

*Le directeur de publication ayant procédé à des modifications
(plus que substantielles) sans mon consentement,
voici la version originale de l'article.*

Implantations musicales :
nouveaux territoires ? nouvelles modalités ?
Brésil et Bretagne à Bordeaux

Mots-clés

musique - territoire - épidémiologie - représentations - implantation

Résumé

Dans sa révélation progressive de la diversité des formes musicales du monde et de leurs intrications, l'ethnomusicologie a dû sacrifier aux contingences ethnographiques une forme de territorialisation des phénomènes musicaux dont elle rendait compte. Or, l'Homme n'a jamais cessé de se déplacer, un processus aujourd'hui largement accéléré par une mondialisation incoercible qui concerne également les musiciens : ces derniers concourent ainsi à la transformation d'objets et espaces musicaux en recomposition permanente. Afin d'exemplifier ces mécanismes, nous examinerons les cas de deux émergences françaises, et plus précisément girondines : l'Ecole de Samba Macunaíma, et le Bagad Ker Vourdel. Nous constaterons qu'en dépit de différences importantes *a priori* (l'une d'essence brésilienne, l'autre bretonne), ces deux modalités puissent être appréhendées avec une même approche épidémiologique qui en donne une interprétation originale des conditions d'émergence, de maintien et le cas échéant, de déclin. Nous postulerons que ces émergences, loin d'être d'artificielles réifications, puissent être considérées comme des greffons culturels qui participent à cette recomposition, augmentant à chaque fois la complexité réticulaire des territoires musicaux.

SOMMAIRE

I. Introduction.....	3
II. Frontières musicales et territorialité :	3
A. Notions de frontière et de territoire.....	3
B. Transculturalité, métissages et épidémiologie des représentations	3
III. Deux expériences de « branchement »	4
A. Émergence transcontinentale : l'école de samba de Bordeaux.....	4
1. Brève histoire des écoles de samba et de leur diaspora.....	4
2. Macunaíma.....	5
3. Analyse.....	5
B. Emergence transrégionale : le <i>bagad</i> Ker Vourdel	6
1. Brève histoire du <i>bagad</i> breton et de sa diaspora.....	6
2. L'Armor et le <i>bagad</i> Ker Vourdel	7
3. Analyse.....	7
IV. Conclusions.....	8
A. Traditions du XX ^e siècle	8
B. Territoires et frontières : obstacles cognitifs et culturels	9

Avant propos

Notre approche, qui emprunte à l'ethnographie au travers d'une observation participante, révèle un déséquilibre entre nos deux exemples, une disproportion directement liée au temps passé dans chacune des deux structures (12 ans contre 4 ans).

I. Introduction

Soutenues par un puissant système politique et culturel, les différentes formes de musique savante occidentale ont connu une très large diaspora à travers le monde. L'épistémologie de la recherche musicologique s'est donc longtemps centrée sur ses propres objets et a gardé l'empreinte d'une certaine idéologie langagière universalisante. Plus récente, l'ethnomusicologie s'est intéressée à la fois aux objets musicaux locaux ainsi qu'aux productions sonores extra-occidentales. Elle en dévoile peu à peu l'extrême richesse et diversité, ainsi que leurs taux respectifs de porosité et résistance. Mais les contingences ethnographiques ont naturellement entraîné les musicologues vers une forme de territorialisation des musiques dont ils rendaient compte. Parallèlement, la tentation -le plus souvent politique- de circonscrire les objets musicaux à une double délimitation espace/temps a parfois conduit à la construction de représentations et modèles typologiquement paradoxaux et non opérationnalisables. Aujourd'hui, à l'heure d'une plus rapide mondialisation et d'un changement paradigmatique progressif de l'Occident dans son rapport au reste du monde, la circulation bilatérale des musiciens s'intensifie, chacun s'appropriant un matériau musical dont il participe de la transformation et de la diffusion.

Comment la musique vient-elle au territoire ? Qu'est-ce qu'un territoire pour un phénomène musical ? Nous tenterons de proposer un embryon de réponse au travers de deux exemples d'émergences de la musique de l'Autre à Bordeaux, selon une approche naturaliste, et plus particulièrement épidémiologique.

II. Frontières musicales et territorialité :

A. Notions de frontière et de territoire

Profondément polysémique, la notion de territoire dépasse celle du seul « espace à métrique topographique » (LEVY & LUSSAULT, 2003) et recouvre des réalités très diverses selon l'angle d'approche, qu'il soit physique, politique, économique, etc. Le « spectre du déterminisme géographique » dénoncé par Christian BROMBERGER (2001:8-9) et symbolisé par l'Anthropogéographie de RATZEL (1891) semble aujourd'hui dissipé : régions naturelles et culturelles ne coïncident pas, la notion de territoire étant étroitement liée aux représentations de ses acteurs. Pour Guy DI MEO (1986:40), il constitue « une appropriation [...] de l'espace par des groupes qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes ». Claude RAFFESTIN (1986) le considère quant à lui comme un « espace informé par la sémiosphère », un concept proposé par Yuri LOTMAN (1966). Impliquant la reconnaissance de limites, la notion de territoire est systématiquement associée à celle de frontière matérielle ou idéale (LEVY & LUSSAULT, *ibid*), qui reçoit à son tour plusieurs acceptions possibles, selon qu'on la qualifie de « naturelle », « culturelle » ou « artificielle ». Elle peut aussi être considérée comme une construction sociale, un équilibre, que Michel FOUCHER (1991) résume en disant que « la frontière n'existe que dans la représentation. »

B. Transculturalité, métissages et épidémiologie des représentations

Pour Jean-Louis AMSELLE (1990, 2001), tous les phénomènes culturels sont métis et perpétuellement en métissage par le moyen de « branchements ». Ces connexions transculturelles s'établissent au travers d'un réseau sémiotique issu d'interactions cognitives par le truchement de

« cartes mentales », à la manière des cartes cognitives négociées entre individus (GEARING, 1984). Ceci constitue le fond épistémologique de l'anthropologie cognitive, discipline apparue dans les années 1980 aux Etats-Unis. Dan SPERBER (2003) propose ainsi le principe d'une « épidémiologie des représentations » : un objet culturel serait le fruit de représentations collectives qui seraient elles-mêmes la somme gaussienne de représentations mentales individuelles, le tout en constante interaction. Selon lui, les différentes cultures constitueraient des « régularités statistiques », des « distributions de variations individuelles ». Empruntant à la fois à l'évolutionnisme et au diffusionnisme, cette thèse nous semble applicable aux objets musicaux dont elle permet d'expliquer les modalités de genèse, de maintien et de déclin.

III. Deux expériences de « branchement »

Afin d'illustrer notre propos, nous examinerons les cas de deux émergences bordelaises récentes : l'Ecole de Samba de l'association Macunaíma (créée en 1990), et le Bagad Ker Vourdel de l'association Armor (créé en 1998). Ces deux entités musicales (constituées chacune de plusieurs dizaines de musiciens) peuvent être considérées comme « branchées » en tant qu'elles sont identifiées comme étant reliées sémiotiquement à des traditions exogènes. Il convient de noter que notre propos n'a pas pour objet de donner une cartographie des musiques brésiliennes ou bretonnes à Bordeaux, mais seulement d'en éclairer partiellement les conditions d'implantation territoriale.

A. Émergence transcontinentale : l'école de samba de Bordeaux

1. Brève histoire des écoles de samba et de leur diaspora

Vers la fin du XIX^e siècle, le Brésil est considéré comme une « Autre France », dans une « idéologie réductrice qui ne permet pas une ouverture à l'altérité brésilienne » (RIVAS, 1991:120). Sous la pression primitiviste, cette représentation basculera en 1930 : le Brésil apparaîtra alors de façon mythique comme un complément de la France, une « force génésique puissante où exotisme, érotisme et ferveur révolutionnaire se confondent » (RIVAS, *ibid*). Le bilan contemporain dressé par Solange PARVAUX (1991:2) fait ainsi état de stéréotypes, voire de mythes dont la construction remonterait pour certains au XVI^e siècle. Le carnaval, étroitement lié au christianisme (ANEST, 2002:7), est aujourd'hui une manifestation commune aux deux pays. Celui de Nice, dont les premières traces écrites remonteraient à 1294 (FIGHIERA, 1985 cité par CUTURELLO & RINAUDO, 2002:76), est bien antérieur à celui de Rio de Janeiro et lui sert très probablement de modèle (PEREIRA DE QUEIROZ, 1992:34). D'inspiration occidentale, le carnaval brésilien a largement précédé l'apparition des écoles de samba. Celles-ci, qui dévoilent une grande variabilité dans leurs caractéristiques, furent initialement circonscrites à la seule ville de Rio de Janeiro, avant de connaître une diffusion très inégale aux autres grandes agglomérations du pays. Le carnaval adopte ainsi des formes d'expression très diverses selon les régions, où le *samba* est parfois largement minoritaire. Cette diffusion ne restera pas longtemps limitée au sous-continent brésilien : fruit de multiples contacts transatlantiques, certaines branches de la musique brésilienne innervent le paysage musical français depuis plus d'une centaine d'années. Amalgamée très tôt à l'ensemble des musiques afro-caribéennes, elle conserve auprès du public français un attrait notamment lié à son caractère exotique. Au milieu des années 1970, une des facettes de la percussion brésilienne (du carnaval de Rio en l'occurrence) a fait l'objet d'une diffusion au sein du milieu associatif sous la forme d'un enseignement structuré (GUILLOT, 2004) conduisant à une multiplication des groupes de percussion de rue d'inspiration brésilienne. Ces derniers adopteront le plus souvent la terminologie *batucada* (ensemble de percussions ambulante à vocation carnavalesque) et parfois celle, hyperbolique d'« école de samba », l'acception vernaculaire de cette terminologie étant par bien des aspects différente. Toujours actif aujourd'hui, ce phénomène semble reposer sur une double demande latente : du public, qui souhaite une pratique musicale collective plus accessible, hors cursus « savant » (GUIRARD, 1999), et des professionnels de l'organisation événementielle, à la recherche de formules alternatives aux groupes musicaux déambulatoires « traditionnels », tels que les fanfares, bandas, etc. Ces troupes se produisent notamment à l'occasion de

carnavals qui, particularité française, sont organisés majoritairement le week-end, à proximité plus ou moins immédiate du Mardi gras.

2. Macunaíma

Créée en 1988, l'association Macunaíma se positionne d'emblée dans le double champ de l'accueil et l'intégration des brésiliens sur Bordeaux et la région Aquitaine, et de la diffusion et la connaissance des nombreuses facettes de la culture brésilienne. Puis, la communauté brésilienne locale se structurant peu à peu, l'influence de Macunaíma s'estompe progressivement au profit d'actions de diffusion plus larges, par le moyen de nombreux outils culturels et pédagogiques et d'un festival biennal des arts et cultures du Brésil. En 1990-1991, l'association cherche des moyens d'autofinancement. La présence de musiciens en son sein favorise la naissance de l'idée d'une *batucada*. Au fil des ans, soucieuse de donner une image diversifiée de la culture musicale et chorégraphique brésilienne, Macunaíma s'engage dans plusieurs directions, créant notamment un groupe de *samba-funk* et un spectacle mettant en scène une trentaine de traditions. Mais le cœur artistique est constitué de l'école de samba, principal moteur de la dynamique associative, qui se structure peu à peu sur le modèle de celles de Rio de Janeiro. C'est donc avant tout un microcosme quasi autonome qui vit durant toute l'année une aventure humaine essentiellement déployée et organisée en fonction de l'objectif carnavalesque (PEREIRA DE QUEIROZ, 1992; CAVALCANTI, 1994). L'encadrement interne y est assuré par un *mestre* (maître) et des *diretores* (directeurs), sortes de responsables à la fois pédagogiques et organisationnels qui favorisent notamment une imprégnation interne complétée par des stages avec des maîtres brésiliens de passage.

3. Analyse

Macunaíma est issue de la confrontation positive des représentations individuelles de quelques brésiliens et sympathisants, qui ont créé une association pour favoriser la rencontre et l'intégration des brésiliens immigrants. Le tout constitue un microcosme mobile distribué selon la théorie des archipels de Jean VIARD (1994). Son siège social constitue le centre géographique de la majorité de ses activités et communique ponctuellement avec quelques îlots fixes (par exemple, certains restaurants brésiliens) ou mobiles (lieux de prestations). Son enracinement dans la culture brésilienne adopte diverses modalités combinées : objectif avoué de l'association, la recréation d'une Ecole de Samba génère sa propre autoréférence, car nombre d'adhérents vivront un exotisme par procuration et ne rencontreront le Brésil qu'au travers des activités de l'association et/ou par contact avec « ceux qui y sont allés ». Cette autoréférence génère des effets pervers en ce qu'elle justifie une certaine forme d'immobilisme, qui renforce au final une représentation unique, pauvre et stéréotypée. Néanmoins, une partie de l'enracinement des musiciens de l'Ecole de Samba s'effectue hors de l'association, par contact direct avec des musiciens issus d'une communauté brésilienne qui fréquente certains lieux privilégiés de divertissement. Conséquence probable, mais pas exclusive, des modalités précédentes : ce qui devrait être logiquement la plus forte source d'enracinement (le voyage) s'avère finalement la plus faible.

Portons maintenant notre attention sur les facteurs de régulation. Le premier d'entre eux est ancré au plus profond de notre culture occidentale : même si 2005 (« Année du Brésil » en France) a probablement permis d'améliorer la situation, il faudra encore beaucoup de temps pour neutraliser un système représentatif induisant fausses idées et résistances : ainsi, le public des carnavals, plus souvent porté à la consommation de produits culturels comme simple divertissement (LEFEUVRE, 1999:67) ne donne-t-il sens qu'à une très faible partie des codes artistiques et organisationnels mis en œuvre lors d'une parade. Il est donc souvent surpris de découvrir des formes carnavalesques très éloignées de ses attentes. Conséquence directe : les organisateurs de manifestations publiques sont alors souvent gagnés à une certaine démagogie, réticents à l'idée de s'écarter d'un modèle qui leur confère un retour sur investissement garanti. Pour des raisons similaires, lors de l'apprentissage musical, certains élèves acceptent mal l'idée qu'une musique carnavalesque (comme celle des écoles de samba) soit difficile à exécuter, nécessite rigueur et travail, en contradiction apparente avec une conception festive quelque peu simpliste.

Autre facteur important de régulation : l'équilibre financier. La recréation d'une école de samba en France induit plusieurs adaptations indispensables à sa survie. En effet, la culture du *samba*, qui caractérise notamment Rio de Janeiro, est déjà moins présente dans le reste du Brésil et se trouve parfois teinté d'un soupçon de ringardise auprès du jeune public urbain, qui s'adonne plus volontiers au hip-hop. En France, la force vive est basée, comme au Brésil, sur un bénévolat massif encadré par quelques professionnels. Quand bien même la fonction sociale sous-jacente pourrait être qualitativement comparable, la dimension affective reste d'une toute autre nature. La logique de survie économique de la structure ne s'enracine donc pas dans le même substrat, ce qui est clairement visible dans la quasi-absence de subvention accordée par les institutions françaises. Aussi l'association Macunaíma doit-elle faire payer l'accès aux répétitions et vendre des prestations, ce qui l'entraîne dans un double paradigme pédagogique et marchand encore peu développé au Brésil. Elle entre ainsi en concurrence avec des structures locales similaires, au sein d'une conjoncture culturelle en constante décroissance.

Sur le plan de la musique et de sa didactique, il convient de noter que le *samba* fait partie des esthétiques musicales dites « afro-brésiliennes » ; cette terminologie, bien que fortement discutable, possède le mérite de mettre l'accent sur un point crucial en matière de transmission orale. En effet, elles sont le résultat de métissages entre des systèmes musicaux issus d'Afrique de l'Ouest (notamment la notion de cycle) et de l'Occident (notamment la notion de tonalité). De nombreuses études similaires, comme celle de Mondher AYARI (2003), montrent que de tels systèmes ne sont pas compris d'emblée par l'auditeur occidental, fut-il musicien expert. De la même façon, lors de l'apprentissage des chants brésiliens, les locuteurs français repèrent et reproduisent difficilement certains phonèmes de la langue portugaise (comme les voyelles nasales ou les consonnes palatales), et recourent à des transformations phonologiques ou à la substitution directe de certains termes par leur traduction française.

Dernier facteur de régulation négative et de transformation : le climat. Même si Bordeaux partage avec Rio de Janeiro des conditions atmosphériques de type océanique et une pluviométrie comparables, force est de reconnaître que les choses en vont tout à fait autrement sur le plan de la thermométrie, notamment en période carnavalesque ; ceci ne manque pas de produire des effets de résistance se traduisant par des mutations (par exemple, sur la facture instrumentale).

Tous ces facteurs ont probablement contribué à scinder l'évolution des groupes de musique brésilienne carnavalesque français en deux tendances non étanches : celle qui fut majoritaire pendant longtemps a consisté en un emprunt de certains éléments caractéristiques (comme l'*instrumentarium*) et une grande liberté dans l'adaptation du répertoire musical. L'autre, minoritaire (mais en croissance forte ces dernières années), est le fruit d'un comportement plus orthodoxe. Sur le plan local, la fréquentation de Macunaíma par la quasi totalité des responsables girondins de groupes de musique brésilienne carnavalesque est peut-être à l'origine de l'orientation plutôt canonique de ces entités, constituant ainsi une résistance à la tendance nationale. On pourrait donc parler d'une sorte de « patrimoine génétique » qui aurait été partagé (consciemment ou non) par filiation avec des sortes de « rejets » musicaux (au sens botaniste du terme).

B. Emergence transrégionale : le *bagad* Ker Vourdel

1. Brève histoire du *bagad* breton et de sa diaspora

Le terme *bagad* signifie « troupe » en breton et devient *bagadoù* au pluriel. Il sert d'abréviation à l'expression *bagad ar sonerion* qui désigne un « groupe de sonneurs ». Les premiers *bagadoù* ont été créés au milieu des années 1940. Ils reprennent l'*instrumentarium* des *pipe-bands* écossais (groupes de cornemuses qui voyageaient dans le monde entier au côté de l'armée britannique), augmenté d'un pupitre de bombardes bretonnes, constituant ainsi la forme dite « traditionnelle » du *bagad* breton, qui a connu parfois quelques ajouts

extra-européens. Le répertoire s'est également métissé de nombreuses influences, ce que résume Alain BROSSEAU (2007) en parlant d'une culture « qui revisite et recompose de manière permanente son patrimoine musical. Ce mouvement sans fin, ce cycle perpétuel, semble être la "marque de fabrique" de la culture musicale bretonne, son essence même depuis son récent renouveau. »

Le phénomène des *bagadoù* ne s'est pas strictement confiné aux limites territoriales -discutées- de la Bretagne, où l'on compte environ 120 groupes ; plusieurs ensembles instrumentaux ont vu le jour dans des territoires non bretons, qualifiés de *divroet* (expatriés), encore essentiellement métropolitains. Après examen de la localisation géographique de ces *bagadoù*, on peut déduire que leur rayon moyen d'influence est d'ordre régional (hors Ile de France). Contrairement aux *bagadoù* bretons qui sont musicalement spécialisés dans leur terroir géoculturel d'origine, les *bagadoù divroet* dévoilent un répertoire musical influencé par les différentes origines de leurs membres (ROCHON, 2007).

2. L'Armor et le *bagad* Ker Vourdel

Fondée en 1898 à Bordeaux, l'Armor est une « société de secours mutuels et d'entraide » aux marins et ouvriers bretons qui venaient exercer une activité maritime ou viticole. Devenue association culturelle Loi 1901, elle propose de favoriser la rencontre et les échanges entre natifs (ou sympathisants) et de promouvoir la culture bretonne. Profitant du courant revivaliste, ce dernier axe fait l'objet de la création, autour de 1953, d'un cercle de danses bretonnes. En 1955 apparaît un premier embryon de *bagad* formé au sein de l'école de santé de la marine, qui donnera finalement naissance en 1998 au groupe actuel, nommé Ker Vourdel (littéralement : Ville de Bordeaux).

3. Analyse

Selon une approche épidémiologique, nous pouvons considérer que le phénomène des *bagadoù* bretons est issu d'une mutation du modèle du *pipe-band* écossais auquel s'ajoute une partie du patrimoine génétique français ancien (la bombarde) et plus récent (les instruments de percussion « exotiques »). L'histoire de la bombarde elle-même se dissout dans les méandres du temps et de l'espace puisqu'on recense de tels instruments à hanche double dans le monde entier. Les premières traces de son apparition en Bretagne dateraient du XVI^e siècle. Quant à la genèse des groupes, un processus semble prendre valeur de constante (OLLIVIER, 2007) : comme pour le *bagad* Ker Vourdel, les *bagadoù* naissent de la rencontre de sonneurs (*i.e.* de deux représentations mentales individuelles compatibles, comme celle de « sonner » de la musique ensemble), constituant ainsi l'embryon minimal d'une représentation collective en devenir, dans une sorte de panspermie culturelle terrestre. Les modalités d'existence des *bagadoù* évoluent, prouvant ainsi une capacité d'adaptation et de renouvellement. Ainsi, plusieurs groupes bordelais de tendances très diverses semblent partager un morceau d'histoire avec le *bagad* à la manière, ici aussi, de rejets botaniques, augmentant d'autant la biodiversité musicale bretonne. Le « principe iconoclaste » noté par Alain BROSSEAU (2007) constitue très probablement un facteur de régulation positive, considéré par Jérémie-Pierre JOUAN (2006) comme « l'un des éléments les plus importants de l'enseignement et de la propagation de la musique bretonne ».

Le *bagad* Ker Vourdel distribue ses activités dans l'espace (plusieurs lieux de répétition répartis sur diverses communes de la Communauté Urbaine de Bordeaux) et le temps (de façon hebdomadaire). Les bretons vivant en Aquitaine gardent des liens affectifs importants avec la Bretagne, qui les conduisent à s'y rendre régulièrement, sous forme de mouvements migratoires périodiques, amplifiés ponctuellement par le Festival Interceltique de Lorient. L'Armor et ses sympathisants constituent ainsi un microcosme culturel créant un pont entre territoires breton et aquitain. Bien plus qu'une enclave bretonne en Aquitaine, il s'agit d'une véritable « société d'archipels » (VIARD, *loc. cit.*).

Comme la majorité des *bagadoù divroet*, le *bagad* Ker Vourdel fonctionne sur le modèle de ses homologues bretons, à travers trois modalités principales : l'une d'entre elles est l'animation de *Fest Noz* (fête de nuit), où l'accompagnement de danse est essentiel. Une autre

est une fonction sociale plus large d'animation événementielle, comme les fêtes de villages, les spectacles culturels, caritatifs, etc. Mais dans ces diverses occasions, à la différence des *bagadoù* bretons et au delà de la seule raison musicale (et chorégraphique quand le cercle de danse est présent), ce sont les aspects exotique et folklorique du *bagad* qui sont recherchés ; ici aussi, la réponse du public local surprend car le code culturel musique-danse-fête n'a pas la même valeur, et génère une attitude plus spectatrice. De fonctionnelle, la musique devient curiosité, voire délectation (HENNION *et ali*, 2003). Un événement important, de fréquence semestrielle, concentre une grande partie des énergies : le « concours », où les *bagadoù divroet* peuvent se mesurer à leurs homologues bretons. Par les jugements qu'elle opère, cette étape évaluatrice possède un aspect prescriptif pour tous les *bagadoù*, régulant ainsi la tradition (SICARD, 2007).

Sur le plan organologique, les trois « pupitres » d'un *bagad* n'ont pas le même statut : alors que la cornemuse hérite de son glorieux passé écossais, la bombarde jouit du prestige que lui confère les couples de sonneurs bretons. En revanche, le pupitre de percussion a du mal à trouver sa place : autrefois peu considéré en Ecosse, il ne fait pas non plus partie du couple traditionnel breton qui constitue, pour la doxa, le noyau d'un *bagad*. La caisse claire écossaise, principal instrument du pupitre de percussion, est pourtant un instrument extrêmement difficile, ce qui ne l'empêchait pas, dans les années 60-70, d'accueillir les musiciens qui avaient des difficultés en bombarde ou en cornemuse ! (SICARD, *ibid*) Aujourd'hui considérée en Bretagne avec les mêmes égards que les autres instruments, elle peine encore à acquérir ses lettres de noblesse au sein de certains *bagadoù divroet*.

Autre facteur de régulation, la transmission des techniques instrumentales et du répertoire engendre des problèmes cognitifs. En effet, le *bagad* hérite d'un culte écossais pour la complexité technique instrumentale au profit de la musique et de la danse. Cette tendance se traduit par une élévation de la difficulté du répertoire et des techniques instrumentales, dont la transmission est assurée d'une part en interne, par les *Penn-Soner* (chef sonneur) des *bagadoù* et d'autre part, par des formateurs amateurs, bons musiciens repérés et parfois rémunérés par la Fédération. A la difficulté technique écossaise s'ajoute celle de l'organisation rythmique des différents terroirs musicaux bretons (SICARD, *ibid*). L'apprentissage est donc rendu particulièrement difficile et s'oppose en partie à la diffusion des *bagadoù*, notamment en territoire *divroet*, où les apprentis musiciens ne bénéficient pas du même terreau culturel en matière de motivation et disposent souvent d'un bagage musical préalable qui nécessite une forte décentration cognitive.

IV. Conclusions

A. Traditions du XX^e siècle

Bien que les premières traces datent du XVIII^e siècle (DE ANDRADE, 1989:53), on peut vraisemblablement imaginer que les esclaves africains pratiquent le chant et la percussion, de façon plus ou moins autorisée, depuis leur arrivée sur le sol américain. Le *samba* brésilien est une forme de *batucada* dont on date l'apparition à la fin du XIX^e siècle. En dépit d'une contestation permanente des anciens, les brésiliens admettent aujourd'hui les écoles de samba comme tradition. En France, même si le terme « école de samba » est largement hyperbolisé, force est de constater la prolifération des groupes musicaux s'en inspirant, peu ou prou. Nous avons montré dans une précédente étude (GUILLOT, 2004) que malgré les distorsions musicales induites par une cognition ethnocentrée, « la samba française » pouvait être considérée comme une branche du *samba* brésilien, une mutation par réappropriation (MABRU, 2005).

Malgré un faible différentiel temporel (20 ans) entre l'émergence des *bagadoù* et celle des écoles de samba, les premiers n'accèdent pas de façon identique au label de « tradition ». En effet, l'intensité du phénomène des *bagadoù* a quelque peu occulté les conditions de sa genèse : dans les années 1970, les *pipe-bands* n'avaient pas bonne presse en Bretagne (SICARD, 2006). De plus, l'inexorable augmentation de la complexité des techniques instrumentales attise encore une forme de résistance dans le milieu des couples de sonneurs, qui y voient sans doute le point d'ancrage

d'une revendication en faveur de leur propre pratique. On peut ainsi lire, dans certains sites internet spécialisés, que « le *bagad* n'est pas une formation traditionnelle ancienne mais une invention très contemporaine » (BROSSEAU, 2006). A quelle limite renvoie l'opposition « ancien/contemporain » dans le cas présent ? Le débat est évoqué par ANDRE (2007) : « une forme instrumentale de 60 ans peut-elle être considérée comme traditionnelle ? ». Indéniablement, le phénomène jouit déjà d'une diffusion importante en Bretagne et contamine peu à peu, selon une tendance plutôt canonique, le reste de la France et quelques territoires extra-hexagonaux. L'influence des *bagadoù* sur la culture bretonne concerne ainsi une population croissante et éveille un intérêt récent auprès des politiques, ce qui nous enjoint à les considérer, à l'instar d'Armel MORGANT (2005) ou Ronan SICARD (2006, 2007), comme acteurs d'une tradition à part entière.

Nous parvenons à la conclusion que, selon une perspective épidémiologique, nos deux « organismes » musicaux présentent des caractéristiques analogues. Qu'il soit transcontinental ou transrégional, chacun des deux exemples de transplantation (ou plutôt implantation) convoque les mêmes mécanismes d'exotisme, de folklorisation et de mutation de ses modalités, par adaptation et réappropriation. Seules les échelles diffèrent.

B. Territoires et frontières : obstacles cognitifs et culturels

Malgré d'apparentes dissimilitudes, nos deux exemples semblent donc être parcourus par des lignes de forces « génétiques » similaires. Nous postulons que ces émergences, loin d'être artificielles, peuvent être considérées comme des greffons culturels qui participent à une recombinaison culturelle permanente sous la forme de tissages réticulaires constituant des sortes d'archipels (VIARD, *op. cit.*) reliant territoires musicaux « vernaculaires » et territoires conquis. Certes, les échelles territoriales de référence diffèrent grandement, ainsi que le lien culturel : alors que les bretons du *bagad* Ker Vourdel sont magnétisés par une terre originelle distante de quelques centaines de kilomètres, les français de Macunaíma s'alimentent avec difficulté à une source outre-atlantique située à près de dix heures d'avion.

Cependant, en raison de l'obstacle cognitif qu'ils constituent potentiellement pour des acteurs « non enculturés », ces objets musicaux possèdent en eux les conditions de leur propre disparition ou mutation, sous l'effet d'une compréhension ou d'une capacité de reproduction entravée. Cette forme de propagation questionne donc à la fois la culture et ses modes cognitifs d'appréhension. Elle en démontre la forte interdépendance, suivant en cela une perspective anthropo-cognitive fédératrice. L'approche épidémiologique de Dan SPERBER (*op. cit.*), qui s'inscrit dans ce cadre, offre également un double éclairage. D'une part, sur le plan vertical, elle convoque l'absolue diversité du monde et ruine toute velléité orthodoxique en offrant une mise en abîme de l'inextricabilité des relations entre les objets culturels. D'autre part, sur le plan horizontal (temporel), elle propose une modélisation des conditions de genèse, croissance et déclin d'objets culturels, à l'instar d'organismes biologiques.

L'établissement de limites sous forme temporelle ou spatiale nous semble donc peu pertinent pour la catégorisation des phénomènes musicaux. Territoires et frontières, en tant qu'ils sont des représentations du monde, ne constituent le plus souvent que des vues de l'esprit, des idéologies alimentées par la sémiotique. Nous postulons donc en faveur d'une conception continue, mouvante, métisse et intriquée de la notion de territoire musical qui coïncide rarement avec une quelconque limite topologique.

La musique vient donc probablement à une organisation réticulaire complexe et pluriscalaire de territoires, dans lesquels elle tente de s'adapter par transformation, se comportant ainsi comme un véritable organisme vivant.

Gérald Guillot

BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE J-L., 1990, *Logiques métisses, anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot
- AMSELLE J-L., 2001, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Champs Flammarion
- ANDRADE (DE), M., 1989, *Dicionário musical brasileiro*, Coord. de Oneyda ALVARENGA et Flávia CAMARGO TONI. Belo Horizonte, Itatiaia; Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, EDUSP
- ANDRÉ E., 2007, *Le bagad*, <http://breizhpartitions.free.fr/fr/bagad.php>, consulté le 02 février
- ANEST M-C., 2002, *Les plus beaux carnivals du monde*. Montpellier, Lesir
- ATRAN S., 2002, « Théorie cognitive de la culture. Une alternative évolutionniste à la sociobiologie et à la sélection collective » in *L'homme*, n°166, *Revue Française d'Anthropologie*. Paris, Editions EHES.
- AUGUSTIN J-P. & LEFEBVRE A., 2004, *Perspectives territoriales pour la culture*. Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine
- AYARI M., 2003, *L'écoute des musiques arabes improvisées. Essai de psychologie cognitive*. Paris, L'Harmattan.
- BROMBERGER Christian & MOREL, Alain (dir.), 2001, *Limites floues, frontières vives. Des variations culturelles en France et en Europe*. Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme
- BROSSEAU A., 2006, *Le bagad*, <http://www.sonerezh.net/bagad.html>, consulté le 23.12.06 (version en format PDF de la page web proposée par l'auteur, éditée le 02/06/2006)
- BROSSEAU A., 2007, *Les bagadoù iconoclastes*, [en ligne] [alain.brosseau@sonerezh.net] courriel envoyé à guillot.gerald@wanadoo.fr, le 06 janvier
- CAVALCANTI M. L. V. de C., 1994, *Carnaval carioca – dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro, UFRJ – Minc/Funarte
- CUTURELLO P. & RINAUDO C., 2002, *Mise en image et mise en critique de la « Côte d'Azur ». Modes d'articulation du local et du global dans les reformulations d'identités urbaines*. Recherche effectuée pour le Ministère de la Recherche. Rapport final (Format PDF), http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/07/92/46/PDF/ACIV-Rapport_final.pdf, Décembre
- DI MEO Guy, 1998, *Géographie sociale et territoires*. Paris, Nathan
- FOUCHER M., 1991, *Fronts et frontières*. Paris, Fayard
- GEARING F. O., 1984, « Toward a General Theory of Cultural Transmission » in *Anthropology & Education Quarterly*, Vol. 15, No. 1, p. 29-37
- GUILLOT G., 2004, *Symptômes d'une organisation musicale incomprise, génétique et diffusion du rythme du samba moderne*. Mémoire de Maîtrise de Musicologie. Université François-Rabelais de Tours.
- GUIRARD L., *Abandonner la musique !? Psychologie de la motivation et apprentissage musical*. Paris, l'Harmattan, 1999, HENNION A. et ali, 2000, *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture
- JOUAN J-P., 2006, *Les formations bretonnes*, <http://www.musiquesbretonnes.com/les-formations-bretonnes-bagad.htm>, consulté le 26 décembre
- LEFEUVRE G., 1999, « Les musiques du monde et leurs publics » in *Les musiques du monde en question*, Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, numéro 11, Babel, Maison des Cultures du Monde, pp. 61-8

- LEVY J. & LUSSAULT M. (dir), 2000, *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographes à Cerisy*. Paris: Belin
- LEVY J. & LUSSAULT M. (dir), 2003, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin
- LOTMAN J. M., 1985, *La Sémiotique*. Limoges, Pulim. Traduit du russe par Anka Ledenko (1966)
- MABRU L., 2005, *Musique(s), corps, instrument, de quelques manières de faire la musique*. Habilitation à diriger des recherches, Musicologie. Bordeaux III
- MORGANT A., 2005, *Bagad*. Spezet, Coop Breizh
- OLLIVIER P-Y., 2007, communication personnelle par messagerie électronique instantanée, le 04 février, sauvegardée sous format texte
- PARVAUX S. & REVEL-MOUROZ J. (org.), 1991, *Images réciproques du Brésil et de la France, actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil*. Paris, Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine
- PEREIRA DE QUEIROZ M. I., 1992, *Carnaval brésilien – le vécu et le mythe*. Paris, Editions Gallimard
- RAFFESTIN C., 1986, « Ecogenèse territoriale et territorialité » in Franck Auriac & Roger Brunet (dir.) *Espaces, jeux et enjeux*. Paris, Fayard. p 173-185
- RAIBAUD Y., 2004, « Ecoles de musique et territoire régional » in *Perspectives territoriales pour la culture*, Augustin J-P. et Lefevre A. (dir), Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, pp 137-83
- RATZEL F., 1882-1891, *Anthropogeographie*. Stuttgart, J. Engelhorn
- RIVAS P., 1991, « Le Brésil dans l'imaginaire français. Tentations idéologiques et récurrences mythiques » in PARVAUX S. & REVEL-MOUROZ J. (1991) *Images réciproques du Brésil et de la France*, p 119-23
- ROCHON S., 2007, *re: Article pour colloque*, [en ligne] [stephane.rochon@free.fr] courriel envoyé à guillot.gerald@wanadoo.fr, le 27.02.2007
- SICARD R., 2006, *Entretien avec Ronan Sicard*, <http://newez.divroet.org/2006/01/13/ronan-sicard-joueur-de-caisse-claire/> consulté le 28.12.2006
- SICARD R., 2007, Communication personnelle par téléphone (enregistrée sur support audio et transcrite), durée : 1h30 environ, 19 février
- SPERBER D., 1996, *La contagion des idées*. Paris, Odile Jacob
- VIARD J., 1994, *La société d'archipel ou les territoires du village global*. Paris, Editions de l'Aube

WEBOGRAPHIE

- <http://www.macunaima.fr/> consulté le 26.12.06
- <http://www.bagad-ker-vourdel.org/> consulté le 28.12.06