage regimes and the state*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, p. 39-60

PINTO Luis Aguiar Costa, 1953, *O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*, São Paulo: Ed. Nacional.

PLAIDEAU Charlotte, 2006, « La guerre néopentecôtiste contre le démon afro-brésilien », *Civilisations* 55, p. 127-141

PLOMB Fabrice, 2003, *Support de Cours Stratification Sociale*. Fribourg : Université de Fribourg.

POSTIC Fanch, DONATIEN Laurent, SIMON Jean-François, et VEILLARD Jean-Yves, 2003, « Reconnaissance d'une culture régionale: la Bretagne depuis la Révolution », in *Ethnologie Française* vol. 33, no. 3 p.381 - 389.

PRADO Paulo 1962 [1928], *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

PRANDI Reginaldo, 2000, « De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião » *Revista USP*, n° 46, p. 52-65.

PRÉVOST Philippe, CAPITAINE Mathieu, GAUTIER-PELISSIER François, MICHELIN Yves, JEANNEAUX Philippe, FORT Fatiha, JAVELLE Aurélie, MOÏTI-MAÏZI Pascale, LERICHE Françoise, BRUNSCHWIG Gilles, FOURNIER Stéphane, LAPEYRONIE Josien Paul et Étienne, 2014, « Le terroir, un concept pour l'action dans le développement des territoires », *Vertigo - la revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 14 n. 1 Disponible en ligne sur : <https://vertigo.revues.org/14807#quotation> [consulté le 16 novembre 2014].

PRÉVOST Philippe, 2011, « Enjeux didactiques dans la formation des agronomes : cas de la notion de terroir », *Natures Sciences Sociétés*, n. 1, vol. 19, p. 50-55.

PROTEAU Laurence, 2001, « Entre poétique et politique : Aime Césaire et la « négritude », *Sociétés contemporaines* vol 4, n. 44, p. 15-39. Disponible en ligne sur : www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-15.htm [consulté le 16 septembre 2016].

QUÉRÉ Louis, 1982, *Des miroirs équivoques, aux origines de la communication moderne*, Paris : Aubier Montaigne.

QUIMBERT Charles, 2011, « Le patrimoine culturel immatériel : un enjeu de société. Autour d'une démarche en cours de réalisation en Bretagne » in (dir.) Hottin Christian *Le patrimoine culturel immatériel: premières expériences en France*. Paris : Maison des cultures du monde, p. 93-106.

QUIMBERT Charles, 2014, « Introduction », *Rencontres Internationales du Patrimoine Culturel Immatériel en Bretagne*. Rennes : Dastum.

RADCLIFFE-BROWN Alfred Reginald, 1922, *The Andaman Islanders*. Cambridge: Cambridge University Press.

RAMOS Arthur, 1934, *O negro brasileiro: ethnographia religiosa e psychanalyse*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira .

RAMOS Arthur, 1954, *O folclore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil.

RAMOS Arthur, 1979 [1937], *As culturas negras no Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

RAUTENBERG Michel, 2003, *La rupture patrimoniale*. Grenoble : À la croisée.

RAUTENBERG Michel, MICOUD André, BÉRARD Laurence, Philippe MARCHENAY, 2000, « Patrimoine rural et campagne : acteurs et questions d'échelles » in (dirs.) Rautenberg Michel, Micoud André, Bérard Laurence, et Marchenay Philippe *Campagne de tous nos désirs : Patrimoines et nouveaux usages sociaux* Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme .p.1-10

RAVIAR Naïk, 1988, « Le renouveau du fest-noz en Bretagne ; entretien avec Loeiz Roparz », *La danse traditionnelle*, Collection Modal, n°1. Paris : CENAM, p. 25-28.

RÉMOND René, 1981, « Préface » in Boussard Isabel, *Vichy et la Corporation paysanne*. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

RENAHY Nicolas, 2010, « Classes populaires et capital d'autochtonie » *Regards sociologiques* n° 40, pp. 9-26.

RETIÈRE Jean-Noël, 2003, « Autour de l'autochtonie. Réflexions sur la notion de capital social populaire », *Politix*, n°63, pp. 121-143.

RIBEIRO Maria de Lourdes Borges, 1984, *O jongo*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore.

RICÚPERO Bernardo, 2004, *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. Martins Fontes.

RIPOLL Fabrice, 2005 « S'appropriier l'espace... ou contester son appropriation ? », *Noröis*, v. 2, n. 195.

RIVET Paul, 1936, « Ce qu'est ethnologie », *Espèce humaine*, 1936, vol. 9.

RIVIÈRE Georges Henri, 1951 « Contribution au catalogue de l'exposition », *Bretagne, art populaire, ethnographie régionale*. Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

ROLLAND-VILLEMOT Bénédicte, 2012, *Le chantier 1810 du Mnatp (1942-1946) un conservatoire du geste technique?* Monographie de Master 2 en Histoire des Techniques : Université Paris 1. Disponible en ligne sur : <https://techmus.hypotheses.org/49> [consulté le 15 juin 2017].

ROMERO Silvio, 1954 [1883] *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.

ROMERO Silvio, 1977 [1879] *Estudos de poesia popular no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

ROWE William et SCHELLING Vivian, 1991. *Memory and modernity: Popular culture in Latin America*. New York: Verso Books.

RUBIDGE Sarah, 1996, « Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts », in *Analysing Performance*. Manchester : ed. P. Campbell, pp. 219-33.

SÁ Antonio Fernando, 1995 « O I FASC e a Política Cultural do Estado Autoritário », *Cadernos UFS de História*, n 1.

SABINOT Catherine, 2008, *Dynamique des savoirs et des savoir-faire dans un contexte pluriculturel. Étude comparative des activités littorales au Gabon*. Thèse de doctorat. Museum national d'histoire naturelle-MNHN/PARIS.

SAINT-HILAIRE Auguste de, 1975, *Viagens pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia.

SALAÜN Elie, 2012, *Le fest-noz : un déclin inéluctable ?* Mémoire du master professionnel en Culture, création artistique et développement du territoire. Calais : l'Université du Littoral Côte d'Opale.

SALLES Ricardo, 2008, *E o vale era escravo. Vassouras, séc XIX, senhores e escravos no coração do Império*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SALLES Vicente, 1982 « Apresentação » in Carneio Édison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: INF / Funarte

SANSONE Livio, 2002, « Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX », *Afro-Ásia*, vol. 27, p. 249-269.

SANT'ANNA Márcia, 2006, « Relatório final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial » in IPHAN *O registro do patrimônio imaterial/ dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional de Arte.

- SARMENTO Alfredo, 1880 *Os sertões da África (apontamentos de viagem)*. Lisboa : Imprensa Nacional.
- SCHRECKER Cherry, 2006, *La Communauté. Histoire critique d'un concept dans la sociologie anglo-saxonne*. Paris, L'Harmattan,
- SCHWARCZ Lilia Moritz, 1993, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SÉCHET Raymonde et VESCHAMBRE Vincent, 2006, *Penser et faire la géographie sociale: Contribution à une épistémologie de la géographie sociale*. Rennes : PU.
- SEEGER Anthony, 2009, « Lessons learned from the ICTM (NGO) evaluation of nominations for the UNESCO Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, 2001-5 » in (dirs.) Smith Laurajane et Akagawa Natsuko. *Intangible heritage*. New York : Routledge, p. 112-128
- SEGALEN Martine, 2005, *Vie d'un musée: 1937-2005*. Paris : Stock.
- SEGATO Rita Laura, 2000, « A antropologia e a crise taxonômica da Cultura Popular », *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série "Encontros e Estudos"), Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP, p. 13-22.
- SELWYN Tom, 1996, *The tourist image: Myths and myth making in tourism*. Chichester: Wiley.
- SERVAIS Christine, 2006, « Appartenance politique et appropriation identitaire: la question de l'esthétique », *Semiotica*, vol. 2006, no 159, p. 55-73.
- SIKALA Anna-Leena, 2000, « From sacrificial rituals into national festivals: Post-Soviet transformations of Udmurt tradition » in (dir.) Anttonen Pertti *Folklore, Heritage Politics and Ethnic Diversity: A Festschrift for Barbro Klein*. Bolkyra : Multicultural Centre.
- SILVA Ana Teles da, 2015, *Na trincheira do folclore: Intelectuais, cultura popular e formação da brasilidade – 1961-1982*. Thèse de Doctorat. Rio de Janeiro: UFRJ
- SILVA Carla Adriana Batista da. et TRAPP Rafael Petry, 2011, « Movimento Negro e Políticas Educacionais no Brasil Contemporâneo (1978-2010) », *3ª Jornada Acadêmica Mestrado em Educação*, Santa Cruz do Sul.
- SILVA Glaydson José da, SILVA Jair Batista da, FIGUEIREDO Janaina de, ALBUQUERQUE José Lindomar, BARBOSA Andréa et FRANCISCO Gilberto da Silva, 2015, *Aspectos gerais da educação e das relações étnico-raciais*. Comitê Gestor Institucional de Formação Inicial e Continuada de Profissionais da Educação Básica. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).
- SILVA MAIA (Prêtre) Antonio da Silva, 1964, *Dicionário Rudimentar Português-Kimbundo*. Cucujães : Editorial Missões .
- SILVA Rita Gama, 2005, « Sobre o INRC do Jongo », *O jongo no Sudeste. CD-Rom* Rio de Janeiro, CNFCP/IPHAN.
- SILVA, Ricardo Tadeu Caires, 2010, « O fim do tráfico atlântico de escravos e a política de alforrias no Brasil », *Anais do 6º Seminário do trabalho*, Marília: UNESP.
- SIMON Pierre-Jean, 1979, « Aspects de l'identité bretonne », *Pluriel*, 19, p. 23–43.
- SIMON Pierre-Jean, 1999, *La Bretonnité. Une ethnicité problématique*. Rennes, Terre de Brume-Presses Universitaires de Rennes.
- SIMON Pierre-Jean, 2004, « Conclusion : Réflexions sur la bretonnité », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 111, n° 4, p. 141-149.

SIMONARD Pedro, 2005, *A construção da tradição no Jongo da Serrinha: Uma etnografia visual do seu processo de espetacularização*. Thèse de Doctorat. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

SIMONI Valerio, 2004, *Mais est-ce qu'ils le font pour les touristes ou pour eux-mêmes ? : Performances verbales des touristes et constructions de l'authenticité au Ladakh*. Mémoire de licence en ethnologie : Université de Neuchâtel.

SKOUNTI Ahmed, 2009 « The authentic illusion : Humanity's intangible cultural heritage, the Moroccan experience » in (dirs.) Smith Laurajane et Akagawa Natsuko. *Intangible heritage*. New York : Routledge, p. 74-92.

SMEETS Rieks, 2011, « Deux nouvelles listes et un nouveau registre pour le patrimoine culturel immatériel » in (dir.) Hottin Christian *Le patrimoine culturel immatériel: premières expériences en France*. Paris : Maison des cultures du monde, p. 213-244.

SMITH Laurajane, 2006, *Uses of Heritage*. London: Routledge.

SMITH Laurajane, 2012, « Discussion » in (dirs.) Bendix Regina, Eggert Aditya et Peselmann Arnika, *Heritage regimes and the state*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, p. 389-398

SMITH Laurajane, AKAGAWA Natsuko, 2009, « Introduction » in (dirs.) Smith Laurajane et Akagawa Natsuko. *Intangible heritage*. New York : Routledge, p. 1-10.

SMITH, Laurajane, WATERTON, Emma, 2009, « The envy of the world? Intangible heritage in England » in (dirs.) Laurajane Smith et Natsuko Akagawa. *Intangible heritage*. New York : Routledge. p. 289-302

SOARES Luis Eduardo, 1993, « A guerra dos pentecostais contra o afro-brasileiro; dimensões democráticas do conflito religioso no Brasil », *Comunicações do ISEER* vol., 12, n., 44, p. 43-50.

SOMMERS Margaret et GIBSON Gloria, 1994, « Reclaiming the epistemological other: narration and the social constitution of identity » in (dir.) Calhoun, Craig *Social theory and the politics of identity*. New Jersey : Wiley-Blackwell

SOUSA Aline Oliveira de, 2015, *Tia Maria Do Jongo: Memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jongueiras do grupo jongo da Serrinha*. Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP.

SOUZA FILHO Benedito et ANDRADE Maristela de Paula, 2012 « Patrimônio imaterial de quilombolas: limites da metodologia de inventário de referências culturais », *Horizontes antropológicos*, vol.18, n.38, p. 75-99.

SOUZA Neusa Santos, 1983, *Tornar-se negro, ou, As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal.

SPARFEL Christophe Le Menn Erwan et PLOUGOULM Awen, 2014 *Entretien avec Loeiz Ropars*. Disponible en ligne sur : Disponible en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Q5g619cx62Y> [consulté le 22 janvier 2018].

SPENCER Paul, 1985, *Society and the dance: the social anthropology of process and performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

SPIX Johann Baptist Von et MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von, 1938, *Viagem pelo Brasil – tomo I*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

STEPHAN Lucien, 1991, « Le vrai, l'authentique et le faux », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 36, p. 7-37.

TABANI Marc Kurt, 2002, *Les pouvoirs de la coutume à Vanuatu: traditionalisme et édification nationale*. Paris : L'Harmattan.

TAMBLIAH Stanley, 1985, *Culture, thought, and social action: An anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press.

TAUSCHEK Markus, 2012, « The Bureaucratic Texture of National Patrimonial Policies » in (dirs.) Bendix Regina, Eggert Aditya et Peselmann Arnika, *Heritage regimes and the state*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, p. 195-212

TAYLOR John P., 2001, « Authenticity and sincerity in tourism ». *Annals of tourism research* vol. 28, n.1, p. 7-26.

THEODORO Mário, 2008, « À guisa de conclusão: o difícil debate da questão racial e das políticas públicas de combate à desigualdade e à discriminação racial no Brasil » in (dir.)Theodoro Mario *As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil 120 anos após a escravidão*. Brasília: IPEA. p. 167-176.

THIESSE Anne Marie, 1998 « La construction de la culture populaire comme patrimoine national XVIII-XX siècles » in (dir.) Poulot Dominique *Patrimoine et modernité*. Paris: L'Harmattan, p. 267-278.

THOMPSON Edward, 1988 [1963], *La classe formation de la ouvrière anglaise*. Paris : EHESS-Gallimard-Seuil.

TORNATORE Jean-Louis, 2011 « Du patrimoine ethnologique au patrimoine culturel immatériel : suivre la voie politique de l'immatérialité culturelle » in : (dir.) Bortolotto Chiara, *Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la MSH, p . 213-232.

TORNATORE Jean-Louis, 2012 « Anthropology's Payback: "The gastronomic meal of the French". The Ethnographic Elements of a Heritage » in (dirs.) Bendix Regina, Eggert Aditya et Peselmann Arnika, *Heritage regimes and the state*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen p.341-365.

TURNER Victor et SCHECHNER Richard, 1988, *The anthropology of performance*, New York: PAJ Publications.

TURNER Victor, 1969, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London: Aldine Publishing Company.

VALLE Nelson do, 1980, *O preço da cor: diferenciais raciais na distribuição de renda no Brasil*. Pesquisa e Planejamento Econômico : Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p.21-44.

VARAGNAC André, 1948, *Civilisation traditionnelle, et genres de vie*. {Collmion «Sciences d'Aujourd'hui », dirigée par André George); Paris : Albin Michel.

VERGER Pierre, 1957, *Notes sur le culte des orisha et vodou à Bahia de Tous les Saints au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves*. Dakar : I.F.A.N.

VERTOVEC Steven, 1999, « Conceiving and researching transnationalism » *Ethnic and racial studies* vol. 22, no. 2, p. 447-462.

VESCHAMBRE Vincent, 2007, « Le processus de patrimonialisation: revalorisation, appropriation et marquage de l'espace ». *Cafés géographiques*. Disponible en ligne sur : <http://cafe-geo.net/wp-content/uploads/processus-patrimonialisation.pdf> [Consulté le 03 février 2017].

VIANNA Letícia, 2004 « Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular » *Série Encontros e Estudos* n.5 p. 15-24, Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

VIANNA Letícia, 2008, « Patrimônio cultural: desafios e perspectivas atuais » *Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda*. UNESCO

VIANNA, Letícia et TEIXEIRA João Gabriel, 2008, « Patrimônio imaterial, performance e identidade » *Anais do IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Disponible en ligne sur <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14437-02.pdf> [consulté le 07 juin 2014].

VIGIER Philippe, 1979, « Diffusion d'une langue nationale et résistance des patois en France au XIXe siècle » in *Romantisme*, n°25-26. p. 191-208

VILHENA Luís Rodolfo, 1996 « Os intelectuais regionais: os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais no anos 50 », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 11, n. 32, p. 125-150.

VILHENA Luís Rodolfo, 1997, *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte : Fundação Getúlio Vargas.

WANG LI, 2013, *La convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : son application en droits français et chinois*. Paris : L'Harmattan.

WARNIER Jean-Pierre, 1994, *Le paradoxe de la marchandise authentique: imaginaire et consommation de masse*. Paris : Editions L'Harmattan.

WEBER Florence, 2000, « Le folklore, l'histoire et l'Etat en France (1937-1945) », *Revue de synthèse*, vol 121, n.3-4, p. 453-467.

WEBER Florence, 2003 « Politiques du folklore en France (1930-1960) » in (dir.) Poirrier Philippe, et Vadelorge Loïc *Pour une histoire des politiques du patrimoine*. Paris : Comité d'histoire du ministère de la culture, Fondation Maison des sciences de l'homme, p. 269-300.

WEBER Florence, 2009, « Marcel Maget, le folklore et la Corporation paysanne. Archiver, publier, enquêter de 1935 à 1944 » in (dirs.) Christophe Jacqueline, Boëll Denis-Michel et Meyran Régis. *Du folklore à l'ethnologie*. Paris : Les Editions de la MSH, p. 231-253.

WEBER Max, 1995, *Économie et société*, vol. 1. Paris : Pocket, 1995.

WEBER Max, 2014 [1922], « Les trois types purs de la domination légitime », *Sociologie* n°3, vol. 5. Disponible en ligne sur : <http://sociologie.revues.org/2387> [consulté le 29 août 2015].

WEIL Eric, 1991. *Essais et conférences*. Paris : Edition Vrin.

WEISS Allen, 2001 «Authenticity ». *Gastronomica: The Journal of Critical Food Studies*, vol. 11 n. 4, p. 74-77.

YÚDICE George, 2003, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham and London: Duke University Press.

ZONTA Diego, 2012, « Moçambique e o fim do tráfico atlântico no século XIX », *Clio - Revista De Pesquisa Histórica*, vol 30, n. 2.

Documents disponibles en ligne

BODIER Marceline, BUZONNIERE Cédric Nouël de, VIDALENC Joëlle, 2010, *Des spécificités socioprofessionnelles régionales*. Disponible en ligne sur : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=2&ref_id=21926 [consulté le 23 juillet 2016].

BOVI Hervé, 2014, *Les métiers en Bretagne : des spécificités régionales et locales qui évoluent au fil du temps*. Disponible en ligne sur : http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=2&ref_id=21926 [consulté le 23 juillet 2016].

BRASIL CASA CIVIL, 1988, *Constituição Federal* Disponible en ligne sur: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm [consulté le 02 septembre 2015].

BRASIL CASA CIVIL, 1988, *Lei n° 7.668, de 22 de agosto de 1988*. Disponible en ligne sur : <http://www.palmares.gov.br/file/2010/11/legis02.pdf> [consulté le 12 janvier 2018].

BRASIL CASA CIVIL, 1989, *Lei n° 7.716, de 05 de janeiro de 1989*. Disponible en ligne sur : <http://www.palmares.gov.br/file/2010/11/legis031.pdf> [consulté le 12 janvier 2018].

BRASIL CASA CIVIL, 2000, *Decreto n° 3.551, de 4 de agosto de 2000*. Disponible en ligne sur: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm [consulté le 04 septembre 2015].

BRASIL CASA CIVIL, 2001, *Decreto n° 3.912, de 10 de setembro de 2001*. Disponible en ligne sur: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2001/D3912.htm [consulté le 12 janvier 2018]

BRASIL CASA CIVIL, 2003a, *Decreto Presidencial 4.886 de 20 de novembro de 2003*. Disponible en ligne sur : : <http://www.palmares.gov.br/file/2010/11/legis081.pdf> [consulté le 12 janvier 2018].

BRASIL CASA CIVIL, 2003b, *Decreto Presidencial 4.887 de 20 de novembro de 2003* Disponible en ligne sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm [consulté le 18 septembre 2016].

BRASIL CASA CIVIL, 2003c, *Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003*. Disponible en ligne sur: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm [consulté le 18 septembre 2016].

BRASIL CASA CIVIL, 2010, *Lei n° 12.288, de 20 de julho de 2010*. Disponible en ligne sur: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm [consulté le 12 janvier 2018].

BRASIL CASA CIVIL, 2012 *Lei 12.711 de 29 de agosto de 2012*. Disponible en ligne sur: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm [consulté le 18 septembre 2016].

BRASIL CASA CIVIL, 2014, *Lei 12.990 de 9 de junho de 2014*. Disponible en ligne sur: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L12990.htm [consulté le 18 septembre 2016].

BRASIL GOVERNO FEDERAL, 2008, *Resultado Ação Grio* Disponible en ligne sur: http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/cultura_viva/wp-content/uploads/2008/10/portaria-06_resultado_acao-grio.pdf [consulté le 19 août 2015].

BRASIL MINISTÉRIO DA CULTURA, 2004, *Portaria n° 156, de 6 de julho de 2004*. Disponible em ligne sur : <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/12916/portaria-156-de-2004.pdf/2389bd2c-52f9-409f-9309-04e8890e0946> [consulté le 01 juin 2017].

BRASIL MINISTÉRIO DA CULTURA, 2005, *Portaria n° 82, de 18 de maio de 2005*. Disponible em ligne sur: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=14&data=23/05/2005> [consulté le 01 juin 2017].

COMMISSION NATIONALE DE FOLKLORE, 1951, *Carta do Folclore Brasileiro*. Disponible en ligne sur : <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf> [consulté le 14 octobre 2015].

DASTUM, 2009, *Appel à la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel de Bretagne*. Disponible en ligne sur : http://www.dastum.bzh/_elts_dynamiques/ActualitesH_1.0B/9-72yAEX4H4Tscfnk6kqj/Appel_a_la_reconnaissance_du_PCI_en_Bretagne0.pdf [consulté le 03 février 2015].

IBGE, 2010 a, *Recensement 2010 : Synthèse des indicateurs sociaux : Une analyse des conditions de vie de la population brésilienne* . Disponible en ligne sur : <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv54598.pdf>[consulté le 02 juillet, 2015].

IBGE, 2010b, *Recensement 2010 : Caractéristique de la population et des domiciles*. Disponible en ligne sur : http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/93/cd_2010_caracteristicas_populacao_domicilios.pdf [consulté le 02 juillet, 2015]

INCRA, 1995, *Portaria INCRA n.° 307, de 22 de novembro de 199*. Disponible en ligne sur : <http://www.cpisp.org.br/htm/leis/fed4.htm> [consulté le 12 janvier 2018].

INSEE, 2010, *Recensement de la Population 2007*, http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=ip1317 [consulté le 23 juillet 2016].

INSEE, 2015a, *Population Perros Guirrec Source : Recensement de la population 2011 - Limites territoriales au 1er janvier 2013*. Données disponibles en ligne sur : <http://www.insee.fr/fr/ppp/bases-de-donnees/recensement/populations-legales/commune.asp?depcom=22168> [consulté le 30 juillet 2016]

INSEE, 2015b, *Population Collorec - Source : Recensement de la population 2011 - Limites territoriales au 1er janvier 2013*. Données disponibles en ligne sur : <http://www.insee.fr/fr/ppp/bases-de-donnees/recensement/populations-legales/commune.asp?depcom=29036&annee=2011> [consulté le 30 juillet 2016].

INSEE, 2015c, *Population Landeleau - Source : Recensement de la population 2011 - Limites territoriales au 1er janvier 2013*. Données disponibles en ligne sur : <http://www.insee.fr/fr/ppp/bases-de-donnees/recensement/populations-legales/commune.asp?depcom=29102&annee=2012> [consulté le 30 juillet 2016].

IPHAN, 2000, *Inventário Nacional de Referências Culturais*. Disponible en ligne sur : http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf [consulté le 05 septembre 2015].

IPHAN, 2005, *Registro do jongo no Livro de Registro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial*. Disponible en ligne sur : http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/parecer_do_jongo.pdf [consulté le 06 septembre 2015].

IPHAN, 2006, *O registro do patrimônio imaterial/ dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional de Arte. Disponible en ligne sur : http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_ORegistroPatrimonioImaterial_1Edicao_m.pdf [consulté le 03 septembre 2015].

IPHAN, 2007, *Jongo no Sudeste Brasília*. Disponible en ligne sur : http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf [consulté le 07 septembre 2015].

IPHAN/PONTÃO DU JONGO, 2011, *Plano de Salvaguarda do Jongo no Sudeste*. Disponible en ligne sur : http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/plano_de_salvaguarda_versao_final.pdf [consulté le 17 septembre 2015].

LEGIFRANCE, 1999, *Loi no 99-533 du 25 juin 1999 d'Orientation de l'Aménagement durable du Territoire (LOADDT) ou « Loi Voynet »*. Disponible en ligne sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000760911&categorieLien=id> [Consulté le 07 juin 2017].

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2011, *Fiche du fest-noz dans l'Inventaire du Patrimoine Culturel Immatériel*. Disponible en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Inventaire/Fiches-de-l-inventaire-du-patrimoine-culturel-immateriel/Pratiques-festives> [consulté le 02 avril 2015].

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2017, *Appel à projets inventaire PCI- campagne 2017-2018*. Disponible en ligne sur : <file:///D:/Downloads/Appel+a+projets+inventaire+PCI+campagne+2017-2018.pdf> [consulté le 15 juillet 2017].

OIT, 1989, *Convention n° 169 relative aux peuples indigènes et tribaux*. Disponible sur http://www.ilo.org/dyn/normlex/fr/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:312314 [consulté le 02 mai 2014].

UNESCO ET TERROIRS ET CULTURES, 2005, *Charte des terroirs. Eléments de référence* Disponible en ligne sur : http://www.UNESCO.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/SC/pdf/sc_mab_terroirs_EN.pdf [consulté le 15 novembre 2014].

UNESCO, 1972, *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel* Disponible sur http://portal.UNESCO.org/fr/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [consulté le 02 mai 2014].

UNESCO, 1989, *Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire* Disponible sur http://portal.UNESCO.org/fr/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [consulté le 02 mai 2014].

UNESCO, 1993, *Proposition de création à l'UNESCO d'un dispositif concernant les « trésors humains vivants »*. Disponible sur <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0009/000958/095831fo.pdf> [consulté le 02 mai 2014].

UNESCO, 1994, *The Nara document on Authenticity*. Disponible sur : [file:///D:/Downloads/event-443-1%20\(2\).pdf](file:///D:/Downloads/event-443-1%20(2).pdf) [consulté le 05 janvier 2017].

UNESCO, 2000, *Rapport final de la « Réunion sur l'authenticité et l'intégrité dans un contexte africain »*. Disponible sur : <http://whc.UNESCO.org/fr/evenements/443/> [consulté le 05 janvier 2017].

UNESCO, 2001a, *Déclaration Universelle de la Diversité Culturelle*. Disponible sur <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0012/001271/127162f.pdf> [consulté le 06 mai 2014].

UNESCO, 2001b, *Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité : Guide pour la présentation des dossiers de candidature*. Disponible sur <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0012/001246/124628fo.pdf> [consulté le 05 mai 2014].

UNESCO, 2001c, *Table ronde internationale : "Patrimoine culturel immatériel – définitions opérationnelles"*. Disponible sur : <https://ich.unesco.org/doc/src/00075-FR.pdf> [consulté le 13 avril 2017].

UNESCO, 2003, *La convention pour la sauvegarde du Patrimoine culturel immatériel* Disponible sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/convention> [consulté le 04 mars 2014].

UNESCO, 2006 *Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité Proclamations 2001, 2003 et 2005*. Disponible sur : <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0014/001473/147344f.pdf> . [consulté le 05 mai 2014].

UNESCO, 2012a, *Dossier de Candidature pour L'inscription du fest-noz sur la Liste Représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'humanité*, Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00707> [consulté le 05 avril 2015].

UNESCO, 2012 b, *Consentement des communautés – individus* Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00707> [consulté le 04 avril 2015].

UNESCO, 2012c, *Consentement des communautés - collectivités territoriales*. Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00707> [consulté le 04 avril 2015].

Internet : sites Web

ALAN STIVELL, *Bibliographie*. Disponible en ligne sur : <http://www.rfimusic.com/artiste/musiques-monde/alan-stivell/biographie> [consulté le 16 janvier 2015].

APPRENDRE LE SOLFÈGE, *Les hauteurs de sons*. Disponible en ligne sur : <http://www.apprendresolfège.com/modal-tonal-atonal> [consulté le 03 juillet 2017].

BASSE-BRETAGNE, *Mission Basse-Bretagne 1939*. Disponible en ligne sur : <http://bassebretagne-mnatp1939.com/> [consulté le 02 juin 2015].

BASSE-BRETAGNE, *Présentation*. Disponible en ligne sur : <http://bassebretagne-mnatp1939.com/pages/presentation.html> [consulté le 02 juin 2015].

BCD, *Le-Portail-des cultures de Bretagne*. Disponible en ligne sur : <http://bcd.bzh/le-portail-des-cultures-de-bretagne-2> [consulté le 12 avril 2015].

BCD, *Présentation de BCD*. Disponibles en ligne sur : <http://bcd.bzh/bcd/bcd-presentation/presentation-de-bcd> [consulté le 12 avril 2015].

BODADEG-AR-SONERION, *Les concours et championnats des sonneurs par couple* : Disponible en ligne sur : <http://www.bodadeg-ar-sonerion.org/wp-content/uploads/2015/09/Communiqu%C3%A9-SONERION-Concours-Kas-abarh-de-Carnac-2015.-.jpg> [consultés le 04 mars 2015].

BRASIL ESCOLA *Sistema Cotas Raciais* Disponible en ligne sur: <http://www.brasilecola.com/educacao/sistema-cotas-racial.htm> [consulté le 20 août 2015].

BRASIL GOVERNO FEDERAL, *Estatuto da Juventude*. Disponibles en ligne sur : <http://juventude.gov.br/estatuto> [consulté le 15 août 2015].

BRASIL GOVERNO FEDERAL, *Pontos de Cultura*. Disponible en ligne sur: http://www.cultura.gov.br/cidadaniaeiversidade/programas/-/asset_publisher/rcU9JEoAYanL/document/id/1067982 [consultés le 01 juin 2017].

BRASIL GOVERNO FEDERAL, *Projeto Lei Grio Nacional*. Disponible en ligne sur: http://www.cultura.gov.br/cidadaniaeiversidade/acoefs/-/asset_publisher/JpEfcHG4mkCk/content/projeto-de-lei-grio-nacional-1150126/10901 [consulté le 19 août 2015].

CARRE MANCHOT, *Groupe Carre Manchot*. Disponible en ligne sur : <http://www.carremanchot.fr/bio/> [consulté le 16 février 2015].

CARTES FRANCE, *Localisation de la Bretagne*. Disponible en ligne sur : <http://www.cartesfrance.fr/carte-france-region/carte-region-Bretagne.html> [consulté le 08 novembre 2014].

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, *Edison Carneiro (1912-1972)*. Disponible en ligne sur : http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=162 [consulté le 16 octobre 2015].

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, *Tesouro : Calango*. Disponible en ligne sur : <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002147.htm> [consulté le 26 septembre 2015].

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, *Tesouro:Folia de Reis*. Disponible en ligne sur : <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000067.htm> [consulté le 26 septembre 2015].

CFPCI, *Historique et Missions*. Disponible en ligne sur : <http://www.cfpci.fr/historique-et-missions> [consulté le 25 mars 2015].

COUCHSURFING, *Fest-noz and traditional musics in Brittany*. Disponible en ligne sur : <https://www.couchsurfing.com/groups/fest-noz-and-traditional-musics-in-brittany>

DASTUM, *L'association culturelle Dastum*. Disponible en ligne sur : <http://www.dastum.bzh/FR/association-dastum-missions.php> [consulté le 20 mars 2015].

DASTUM, *Patrimoine Culturel Immatériel*. Disponible en ligne sur : <http://www.dastum.bzh/FR/patrimoine-culturel-immateriel.php> [consulté le 04 avril 2015].

DICIONÁRIO AURÉLIO, *Macumba*. Disponible en ligne sur : <http://www.dicionarioaurelio.com/macumba> [consulté le 18 août 2015].

DIWAN BREIZH, Les objectifs de Diwan. Disponible en ligne sur : <http://www.diwanbreizh.org/sections.php4?op=viewarticle&artid=23> [consulté le 04 février 2015].

DROM, *Erik Marchand*. Disponible en ligne sur : <http://www.drom-kba.eu/Erik-Marchand.html> [consulté le 04 février 2015].

EGYPTSEARCH RELOADED, *Localisation des groupes ethniques bantouphones dans la carte de l'Afrique*. Disponible en ligne sur : <http://egyptsearchreloaded.proboards.com/thread/1547/valley-origins-dispersal-niger-speakers> [consulté le 20 juillet 2015].

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL, *Rugendas - « Batuque »*. Disponible en ligne sur : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/rugendas> [Consulté le 29 juillet 2015].

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL, *Rugendas - « Festa de Santa Rosália, padroeira dos negros »*. Disponible en ligne sur : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/rugendas> [Consulté le 29 juillet 2015].

FACEBOOK, Fotos de *Luciana Carvalho*. Disponible en ligne sur : <https://www.facebook.com/luciana.santoscarvalho.9?fref=ts> [consulté le 25 août 2015].

FACEBOOK, *Jongo da Serrinha*. Disponible en ligne sur : <https://www.facebook.com/vidaojongo/photos/pb.618599464858844.-2207520000.1436532064./888496427869145/?type=3&theater> [consulté le 25 août 2015].

FACEBOOK, *Jongo de Pinheiral*. Disponible en ligne sur <https://www.facebook.com/jongo.pinheiral/photos/pb.712371382221942.-2207520000.1436532359./71238035554378/?type=3&theater> [consulté le 25 août 2015].

FAMDT, *Centres de musique et danse traditionnelle*. Disponible en ligne sur : <http://www.famdt.com/les-centres-de-musiques-et-danses-traditionnelles-en-region/> [consulté le 14 juin 2015].

FESTIVAL CORNOUAILLE, *Le concours de chant traditionnel*. Disponible en ligne sur <http://www.festival-cornouaille.bzh/concours/concours-reglements/Troph%C3%A9e%20Dastum%202015.pdf> [consulté le 16 février 2015].

FESTIVAL INTERCELTIQUE, *Qui sommes-nous ?* Disponible en ligne sur : <http://www.festival-interceltique.bzh/festival/qui-sommes-nous.cfm> [consulté le 16 janvier 2015].

GEOBREIZH, *Carte des départements de la Bretagne avec le département historique de la Loire-Atlantique*. Disponible en ligne sur <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/carte-departements.asp> [consulté le 12 novembre 2014].

GEOBREIZH, *Carte des « pays » historiques*. Disponible en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/carte-pays-bro.asp> [consulté le 14 novembre 2014].

GEOBREIZH, *Carte des « pays » traditionnels*. Disponible en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/carte-pays-paou.asp> [consulté le 17 novembre 2014].

GEOBREIZH, *Carte des Pays « Loi Voynet »*. Disponible en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/carte-pays-voynet.asp> [consulté le 13 novembre 2014].

GEOBREIZH, *Villes-Pays-Bro*. Disponible en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/villes-pays-bro.asp> [consulté le 14 novembre 2014].

GEOBREIZH, *Villes-Pays-Paou*. Disponible en ligne sur : <http://www.geobreizh.bzh/geobreizh/fra/villes-pays-paou.asp> [consulté le 14 novembre 2014].

IBGE, *Carte de la Vallée du Paraíba, en bleu la rivière Paraíba do Sul*. Disponible en ligne sur : ftp://geoftp.ibge.gov.br/atlas/atlas_representacoes_literarias/vol_2_sertoos_brasileiros.pdf [consulté le 05 juillet, 2015].

IBGE, *Localisation des quatre états de la région Sud-Est et cette région à la carte du Brésil*. Disponible en ligne sur : http://7a12.ibge.gov.br/images/7a12/mapas/Brasil/regiao_sudeste.pdf [consulté le 04 juillet, 2015].

INSEE, *Région Bretagne*. Disponible en ligne sur : <http://www.insee.fr/fr/regions/bretagne/default.asp?page=faitsetchiffres/presentation/presentation.htm> [consulté le 08 novembre 2014].

IPHAN, *Banco de Dados de Bens Culturais Imateriais Registrados*. Disponible en ligne sur : <http://portal.IPHAN.gov.br/pagina/detalhes/228> [consulté le 10 mai 2016].

IPHAN, *Inventários Realizados*. Disponible en ligne sur : <http://portal.IPHAN.gov.br/pagina/detalhes/681/> [consulté le 10 mai 2016].

IPHAN, *Lista dos bens registrados por Estado*. Disponible en ligne sur : <http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Registrados%20por%20Estado.pdf> [consulté le 10 mai 2016].

IPHAN, *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)*. Disponible en ligne sur : <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/761/> [consulté le 13 avril 2017].

JANGADA BRASIL, *Culto de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosária*. Disponible en ligne sur : <http://www.jangadabrasil.com.br/abril56/pn56040c.htm> [consulté le 06 août 2015].

JONGO DA SERRINHA, *Apresentação*. Disponible en ligne sur : <http://jongodaserrinha.org/> [consulté le 16 août 2015].

KAN AR BOBL, *Le Concours de musique bretonne, Kan ar Bobl*. Disponible en ligne sur : http://kanarbobl.org/index.php?option=com_content&view=article&id=47&Itemid=53&lang=fr [consulté le 08 février 2015]

KENDALCH, *Le championnat de danse bretonne*. Disponible en ligne sur : <http://www.kendalch.com/confederation2/la-confederation/concours/reglement-et-grilles-de-notation> [consulté le 23 mars 2015 et le 08 août 2016].

L'ORGUE DE CHANTEPIE, *Les concours et championnats des sonneurs par couple*. Disponible en ligne sur : <http://www.orgue-chantepie.info/bo/http://www.morbihan.fr/tous-les-evenements/championnat-de-bretagne-des-sonneurs-a-gourin/> [consultés le 04 mars 2015].

LAROUSSE DICTIONNAIRE, *Battage*. Disponible en ligne sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/battage/8399> [Consulté le 21 juin 2017].

LAROUSSE DICTIONNAIRE, *Griot*. Disponible en ligne sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/griot/38286> [consulté le 19 août 2015].

LEGISFRANCE, *Loi n° 95-115 du 4 février 1995 d'Orientation pour l'Aménagement et le Développement du Territoire*. Disponible en ligne sur <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000531809&categorieLien=id> [consulté le 13 novembre 2014].

LEGISFRANCE, *Loi no 99-533 du 25 juin 1999 d'Orientation de l'Aménagement durable du Territoire*. Disponible en ligne sur <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000760911&categorieLien=id> [consulté le 13 novembre 2014].

MAISON DES CULTURES DU MONDE, *Revue internationale de l'imaginaire*. Disponible en ligne sur : <http://www.maisondesculturesdumonde.org/editions/revue-internationale-de-l-imaginaire> [consulté le 26 mars 2015].

MAISON DES CULTURES DU MONDE, *Missions et Histoire*. Disponible en ligne sur : <http://www.maisondesculturesdumonde.org/presentation/missions-et-histoire> [consulté le 25 mars 2015].

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique*. Disponible en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Connaissances-des-patrimoines-et-de-l-architecture/Departement-du-pilotage-de-la-recherche-et-de-la-politique-scientifique> [consulté le 25 mars 2015].

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Patrimoine Ethnologique*. Disponible en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-ethnologique/Patrimoine-ethnologique> [consulté le 25 mars 2015].

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Fiches de l'inventaire du patrimoine culturel immatériel*. Disponible en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Inventaire/Fiches-de-l-inventaire-du-patrimoine-culturel-immateriel> [consulté le 25 mars 2015].

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Le Répertoire des Inventaires*. Disponible en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Le-repertoire-des-inventaires/Les-inventaires> [consulté le 25 mars 2015].

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Patrimoine culturel immatériel- Inventaire en France*. Disponible en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France> [consulté le 25 mars 2015].

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *PCI qu'est-ce que c'est ?* Disponible en ligne sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel/Le-PCI-francais-et-l-UNESCO/PCI-qu-est-ce-que-c-est> [consulté le 25 mars 2015].

MINISTÈRE DES ARMÉES, *La ligne de démarcation 1940-1944*. Disponible en ligne sur : <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/la-ligne-de-demarcation-0> [Consulté le 15 juin 2017].

MISSION BRETONNE, *La Mission bretonne*. Disponible en ligne sur : <http://www.missionbretonne.bzh> [consulté le 25 mars 2015].

PETITION DU WEB, *Pétition Pour l'inscription du fest-noz à l'UNESCO*. Disponible en ligne sur : www.petitionduweb.com [consulté le 04 avril 2015].

PLANETE SCIENCES, *Fusée expérimentale*. Disponible en ligne sur : <https://www.planete-sciences.org/espace/Activites/Fusee-experimentale/> [Consulté le 21 juin 2017].

PONTÃO DO JONGO, *Ação coletiva*. Disponible en ligne sur <http://www.pontaojongo.uff.br/acao-coletiva> [consulté le 15 août 2015].

PONTÃO DO JONGO, *Criação do pontão*. Disponible en ligne sur: http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/historico_criacao_do_pontao_-_final.pdf [consulté le 15 septembre 2015].

PONTÃO DO JONGO, *Eixos de ação*. Disponible en ligne sur: <http://www.pontaojongo.uff.br/eixos-de-acao> [consulté le 04 septembre 2015].

PONTÃO DO JONGO, *Território Jongueiro*. Disponible en ligne sur <http://www.pontaojongo.uff.br/territorio-jongueiro> [consulté le 04 août 2015].

RENNES- MA VILLE, *Festival des Tombées de la Nuit*. Données disponibles en ligne sur : <http://www.rennes.maville.com/sortir/lestombeesdelanuit.php> [consulté le 29 juillet 2016].

RFI MUSIQUE, *Alan Stivell/biographie*. Disponible en ligne sur : <http://www.rfimusique.com/artiste/musiques-monde/alan-stivell/biographie> [consulté le 16 janvier 2015].

SAINT-MALO, *Folklores du monde à Saint-Malo*. Disponible en ligne sur : <http://www.st-malo.com/actualites/folklores-du-monde-a-saint-malo/> [consulté le 13 janvier 2015].

SKEUDENN BRO ROAZHON, *L'association Skeudenn Bro Roazhon*. Données disponibles en ligne sur : <http://skeudenn.wix.com/skeudenn-bro-roazhon> [consulté le 29 juillet 2016].

TAMM KREIZ, *Association Tamm Kreiz*. Données disponibles en ligne sur : <http://www.tamm-kreiz.bzh/> [Consulté le 20 juillet 2015].

UNESCO, *Accréditation des organisations non gouvernementales pour assurer des fonctions consultatives auprès du Comité*. Disponible en ligne sur : <https://ich.unesco.org/fr/accréditation-d-ong-00192> [consulté le 15 juillet 2017].

UNESCO, *Brésil – Éléments sur les listes*. Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/etat/bresil-BR?info=elements-sur-les-listes> [consulté le 12 septembre 2015].

UNESCO, *États membres*. Disponible en ligne sur : <http://fr.unesco.org/countries/etats-membres> [consulté le 08 mai 2017].

UNESCO, *États parties*. Disponible en ligne sur : <http://whc.unesco.org/fr/etatsparties/> [consulté le 08 mai 2017].

UNESCO, *France - patrimoine culturel immatériel*. Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00311&cp=FR> [consulté le 25 mars 2015].

UNESCO, *Institutions en France accréditées auprès de l'UNESCO dans le domaine du patrimoine culturel immatériel*. Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00311&topic=contact&cp=FR> [consulté le 10 avril 2015].

UNESCO, *Le repas gastronomique français*. Disponibles en ligne sur : <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-repas-gastronomique-des-francais-00437> [Consulté le 09 février 2017].

UNESCO, *ONGs accréditées auprès de l'Unesco*. Disponible en ligne sur : <https://ich.unesco.org/fr/etat/france-FR?info=ong-accreditees> [consulté le 15 juillet 2017].

UNESCO, *Organisations non-gouvernementales, centres d'expertise et instituts de recherche*. Disponible en ligne sur : <https://ich.unesco.org/fr/ong-centres-et-institutions-00329> [consulté le 15 juillet 2017].

UNESCO, *Patrimoine immatériel – Brési*. Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/etat/bresil-BR> [consulté le 12 septembre 2015].

UNESCO, *Patrimoine immatériel – France*. Disponible en ligne sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/fr/%C3%A9tat/France/activity> [consulté le 15 avril 2015].

UNESCO, *Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité (2001-2005)*. Disponible sur : <http://www.UNESCO.org/culture/ich/index.php?pg=00103&lg=FR> [consulté le 04 mai 2014].

WIKIPEDIA, *Aimé Césaire*. Disponible en ligne sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Aim%C3%A9_C%C3%A9saire [Consulté le 06 février 2017].

WIKIPEDIA, *Calebasse*. Disponible en ligne sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Lagenaria_siceraria [Consulté le 02 septembre 2016].

WIKIPEDIA, *Chicano*. Disponible en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Chicanos> [consulté le 08 mai 2017].

WIKIPEDIA, *Chouannerie*. Disponibles en ligne sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Chouannerie#Les_Chouans [Consulté le 14 juin 2017].

WIKIPEDIA, *E-réputation*. Disponible en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/E-r%C3%A9putation> [consulté le 27 juillet 2016].

WIKIPEDIA, *Indice de développement humain*. Disponible en ligne sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Indice_de_d%C3%A9veloppement_humain#Les_calculs [consulté le 10 mai 2017].

WIKIPEDIA, *Mesorregião*. Disponible en ligne sur : https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_mesorregi%C3%B5es_do_Rio_de_Janeiro [consulté le 04 août 2015].

WIKIPEDIA, *Mode (musique)*. Disponible en ligne sur : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mode_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mode_(musique)) [consulté le 03 juillet 2017].

WIKIPEDIA, *Pandeiro*. Disponible en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Pandeiro> [consulté le 20 août 2016]

WIKIPEDIA, *Quilombo dos Palmares*. Disponible en ligne sur : https://pt.wikipedia.org/wiki/Quilombo_dos_Palmares [consulté le 20 septembre 2016]

WIKIPEDIA, *Recôncavo baianais*. Disponible en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Rec%C3%B4ncavo> [consulté le 06 mai 2017].

WIKIPEDIA, *Région Bretagne*. Disponible en ligne sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9gion_Bretagne [consulté le 08 novembre 2014].

WIKIPEDIA, *Sologne*. Disponible en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sologne> [Consulté le 15 juin 2017]