

Olivier Goré

RÉSO - UNIVERSITÉ DE RENNES II
ESO - UMR 6590 CNRS

Objet central de l'ethnomusicologie, la musique traditionnelle interpelle également les chercheurs d'autres disciplines, et notamment les géographes, dans la mesure où sa fonction sociale dépasse le champ des arts et traditions populaires. La légitimité des géographes de se saisir de cet objet est d'autant plus grande que les musiques traditionnelles, par rapport à d'autres styles musicaux, entretiennent des liens particuliers avec les territoires. Elles revendiquent une appartenance plus ou moins perceptible aux territoires auxquels elles se réfèrent. À la fonction artistique se greffe alors une fonction identitaire qui s'immisce dans les rapports entre musique et territoire. Pour comprendre ces interactions nous avons choisi d'étudier une musique traditionnelle en particulier, la musique bretonne qui, en Bretagne dépasse le seul domaine des arts et traditions populaires. Depuis le début des années 1990 cette musique connaît un renouvellement manifeste qui s'est traduit par une diversification des pratiques et une multiplication des lieux de diffusion. Ce renouvellement tend à élargir son rayonnement socio-culturel.

Au-delà des pratiques, qui démontrent la place de la musique traditionnelle dans la réalité des rapports sociaux, la musique traditionnelle est également perçue par les acteurs du système musical et par ses observateurs, comme un des principaux supports du dynamisme culturel breton. En Bretagne la musique traditionnelle n'est pas seulement une forme d'expression artistique et culturelle, c'est aussi un élément central de la culture régionale. Ainsi la pratique de la musique traditionnelle participe à la construction de l'identité territoriale bretonne. La problématique de notre recherche se devait donc de prendre en compte cette double réalité.

Il s'agissait alors de fonder notre problématique sur l'articulation entre la fonction culturelle ou artistique de notre objet d'étude et sa fonction symbolique. Notre réflexion portait à la fois sur les processus socioculturels qui soutiennent le renouvellement de la musique traditionnelle en Bretagne et sur la contribution de la musique

bretonne à la construction symbolique du territoire régional. Autrement dit, notre problématique était de préciser dans quelle mesure l'emprise socio-spatiale de la musique traditionnelle en Bretagne participe à la construction de la territorialité régionale.

Ce texte cherche à présenter la démarche analytique utilisée pour déconstruire notre objet d'étude et à souligner les principales conclusions de notre réflexion.

I- UNE APPROCHE GÉOGRAPHIQUE D'UNE PRATIQUE CULTURELLE RÉGIONALE

Le premier fondement de notre démarche analytique a consisté à définir notre objet d'étude, la musique bretonne.

D'un point de vue musicologique la musique bretonne fait partie du vaste domaine des musiques traditionnelles. Reconnue par les pouvoirs publics comme un style musical à part entière au début des années 1980, la musique traditionnelle recouvre une très vaste production sonore. D'abord strictement limité aux expressions anciennes populaires européennes, le terme musique traditionnelle englobe aussi les traditions savantes extra-occidentales qui se caractérisent par une esthétique musicale incluant à la fois répertoires, styles, organologie, éventuellement conditions de prestation. Mais surtout, comme nous l'avons souligné en introduction, les musiques traditionnelles se distinguent par leur appartenance à un territoire. La musique bretonne peut donc être définie comme l'ensemble des pratiques musicales qui revendiquent un caractère breton. Et s'agissant de la pratique actuelle, en Bretagne les formes d'expressions musicales qui revendiquent plus ou moins cette référence territoriale sont nombreuses et variées.

De plus, bien qu'elle puisse donner corps à l'identité d'un territoire la musique est aussi un langage universel qui se diffuse facilement à l'échelle du globe. Étudier un exemple de musiques traditionnelles, appelées également « musiques folkloriques » ou « musiques ethniques », commercialisées sous l'étiquette « Musiques du monde », c'est donc aussi analyser une forme d'expression qui correspond bien au contexte contemporain de la globalisation. Cette illustration de la confrontation

1- Thèse de doctorat soutenue le 13 décembre 2004 à l'Université Rennes II – Haute-Bretagne, sous la direction de Jean Pihan.

entre le local et le global ne peut laisser indifférent les géographes. Pour prendre en compte ce schéma nous avons défini la musique bretonne comme un des éléments les plus vivaces d'une culture régionale, la culture bretonne. Une construction sociale à la fois territorialisée et globalisée dans le sens où elle assimile de plus en plus les contraintes de l'espace-monde.

Notre entreprise de déconstruction du concept de musique bretonne se traduit également par l'utilisation d'outils méthodologiques adaptés. Selon une méthodologie propre aux sciences sociales, qui consiste à analyser les faits musicaux à travers leur médiation, nous nous sommes intéressés à un type de médiation en particulier, les pratiques; et parmi ces pratiques nous avons privilégié l'étude du fest-noz, qui n'est pas le seul espace d'expression pour la musique bretonne, mais c'est celui qui nous semblait être le plus représentatif de la pratique actuelle de la musique traditionnelle dans cette région. Mais surtout ce phénomène « fest-noz » nous a permis de recueillir des données chiffrées et actualisées sur la pratique de la musique traditionnelle. Cette phase de recueil des données, qui se divise en deux volets, le volet « Base de données » construit essentiellement à partir d'une consultation de la presse régionale et le volet « Enquête », élaboré à partir de la diffusion in situ d'un questionnaire sur la fréquentation des festoù-noz, a demandé beaucoup de temps mais les résultats obtenus, notamment par l'intermédiaire du traitement cartographique, permettent de bien évaluer l'emprise spatiale de notre objet d'étude.

Enfin pour déconstruire notre objet d'étude nous nous sommes inspirés de travaux de différentes disciplines. Les références géographiques traitant de la musique traditionnelle sont peu abondantes. La majorité des recherches portant sur la musique traditionnelle sont l'œuvre d'ethnologues, d'ethnomusicologues ou d'historiens. De même pour élaborer notre cadre théorique, qui place la notion de culture, et plus particulièrement celle de culture régionale au centre de l'analyse, nous nous sommes largement inspirés de la sociologie, de l'anthropologie ou de la science politique. Confronter la musique traditionnelle, et plus globalement la notion de culture à la médiation spatiale c'est donc aussi concilier à travers une analyse transdisciplinaire les apports d'autres disciplines des sciences sociales.

Les travaux des ethnomusicologues ont permis de cerner les différentes pratiques relevant de la catégorie

« musique bretonne » : le fest-noz mais aussi différentes formes d'expressions musicales inventées ou réinventées comme le bagad, les concours ou les festivals d'arts et traditions populaires... autant de pratiques qui montrent que la musique traditionnelle évolue suivant les époques. La démarche sociologique qui appréhende la musique comme un fait de société nous a servi de base pour identifier les acteurs du système musical traditionnel: les acteurs qui sont au cœur du système (les musiciens, le public et les organisateurs d'événements) mais aussi les acteurs indirects (le mouvement associatif, l'État, les collectivités locales ou les sponsors) qui soutiennent matériellement ou financièrement le système. Les travaux des anthropologues sur l'identité ou sur l'ethnicité nous ont permis de définir la fonction symbolique, ce que représente le dynamisme actuel de la musique traditionnelle en Bretagne et pour les Bretons. Quant à l'approche historique elle a contribué à la compréhension de l'évolution de la musique qui a suivi les grandes transformations de la société bretonne au xx^e siècle, et notamment le passage de la société traditionnelle à la modernité. La musique est aussi un héritage transmis de génération en génération que nous avons abordé dans notre réflexion comme un élément immatériel, un élément vivant du patrimoine régional.

Bien que nous nous soyons inspirés des apports de différentes disciplines des sciences sociales, au-delà des outils habituellement mobilisés par les géographes, l'analyse spatiale est au centre de nos préoccupations. L'étude de la répartition des faits musicaux traditionnels sur l'espace régional nous a permis d'évaluer l'inscription territoriale de la musique bretonne à trois niveaux scalaires. En reprenant les termes de notre problématique à chacune de ces échelles – locale, régionale, et macro-régionale – nous avons obtenu des résultats qui confirment les interactions entre musique traditionnelle et territoire en Bretagne.

II – UNE INSCRIPTION TERRITORIALE MULTISCALEAIRE

Les résultats obtenus au terme de ce travail de recherche s'inscrivent dans un long et complexe processus de territorialisation de la musique traditionnelle en Bretagne. L'inscription territoriale de la musique bretonne est d'abord le produit d'un long processus historique qui a transformé les pratiques vocales et instru-

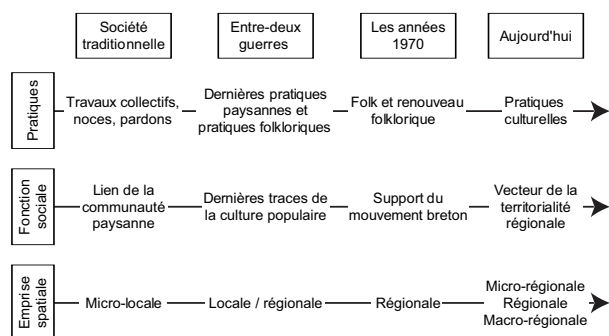


Figure 1 : Le processus historique de la territorialisation de la musique traditionnelle en Bretagne

mentales marginales et localisées de la société paysanne traditionnelle en un symbole du dynamisme culturel de la Bretagne (Figure 1).

Nous ne reviendrons pas ici sur les différentes phases qui ont marqué ce processus historique et que nous avons largement traitées dans notre thèse. Nous privilégierons la dernière, la période actuelle. Aujourd'hui, après le recul de la pratique dans les années 1980, qui correspond plus à une phase de restructuration qu'à un réel désintérêt, et le dynamisme des années 1990, la musique bretonne exprime la vitalité de la culture bretonne. Sous diverses formes d'expressions culturelles – les ethnomusicologues parlent d'ailleurs plutôt des musiques bretonnes – en Bretagne la musique traditionnelle participe à la construction symbolique du territoire régional. Forme d'expression artistique, dans la mesure où elle un des éléments les plus vivaces des arts et traditions populaires de Bretagne, la musique traditionnelle est un des vecteurs privilégiés du rapport collectif de la société bretonne à son territoire, c'est-à-dire de la territorialité bretonne. Cette double fonction artistique et identitaire n'est pas seulement perceptible à l'échelle régionale, elle s'exerce aussi à l'échelle microrégionale dans le sens où la musique traditionnelle contribue à la réinvention des pays et au niveau macrorégional en renouvelant l'identité celtique à travers le concept marketing d'interceltisme. À chacun de ces niveaux, comme nous l'avons défini dans notre problématique, nous retrouvons des processus socioculturels qui soutiennent le renouvellement de la musique traditionnelle, donc des éléments qui témoignent de la place de la musique traditionnelle dans la réalité des rapports sociaux, et des éléments qui contribuent à la construction symbolique des territoires.

1- La musique bretonne, un vecteur de la territorialité régionale

L'inscription territoriale de la musique traditionnelle est d'abord perceptible à l'échelle régionale. À ce niveau elle participe à la construction symbolique du territoire régional, notamment à travers le fest-noz qui peut-être considéré comme une forme spatiale vecteur de l'identité bretonne, un géosymbole du territoire breton. Comme pour n'importe quel type de bals (publics, repas dansant, folks, ethniques...), la fonction identitaire du fest-noz est manifeste. Avec une moyenne régionale de 3,60 fest-noz pour 10000 habitants en 2002, contre une moyenne nationale de 19,80 bals publics pour 10000 habitants en 1995, il faut relativiser l'importance du fest-noz. Sur un plan purement quantitatif le poids du fest-noz en Bretagne est sans commune mesure avec l'importance que peut avoir le bal public en France. Cependant, lorsque chacun est replacé dans le cadre territorial qu'il représente, la région pour le fest-noz et la nation pour le bal public, la fonction symbolique du fest-noz est aussi forte que celle du bal public. En France, le bal public « perpétue le modèle de la communauté villageoise alors que la civilisation paysanne à laquelle il était lié a disparu depuis un siècle » (Crozat, 1998 : 321). En Bretagne, le fest-noz maintient vivants les éléments – musique et danse – d'une culture populaire héritée de cette même civilisation paysanne. Espace d'expression pour les musiciens et espace de distraction pour les danseurs, le fest-noz a permis le développement d'une pratique culturelle à part entière qui favorise la diversification de l'offre de loisir en Bretagne. À ce titre le fest-noz peut être considéré comme un géosymbole dans le sens où il contribue au renouvellement du patrimoine régional vivant et plus globalement à la prise de conscience identitaire et à la vitalité de la culture bretonne. Ainsi le phénomène fest-noz contribue à la construction symbolique du territoire régional.

La fonction de la musique traditionnelle à l'échelle régionale n'est pas seulement symbolique. En Bretagne la musique traditionnelle est une réalité sociale. Elle jouit d'une reconnaissance institutionnelle. À chaque niveau d'intervention la musique traditionnelle bénéficie d'un soutien politique plus ou moins affirmé. Ce partenariat transversal mais aussi vertical, qui permet aux structures de niveau inférieur de mettre à contribution les moyens mis à disposition par les structures de niveau supérieur pour exercer leurs missions,

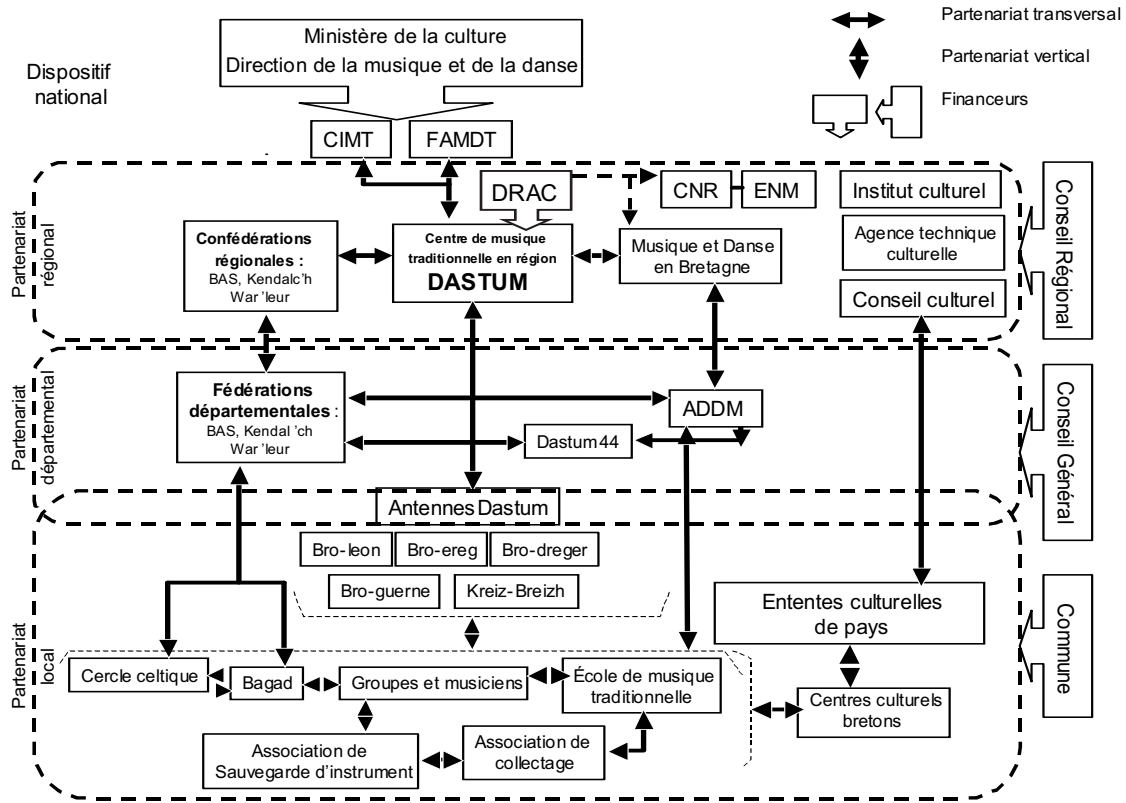


Figure 2: Schéma de l'organisation territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne

débouche sur l'organisation d'une véritable filière traditionnelle (Figure 2).

Au sommet de cette organisation, on retrouve le dispositif national mis en place dans les années 1980 afin de définir une politique cohérente de développement du secteur des musiques et danses traditionnelles, avec deux structures: le Centre d'Information des Musiques Traditionnelles et du monde (CIMT) et la Fédération des Associations de Musiques et de Danses Traditionnelles (FAMDT). Ces associations sont essentiellement des structures de coordination de la filière traditionnelle à l'échelle nationale. Le dispositif national, ce sont aussi les crédits déconcentrés de la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) qui financent des actions principalement dans deux domaines: la formation, dans le but notamment d'assurer l'enseignement de la musique traditionnelle dans les Conservatoires Nationaux en Région (CNR) et les Ecoles Nationales de Musique (ENM) et la structuration du milieu associatif. En tant que Centres de Musiques Traditionnelles en région, autre élément du dispositif national, l'association Dastum est la tête de pont de la filière traditionnelle en Bretagne. Forte de ses 30 ans d'existence et de ces antennes locales, Dastum joue un

rôle central dans le renouvellement de la musique traditionnelle en Bretagne. Enfin, les collectivités locales développent également une politique plus ou moins importante en matière de musique traditionnelle. Soit à travers le soutien à des structures sectorielles, comme Musiques et danses en Bretagne pour le Conseil Régional ou les ADDM (Associations Départementales pour le Développement de la Musique et de la Danse) pour les Conseils Généraux, soit à travers l'attribution de subventions aux acteurs du système musical traditionnel que sont les confédérations régionales, les fédérations départementales ou les associations locales. Suivant les pays, le partenariat local, qui forme la base de cette filière traditionnelle, est plus ou moins dynamique.

Ce schéma de l'organisation territoriale de la musique traditionnelle, qui montre la place de cette pratique culturelle dans la société bretonne contemporaine, et la fonction symbolique du fest-noz témoignent des interactions entre musique et territoire à l'échelle régionale. Ces relations entre musique et territoire sont également perceptibles à l'échelle infra-régionale dans la mesure où la musique traditionnelle participe à la réinvention des pays.

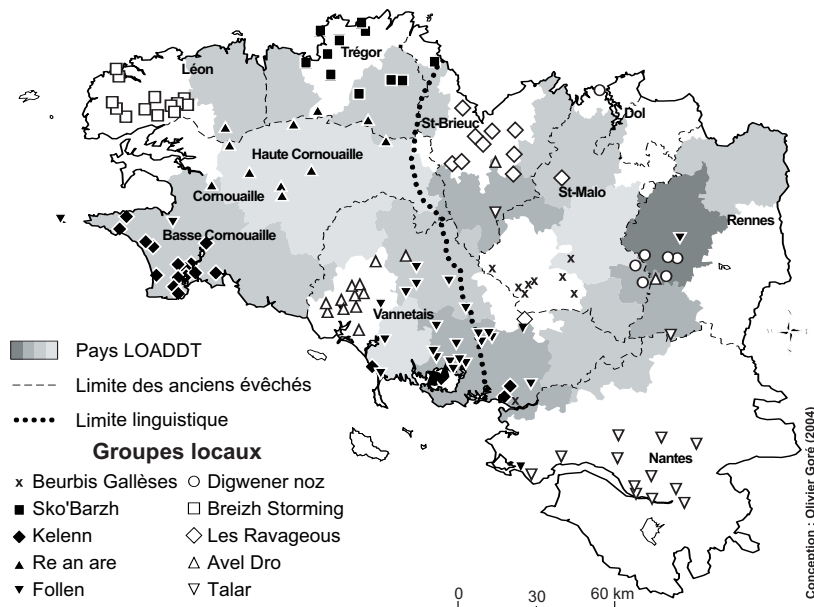
2- La réinvention des pays

Par définition la dimension locale des musiques traditionnelles est très marquée. Animées des valeurs des sociétés qui les ont élaborées, les pratiques vocales et instrumentales sur lesquelles se fondent les musiques traditionnelles d'aujourd'hui étaient autrefois très ancrées localement. Mais l'adaptation de ces pratiques à la société contemporaine contribue, plus ou moins selon les formes d'expression, à l'effacement progressif de cet enracinement territorial. Le fest-noz des années 2000 par exemple, hérité des pratiques socio-culturelles de la communauté villageoise, n'entretient que des liens ténus

avec sa commune d'accueil. Les musiciens ne sont généralement pas impliqués dans la vie culturelle de la commune, les habitants de la commune ne forment qu'une petite partie de l'assistance et parfois les organisateurs ne sont pas issus de la vie associative communale. Ce phénomène de déterritorialisation communale n'est pas spécifique à la pratique du fest-noz. Il s'inscrit dans un mouvement plus général d'élargissement de l'espace vécu qui touche en particulier les activités de loisirs.

Le travail d'harmonisation entrepris par le mouvement culturel breton a progressivement amenuisé la dimension locale des pratiques populaires au profit de leur dimension régionale. Mais la relativité de l'échelle de la localité maintient effective la vocation locale de certaines formes actuelles d'expression culturelle populaire. Bien qu'en Bretagne la commune (ou la paroisse) soit restée un des principaux symboles de la localité, en matière de musique traditionnelle, et encore plus s'agissant de la danse, le maintien de la dimension locale s'exerce plutôt à l'échelle du pays. La contribution du milieu associatif à la réinvention des pays ne se limite pas à la création ou à la re-création d'entités culturelles, elle se traduit aussi par des opérations de promotion notamment à travers l'organisation de festivals, où la danse locale est mise à l'honneur mais aussi l'ensemble des arts et traditions populaires du terroir concerné (Festival Plinn à Bourbriac (22), Festival Fisel à Rostrenen (22), Festival de la Danse Léon à Sizun (29).

L'inscription locale de la danse ou de la musique tra-



Inscription locale de la danse et de la musique

ditionnelle actuelle ne se limite pas à sa propension à promouvoir des entités culturelles plus ou moins illusoires. Elle s'inscrit aussi concrètement dans des pratiques localisées où les limites des pays ne sont pas fixées précisément mais résultent de l'usage de l'espace par les acteurs, musiciens ou par le public. Comme la pratique de la danse dans la société paysanne traditionnelle ne débouchait pas sur la constitution de terroirs fixes, cette pratique spatiale actuelle produit des aires plus ou moins vastes, sans limites stables, qui sont autant d'expressions de la dimension locale de la musique traditionnelle des années 2000. Les aires de jeu de certains groupes de fest-noz s'inscrivent par exemple dans le périmètre des pays.

En étudiant les aires de jeu des groupes de musique à danser qui animent les festoù-noz nous avons distingué trois types de groupe : une dizaine de formations animant généralement plus d'une vingtaine de fest-noz par an, dont l'aire de jeu est régionale, et que nous avons qualifié de groupes régionaux, des formations qui sont à l'affiche d'un moins grand nombre de fest-noz par année, entre 10 et 20, dont plus de la moitié dans un même département et qui peuvent être définies comme des groupes départementaux et des groupes locaux, qui sont des formations musicales composées de musiciens amateurs et qui animent en moyenne une petite dizaine de fest-noz par an. Or, l'aire de jeu de ces groupes locaux correspond approximativement aux limites des pays, qu'ils soient historiques (Trégor, Vannetais) ou de construction plus récente (pays de Brest, pays de St-Brieuc).

À l'échelle de la localité l'inscription territoriale de la musique traditionnelle est surtout perceptible au niveau du pays. La permanence de ces particularismes locaux est particulièrement perceptible en Basse-Bretagne où le sentiment d'appartenance aux pays est plus fort, alors qu'en Haute-Bretagne la contribution de la musique traditionnelle à la réinvention des pays se traduit par la revitalisation du pays gallo, qui recouvre l'ensemble de cette moitié orientale de la région et qui a bénéficié d'un renouvellement des pratiques plus tardif.

Outre l'affirmation de ces identités infra-régionales, le dynamisme musical des années 1990 a également contribué à l'affirmation d'une identité supra régionale, l'identité celtique. Et à ce niveau aussi, l'articulation entre la fonction artistique et la fonction symbolique de la musique traditionnelle est manifeste.

3- Le renouvellement de l'illusion identitaire celtique

Même si la musique celtique s'apparente plus à un ensemble de pratiques musicales proches s'agissant de l'interprétation et de la façon d'enchaîner les notes qu'à un style musical à part entière, l'existence de la notion de musique celtique n'est pas discutable, ne serait-ce que sur le plan commercial. En France, la musique celtique a connu deux grandes périodes fastes. Les années 1970, avec le phénomène Alan Stivell, à partir duquel la notion de musique celtique devient réalité, et le milieu des années 1990, où le regain d'intérêt pour la musique celtique a été largement soutenu par le succès de l'Héritage des Celtes sous la direction de Dan ar Braz. Au-delà de ces deux phénomènes musicaux, qui ont eu un rôle important dans l'essor de la musique celtique, c'est la notion d'interceltisme, concept typiquement breton, qui a permis à la musique celtique de rester sur le devant de la scène musicale française et à la musique bretonne de revaloriser son image.

La notion d'interceltisme est née dans les années 1970 à l'initiative de militants culturels bretons afin de valoriser la musique bretonne. Reposant d'abord sur des échanges artistiques et culturels, depuis le milieu des années 1990 cette stratégie de dédoublement identitaire a favorisé le développement de la dimension économique de la musique bretonne. À partir du moment où les majors de l'industrie phonographique se sont intéressés à ce genre de musique, sous l'étiquette commer-

ciale « Musiques du monde », progressivement une partie de la création musicale bretonne a investi la sphère économique. Avec le succès commercial et la couverture médiatique dont bénéficie ce type de produit culturel, cette frange du paysage musical breton a largement contribué au développement de la fonction économique de la musique traditionnelle. Aujourd'hui, la musique bretonne se présente comme un des principaux médiateurs des rapports entre culture et économie.

Dans le domaine de la musique, qu'ils soient permanents à travers le marché du disque – en 2001, 82 % de la production discographique bretonne sur un total de 148 nouveautés a été réalisée en Bretagne – ou momentanés, le temps d'un festival, ces échanges entre la sphère culturelle et la sphère économique témoignent de la double fonction sociale, artistique et symbolique, de la musique traditionnelle qui structure notre problématique de recherche. La revalorisation de l'image de la musique bretonne à travers le concept d'interceltisme, réactualisation marketing de l'identité supra régionale celtique, a permis à la musique traditionnelle de renforcer sa place dans la société bretonne contemporaine, notamment de développer sa fonction économique.

Outre cette présentation partielle des résultats, notre recherche présente des limites. La quasi-absence de données quantitatives compilées au niveau régional nous a amené à construire notre propre base de données en privilégiant certains aspects ou certaines pratiques. En favorisant cette dimension régionale, certaines réalités locales ou nationales ont été abordées de manière moins approfondie. Une analyse plus fine de l'impact local des pratiques en matière de musique traditionnelle et un regard sur les pratiques d'autres régions du domaine français auraient enrichi notre approche géographique. Néanmoins, un travail de thèse consiste à répondre à une problématique et les résultats que nous venons de souligner attestent en partie de la réussite de cette entreprise. De nombreuses pistes sur la contribution de la musique traditionnelle à la construction de territorialité bretonne ont été soulevées. Au-delà de sa dimension spatiale, cette étude insiste sur le rôle de la musique traditionnelle dans la société bretonne contemporaine. Entre culture bretonne et culture en Bretagne, elle contribue à la compréhension de la création culturelle.