

Lucas Manassi Panitz

## Pratiques musicales, représentations et transterritorialités en réseau entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

### Référence électronique

Lucas Manassi Panitz, « Pratiques musicales, représentations et transterritorialités en réseau entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay », *Géographie et cultures* [En ligne], 88 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 25 juin 2016. URL : <http://gc.revues.org/3072> ; DOI : 10.4000/gc.3072

Éditeur : Laboratoire Espaces, Nature et Culture (ENEC)

<http://gc.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://gc.revues.org/3072>

Document généré automatiquement le 25 juin 2016. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Lucas Manassi Panitz

## Pratiques musicales, représentations et transterritorialités en réseau entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay

Pagination de l'édition papier : p. 149-168

- 1 La réflexion sur les relations entre la musique et l'espace géographique, bien qu'elle ne soit pas nouvelle, a acquis de l'importance dans les dernières années avec la rénovation de la géographie culturelle et sociale, à travers des auteurs comme Kong (1995, 1997), Leyshon *et al.* (1998), Lévy (1999), Raibaud (2005, 2011), Guiu (2007), entre autres. Il s'agit de voir dans la musique, créatrice de spatialités et de territorialités, une spécialité géographique, C'est dans cette optique que nous présentons un groupe de musiciens, ses pratiques et ses représentations dans l'espace de la Plata, entendu comme une coupe où se superposent des unités géographiques, politiques et culturelles, incluant l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay (figure 1). S'en suit la réalisation commune de ces musiciens, leurs propositions esthétiques, leurs chansons, leurs articulations en réseau et leur réceptivité dans les politiques culturelles d'intégration régionale – à partir d'une approche géographique. Du point de vue théorico-méthodologique, nous avons opté pour la construction d'un travail de terrain multi situé, rendant compte d'un ensemble de lieux, d'événements et de représentations qui constituent un réseau de musiciens et sa territorialité. Du point de vue analytique, nous nous sommes aperçus que les représentations sociales de l'espace des acteurs coïncident avec la production d'un courant esthétique musical ancré dans la région et dans le paysage. Elles font apparaître une territorialité musicale spécifique, en réseau, qui réutilise des éléments régionaux (folkloriques) et d'autres éléments populaires tels que la culture *pop*. La compréhension de cette territorialité, précisément parce qu'elle fonctionne en réseau, sera mieux comprise si l'on suit des acteurs et des actants de formes multi situées, et si l'on accompagne *in loco* les artistes, leurs événements et la production de leurs représentations.

**Figure 1 - Les frontières entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay et leurs principales villes**



## Une approche multi située pour la géographie

- 2 Un groupe important de musiciens et d'acteurs culturels s'organise en réseau à partir de villes comme Buenos Aires (Argentine), Porto Alegre (Brésil) et Montevideo (Uruguay). Ils produisent des concerts, enregistrent des disques, créent de petits festivals, en s'insérant dans des politiques culturelles d'intégration régionale de l'Amérique du Sud au point que certains d'entre eux débattent publiquement sur les relations entre le paysage, la culture et la musique. Qu'ont-ils en communs ? Tout d'abord, une réutilisation de la culture régionale, populaire et folklorique, au sein de la musique *pop*, contemporaine, globalisée, avec une forte tendance à représenter une mosaïque de paysages ruraux, urbains et du littoral dans la région de la Pampa. Nous avons identifié au long de ses six dernières années de recherche, la production d'une nouvelle territorialité musicale en réseau dans cet espace en suivant les acteurs là où ils se trouvaient et en cherchant à comprendre, à travers un ensemble d'événements et de représentations, comment un tel réseau était produit. La *multisited ethnography* de Marcus (1995, 2005), ainsi que la proposition de suivre les acteurs et les actants comme le propose Lussault en se référant à Latour (Lussault 2007), sont fondamentales pour faire un travail de terrain géographique à travers trois axes imbriqués les uns aux autres. Nous sommes partis des acteurs sociaux, principalement les musiciens mais aussi les producteurs et gestionnaires de la musique, en cartographiant leurs réseaux de production artistiques et en identifiant leurs opérateurs spatiaux. Ensuite, nous avons accompagné la spatialité de ces opérateurs, établie par les événements et les productions culturelles d'une part, par les discours (textuels et musicaux) et ce qu'ils véhiculent de représentations d'autre part. Enfin, nous avons cherché à identifier comment cet ensemble d'acteurs et d'actants se manifestent dans les parcours qui mènent à ces réseaux. Par où ont transité les musiciens et leurs productions culturelles ? Chacun des lieux d'existence d'un réseau assume-t-il les mêmes fonctions dans la relation à la production culturelle ? Comment se réalisent les processus créatifs qui visent à passer du paysage et du climat à la question musicale, établissant des synesthésies géographiques dans la chanson ? Le travail de terrain multi situé, dans un contexte transfrontalier nous aide à comprendre comment s'établissent les rapprochements et les tensions, les négociations identitaires, les créations artistiques et les formes distinctes d'intégration des acteurs sociaux et de leurs produits culturels. Il est important dans ce travail d'accompagner le développement des représentations dans l'espace, pour ensuite pouvoir les intégrer dans une analyse cohérente reflétant le rôle de chaque lieu dans un réseau donné. Tracer les lignes et les nœuds d'un réseau, accompagner les représentations et les événements là où ils surviennent, construire un *corpus* de données de différentes sources, ces opérations rendent possible une lecture totalisante (mais non totale) des spatialités impliquées dans un type spécifique de fabrication musicale. Notre position de géographe, musicien, spectateur et chercheur nous a permis d'accompagner dans diverses positions sociales, un ensemble d'artistes, en interagissant avec eux, mais surtout en apprenant *in loco* les espaces intersubjectifs produit par le résultat d'une musique transterritoriale entre le monde américain hispanophone et lusophone.

## Présentation de la région de la Plata et de la Pampa

- 3 La région de la Plata s'entend comme une rencontre, autour du fleuve rio de la Plata, d'une matrice hispanophone, et d'une matrice lusophone/brésilienne. Les deux ont laissé des marques culturelles dans une région qui inclut les provinces argentines limitrophes avec les départements uruguayens et l'État du Rio Grande do Sul au Brésil, chevauchement de paysages que l'on s'est accordé à appeler la Pampa. C'est dans les principales capitales et dans quelques villes importantes de la région de la Plata que s'est formé un réseau musical autour d'esthétiques partagées dont la production culturelle nous a conduit à poser l'hypothèse d'une transterritorialité musicale.
- 4 La relation entre le sud du Brésil, l'Uruguay et les provinces limitrophes de l'Argentine, est aussi ancienne que la formation de la région coloniale de la Plata qui inclut ces pays (Gutfreind & Reichel, 1996), basée sur la production agropastorale. L'institution tardive des frontières, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a garanti presque quatre siècles de contiguïté territoriale et d'échanges culturels dans la région qui, même avec le travail des historiographes nationalistes du XX<sup>e</sup>

siècle, se sont maintenus. D'autres unités géographiques de différentes natures sont utilisées comme analogie, même si aucune d'entre elles ne coïncident exactement avec ses contours : le Bassin du Rio de la Plata, le Conesul, le Mercosul et la Pampa. Mais plus que la préoccupation de ses limites exactes, nous traitons ici de la région de la Plata comme d'un contexte culturel, historique, politique, paysager, dans lequel s'intègrent des villes importantes, comme Porto Alegre, Pelotas, Montevideo, Buenos Aires, entre autres.

- 5 La dénomination de la Pampa vient du mot d'origine quechua, nommant « les plaines de végétation basse qui existent dans le Rio Grande do Sul et dans les pays de la Plata, et qui sont associées à l'apparition de pâturages qui se nomment aussi savanes, steppes ou simplement champs (ce qui est le terme le plus adéquat) » (Fontoura, 2008, p. 1). Pampa, en quechua, langue aborigène de l'Amérique du Sud, signifie « région plate ». Néanmoins, Pampa n'est pas une dénomination exclusivement naturelle. Ce n'est pas seulement un paysage dans lequel apparaît une condition phytogéographique et physiogéographique particulières. Cette unité de paysage a été, et est toujours l'horizon de vie des populations qui y ont reproduit leur histoire, depuis les Amérindiens jusqu'aux sociétés contemporaines. Dans ce sens, c'est sur ce paysage que s'est développée une culture particulière et ses représentations, avec un accent mis sur la miscégenation des colonies portugaises et espagnoles, de la présence africaine, des Amérindiens (presque totalement décimés) et plus tard d'autres sociétés européennes comme la société italienne, polonaise et allemande. Ce paysage est identifié par certains chercheurs comme une région. Dorfman (2009), dans son travail sur la contrebande à la frontière Brésil-Uruguay, nous rappelle le travail du critique littéraire Angél Rama et sa notion de « région littéraire de la Pampa », en identifiant un panel de thèmes spécifiques à la construction identitaire dans la Région. Nous pensons que c'est dans cette relation idéal-matériel que la Pampa surgit comme un paysage-miroir de la région de la Plata. Curieusement, en termes géomorphologiques, aucune des principales villes dont il est ici question ne se trouve dans la Pampa : elles sont situées dans la plaine côtière. Il faut avoir à l'esprit que la production culturelle et artistique comme les représentations de la campagne de la région sont principalement issues des grands centres urbains. Il en va de même avec la plaine côtière, voisine de la Pampa.
- 6 Des rythmes comme la milonga, le chamamé, la chimarrita, le tango, entre autres ont été partagés depuis longtemps aussi bien par des groupes folkloriques que par des musiciens populaires qui en actualisent la lecture. Les recherches musicologiques de Vega (1944) et d'Ayestarán (1967), attestent d'un contexte historique et culturel de perméabilité des frontières pour expliquer l'éparpillement des formes musicales. Trois moments significatifs montrent une influence claire de la Plata au sud du Brésil dans les cent dernières années. En 1914, est gravé à Porto Alegre le premier tango argentin : *El Chamuyo* de Francisco Camaro (Santos, 2011). Dans les années 1950, Porto Alegre abritait plus de trente maisons spécialisées dans le tango, et il existe encore aujourd'hui un festival de tango annuel ainsi que plusieurs groupes dans la ville. Le festival d'hiver, « Porto Alegre en Scène » et « Buenos Aires à Porto Alegre » sont trois événements, qui, depuis de nombreuses années concentrent une partie de la circulation d'artistes argentins et uruguayens de renom dans la ville, en lien avec le réseau musical que nous abordons dans ce texte. L'échange se passe aussi en sens inverse, même s'il est de moindre intensité, à travers les festivals de Porto Alegre à Buenos Aires et de Porto Alegre à Montevideo.

## La musique qui géographise : esthétique musicale dans la région de la Plata

- 7 Vitor Ramil, compositeur et écrivain brésilien, publie l'essai *L'esthétique du froid* (Ramil, 1993, 2004), titre homonyme de sa conférence à Genève pour l'événement *Porto Alegre, un autre Brésil*, qui a réuni des artistes, des producteurs culturels et intellectuels de la capitale la plus méridionale du pays. Dans cet essai, Ramil propose – en partant de sa propre création musicale – une conception rénovée de la musique brésilienne, vue à partir du sud du pays. À l'inverse du traditionalisme du Rio Grande do Sul, l'artiste cherche à réutiliser la musique

populaire (déjà folklorisée) du sud – surtout la milonga – dans l'optique de la chanson populaire brésilienne.

- 8 À l'époque où il habitait à Rio de Janeiro, Vitor Ramil raconte qu'il suivait, au mois de juin, les informations nationales montrant des images d'un carnaval hors saison dans certaines villes du nord-est brésilien. Dans le même temps, les images de l'hiver du sud (l'hiver le plus rigoureux est dans les États de la région sud – Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná) montraient le givre et les températures négatives, présentées sur un ton d'anormalité, comme si elles étaient décollées de la réalité brésilienne ou comme si elles venaient d'un autre pays. Vitor Ramil en a donc conclu que si la représentation du Brésil tropical permettait d'appréhender une bonne partie de la brésilianité, le froid symbolisait, d'une certaine manière, le sud, principalement le Rio Grande do Sul, ce qu'il exprime dans une métaphore-définition :

[...] en présentant les images du froid, transmises comme quelque chose de véritablement étrange par rapport à ce contexte tropical (attention : le journal télévisé était transmis dans le pays entier) une évidence s'impose comme une certitude significative : le froid est un grand facteur de différence entre nous et les « Brésiliens ». (Ramil, 2004, p. 13).

- 9 Cependant, l'évidente différence régionale (selon laquelle le froid était autant une réalité climatique qu'une métaphore pour faire référence à l'éloignement de la représentation culturelle du Brésil à partir du centre du pays) n'exclut pas la contribution du sud à la culture brésilienne. L'auteur affirme :

Nous avons besoin d'une esthétique du froid, ai-je pensé. Il y avait une esthétique qui semblait vraiment unifier les Brésiliens, une esthétique à laquelle nous, venant de l'extrême sud, avons contribué au minimum ; il y avait une idée courante de la brésilianité qui disait peu de chose, et jamais notre fondamental à nous. Nous nous sentions plus différents dans un pays fait de différences. Mais comment étions-nous ? (Ramil, 2004, p. 14).

- 10 Ramil cherche dans le froid un facteur de différenciation capable de représenter une autre matrice esthétique dans la chanson populaire brésilienne. Mais pas seulement dans le froid : dans le paysage aussi. En réfléchissant sur la teneur de cette esthétique, des images froides lui sont apparues : le gaúcho<sup>1</sup> buvant son maté<sup>2</sup>, admirant l'immensité de la Pampa dans un cadre hivernal, le vert des champs qui contraste avec le bleu du ciel, peu d'éléments formant le paysage. Des mots comme rigueur, précision, concision, etc. lui sont venus à l'esprit. Tous sont liés à un cadre propre, constitué de peu d'éléments, mais chacun d'entre eux étant significatif. Dans le documentaire « La ligne froide de l'horizon » (Coelho, 2013)<sup>3</sup>, Ramil explique comment sa réflexion passe du climat au paysage :

- 11 Déjà, en pensant à l'idée de froid comme quelque chose de symbolique, qui nous représente, je suis parti en pensant aux valeurs du froid ? Comment serait une esthétique de cet endroit ? Et la première image qui m'est venue a été une image de plaine, cette scène m'est venue immédiatement [montrant le paysage derrière lui].

- 12 Cependant, le froid se présente ici comme une métaphore :

Nous allons penser le froid juste comme un emblème des quatre saisons. Ce qui nous marque, c'est ce climat tempéré (idem).

- 13 En partant de ce paysage froid et minimaliste, Ramil réalise une série de filtres synesthésiques qui seront transposés vers la composition musicale :

« La milonga en ton mineur » [la tonalité mineur représentant le froid], réfléchie, dense, profonde et mélancolique [faisant allusion à l'immensité de l'horizon et aux espaces non peuplés de la région Pampa] ; rigoureuse dans sa cadence, son jeu, son phrasé ; subtile dans son mouvement mélodique sinueux [la caractéristique « suavement ondulée » de la topographie de la Pampa], orientale [évoquant, d'une part l'origine noire arabe de la milonga et d'autre part sa relation avec les *cantes de ida-y-vuelta* ibériques] (Ramil, 1993, p. 268).

- 14 À partir de cette conception, Ramil établit des caractéristiques pour sa création :

Le rythme brésilien, noir, dansant, traité avec une certaine dureté (la rigueur du tango) et une courtoisie planifiées. Le rythme comme un raisonnement minutieux. [...] Le rythme apportant de la légèreté. Propreté. Une analogie ? Montagnes et collines de Rio placées judicieusement de-ci de-là, dans l'immensité lisse de la Pampa (idem).

15 Ce sera seulement en 1997, avec le lancement du disque « Ramilonga – *L'esthétique du froid* » que Ramil appliquera les propositions de son essai avec l'attention qui leur est due. Bien reçu par le public et les compositeurs du Brésil, de l'Argentine et de l'Uruguay, le disque a essuyé néanmoins de nombreuses critiques de la part de musiciens traditionalistes qui défendaient le « *purisme* » de la milonga et de la musique *gaúcha*.

16 Dans les vers de « Milonga dans sept villes », sorte de manifeste esthétique du disque, Ramil explicite la relation entre le froid, la Pampa et la milonga, et construit une série de filtres par lesquels la chanson commence à incorporer musicalement sa proposition esthétique.

J'ai fait la milonga dans sept villes / Rigueur, Profondeur, Clarté / À concision, Pureté, Légèreté et Mélancolie / Milonga est faite détachée du temps / Jamais milonga n'est détachée de l'espace / Sept villes froides sont ses résidences / À Clarté / La Pampa infinie et exacte m'a fait avancer / À Rigueur je me suis rendu / Aux chemins les plus subtils / À profondeur / Mon âme j'ai rencontré / Je me suis vu en moi [...] La voix d'un milonguiste ne meurt pas / Ne s'en va pas dans le nuage qui passe / Sept villes froides sont ses résidences / Concision à de petites cours où l'univers j'ai vu / À Pureté je suis allé rêver / À Légèreté le ciel s'est ouvert / À Mélancolie mon âme m'a souri / Et je me suis vu heureux (Ramil, 1997).

17 Dans cette chanson, le compositeur présente sous la forme de villes froides les marques de sa composition : Rigueur, Profondeur, Clarté, Concision, Pureté, Légèreté et Mélancolie. Le chemin parcouru à travers les villes conduit Ramil à se trouver et à définir ces filtres esthétiques (et bien sûr métaphoriques, car ils existent seulement musicalement en tant qu'analogies) comme le chemin de son œuvre. Pour lui, la milonga est détachée du temps, car elle suit la tradition des milonguistes et pajadores<sup>4</sup>, mais elle n'est jamais détachée de l'espace. L'espace, la résidence, de la milonga sont les sept villes froides, qui sont ancrées dans la Pampa – infinie et exacte.

18 De son côté, Jorge Drexler, compositeur uruguayen habitant à Madrid, prolonge sa carrière musicale dans l'interface de la musique pop et des rythmes populaires uruguayens, comme la milonga, le candombe, entre autres. À l'époque où il rencontre Ramil, Drexler lance le disque Frontera, dans lequel la question de la frontière entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay était déjà problématisée :

Yo no sé donde estoy, mi casa está en la frontera / Y las fronteras si mueben como las banderas [...] Soy hijo de un forastero y de una estrella del alba / Y si hay amor, me dijeron, toda distancia se salva (Drexler, 1999).

19 La quatrième de couverture du disque situe son pays comme un centre du bassin du Rio de la Plata, irradiant des lignes pour une certaine zone d'influence frontalière vers les pays voisins (figure 2). Un peu plus tard, inspirés par l'Esthétique du froid, Jorge Drexler et son frère Daniel, également compositeur, créent le terme « *templadisme* », faisant allusion au Tropicalisme brésilien – mouvement musical apparu dans les années 1960 et qui trouve en Gilberto Gil et en Caetano Veloso ses figures les plus connues. Selon Daniel,

El Templadismo forma una especie de corriente musical del sur latinoamericano, que se caracteriza por el no exceso, donde reinan colores, sonidos y climas calmos (Hoy, 2007).

Figure 2 - Le disque Frontera, situant l'Uruguay et sa « zone d'influence »



20 Daniel Drexler explique aussi que la dénomination templadisme est apparue à partir de conversations avec son frère Jorge, sur l'Esthétique du froid, le tropicalisme et le Manifeste Anthropophage (fondateur du mouvement moderniste brésilien). Il lui est alors venu l'idée de théoriser un tropicalisme des Pampas, des régions tempérées :

21 Si tuvieras que definir el Templadismo en pocas palabras, te diría que es una especie de marco teórico para la creación (en mi caso de canciones) desde la cuenca del Río de la Plata (idem).  
22 Pour Jorge Drexler,

Le templadisme est l'association d'un climat intermédiaire, sans pour autant être un climat froid, c'est un climat tempéré, avec un paysage auquel il manque de grands accidents géographiques. Un paysage avec une vision vaste de l'horizon, doucement ondulée (Coelho, 2013).

23 La milonga est aussi choisie comme synthèse de cette proposition :

La milonga va d'un côté à l'autre, tout comme le maté. De fait, ils coïncident très bien avec le territoire. Moi et Vitor [Ramil] parlions en plaisantant sur l'Ilexândia, le territoire de l'Ilex Paraguensis, qui est le nom scientifique du maté (idem).

24 Le compositeur argentin Kevin Johansen, partenaire des frères Drexler, parle quant à lui, de subtropicalisme et corrobore la proposition du templadisme et de l'esthétique du froid. Le compositeur dit que :

del Sur del Rio Grande do Sul, somos más tangueros, más melancolicos. [...] Tambien suelo decir que somos 'Subtropicalistas', primero por el clima, que marca a todas las culturas y segundo porque [...] nuestros padres artisticos son los Tropicalistas. [...] Eso es ser del Plata para mi (Entretien de 2008).

25 Des artistes comme Ana Prada, défendent le caractère historique de la miscégenation d'ethnies et, par conséquent, de rythmes. Kevin affirme que

El contacto con el Atlantico, la mezcla del indio con el europeo y, aqui al sur, la resonancia del africano, que dejó su huella, su sonido.

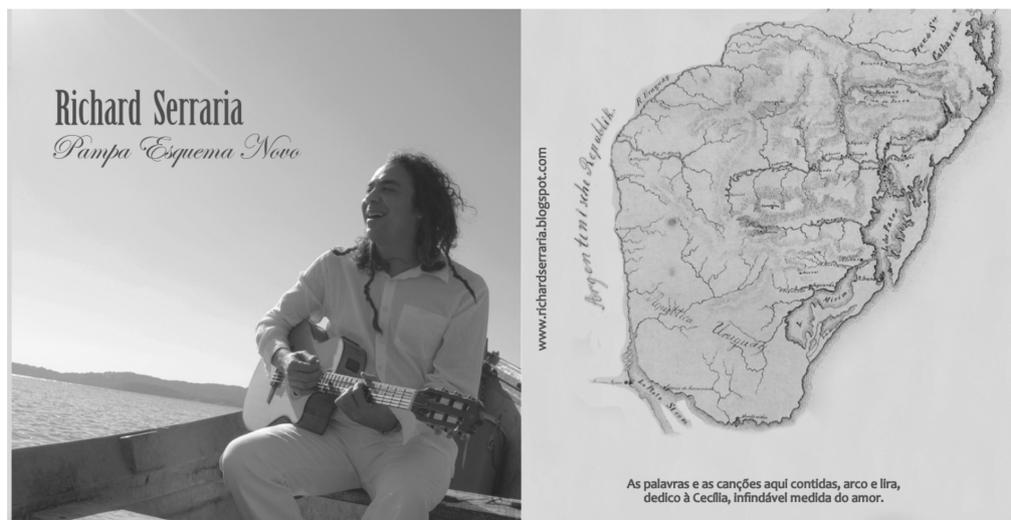
26 Ana Prada raconte qu'une caractéristique importante de la culture de la Plata s'exprime par la diversité :

En esa variedad conviven la melancolía y el ritmo, el desarraigo y el nacionalismo, la intolerancia y los intolerados, el frío y el calor, los grises y el colorido.

27 Un autre compositeur brésilien, Richard Serraria, réalise une lecture dialogique de Ramil et propose une *Esthétique de la chaleur humide*, réaffirmant la « chaleur » des tambours dans la musique populaire du sud du Brésil et l'origine noire du tango et de la milonga. Dans un album récent *Pampa nouveau schéma* (figure 3), Serraria (2011) réalise une traversée intégrant des rythmes, des compositeurs et des instrumentistes des trois pays autour des représentations de la Pampa, en se centrant sur la contribution afro-plata à la musique. Le disque a été enregistré dans les villes de Pelotas, Porto Alegre, Montevideo et Buenos Aires. Le nom de l'album fait allusion à « Samba nouveau schéma » de Jorge Ben, de 1963. En faisant référence à un album

fondateur de la musique brésilienne, Serraria annonce que Pampa Nouveau Schéma veut être une nouvelle marque de la musique faite dans les frontières. Et ce n'est pas un rythme, comme la samba qui est à la base d'un « *nouveau schéma* » mais un paysage qui devient la référence de la création musicale.

**Figure 3 - Cartographie historique, situant des villes d'enregistrement du disque et la toponymie des fleuves**



28 On peut noter, à partir des propos de ces musiciens, que c'est non seulement la reconnaissance de la formation historique qui donne naissance à la configuration ethnique et culturelle dans l'espace de la Plata, mais que c'est aussi une représentation liée au paysage et au cadre naturel, mettant au premier plan la Pampa et son caractère subtropical, qui marque ce cadre. Un tel fait nous conduit à considérer l'entremêlement entre nature et culture, car, selon Jovchelovitch (2004, p. 21) « la représentation est autant sociale qu'enchevêtrée dans la matérialité du monde ». On perçoit une forte dimension géographisante dans les représentations des artistes. Elles apportent les éléments de matérialité et des substances, généralement attribués à l'espace géographique, à la création esthétique, rendant cette matérialité vivante et indispensable à la création musicale proprement dite. La représentation du paysage apparaît comme une métaphore capable de représenter une culture locale transfrontalière (la culture *gaúcha*), une région (la région de la Plata) et une condition climatique (tempérée, où le froid est constitutif). Mais il apparaît aussi une métaphore sonore dans laquelle les éléments du paysage sont transposés vers les chansons. Tous les musiciens cités voient la milonga comme un genre-synthèse, un point de départ pour relire d'autres rythmes et influences musicales. Une texture musicale particulière finit par refléter ce croisement de références : des instruments d'origine européenne incorporés dans la culture latino-américaine, comme la guitare à cordes de nylon, l'accordéon, le violon, mais aussi des éléments locaux comme le charango, la viole à dix cordes et le bumbo leguero, sans oublier les guitares à cordes d'acier et les effets électroniques propres à la musique *pop*. Comme nous le verrons par la suite, cette dimension sera le support de propositions territorialisantes, visant le champ d'action des artistes dans l'espace et générant une territorialité spécifique.

## La musique qui territorialise : réseau, concerts et politiques culturelles

29 S'ajoutent au processus de représentation de la culture dans la région de la Plata, de nombreuses pratiques *territorialisantes* des acteurs en question. Ces pratiques soulignent la question des centralités culturelles déjà existantes, cherchant à instituer d'autres espaces de légitimation de la culture sud-américaine. C'est dans ce sens que nous entendons les discours des musiciens relatifs à la représentation sociale (Moscovici, 2001) de l'espace, donnant une légitimité aux pratiques qui territorialisent la musique.

30 Vitor Ramil est perçu par un grand nombre des personnes enquêtées dans le cadre de la recherche comme le musicien qui a mis en place un manifeste pour contester l'hégémonie

du Sud-est du Brésil (Rio de Janeiro et São Paulo) comme espace de circulation culturelle. Motivé pour subvertir un état des choses qui marginalisaient les autres régions du pays, Ramil a commencé à enregistrer ses disques à Buenos Aires, comme beaucoup d'artistes originaires d'autres régions du Brésil, de l'Argentine et de l'Uruguay. L'artiste conclut son essai *L'esthétique du froid* en affirmant :

Je vois Porto Alegre et le Rio Grande do Sul comme un lieu privilégié de par son histoire sociale et politique et de par sa situation géographique uniques. Nous sommes à la confluence de trois cultures, à la rencontre de la *froidité* et de la tropicalité. Quelle est la base de notre création et de notre identité si ce n'est pas cela ? Nous ne sommes pas à la marge d'un centre, mais au centre d'une autre histoire (Ramil, 2004, p. 28).

- 31 Le compositeur suit sur la thématique de la région de la Plata dans ses livres de fiction, comme dans sa dernière nouvelle *Satolep*, dans laquelle le personnage de l'intrigue s'approche de la ville de Pelotas (province du Rio Grande do Sul, à quelques kilomètres de l'Uruguay, où Ramil vit actuellement) et affirme : « Nous sommes en train d'exprimer la transition, entre les pays de la Plata et le Brésil, qui est cet endroit-ci et ce que nous sommes » (Ramil, 2008). En mettant en échec la centralité du sud-est du pays en termes de production culturelle, par la représentation d'un nouveau centre et d'une autre histoire, Ramil lance un discours qui peut être incorporé par des artistes des deux pays. Les frères Drexler, par exemple, commencent à contribuer théoriquement au débat ; d'autres artistes y ajoutent des pratiques musicales qui élargissent les points de vue sur la région. Dans une conférence sur le templadisme, Daniel Drexler, inspiré par Ramil, encourage les participants : « Nous allons prendre les choses en main. Nous allons arrêter de vivre une vie qui est constamment guidée par ce qui se passe au centre ».
- 32 La question se répercute positivement dans le milieu musical et académique, qui pousse à l'organisation de colloques sur la musique aux frontières. L'information des événements dans les médias spécialisés se fait elle aussi de plus en plus fréquemment. En toile de fond géopolitique, les processus d'intégration latino-américain, tout particulièrement le marché commun du sud – MERCOSUD, et diverses coopérations multilatérales, comme le réseau de MERCOCIDADES, sont en cours. Les artistes, à leur tour, finissent par se connaître mutuellement à travers le réseau culturel qui s'est formé et collaborent les uns dans les œuvres des autres, en organisant des spectacles formés par des musiciens et des compositeurs des deux pays, toujours évoquant leur caractère transfrontalier. C'est le cas d'événements comme « Porto Alegre – Montevideo Sin Fronteras », « Yakupampa »<sup>5</sup> (figure 4), « Aires de la pampa alegre », « Lagunas y Lagoas » et « Canciones Cruzadas ». Dans ces événements, les musiciens hybrident de langues portugaise et espagnole, les rythmes du rio de la Plata et du Brésil, croisant ainsi les références.

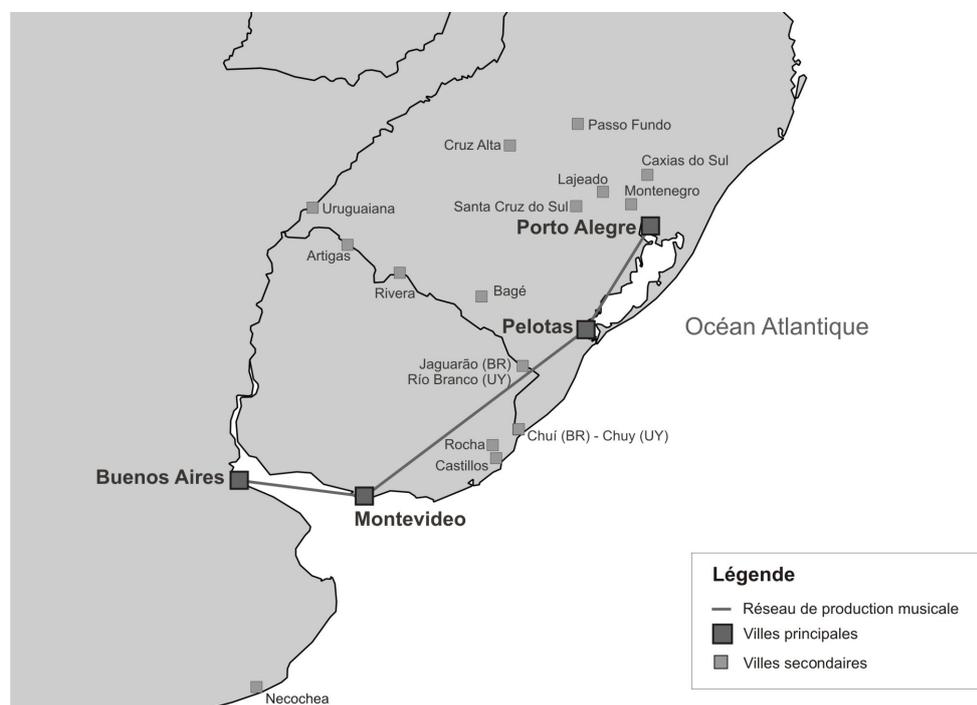
**Figure 4 - Diverses nationalités et sonorités en scène dans le spectacle Yakupampa**

- 33 On perçoit à travers de tels événements que cette représentation de l'espace alimente l'esthétique musicale. On observe simultanément l'élaboration d'un discours qui cherche la construction d'une nouvelle territorialité, le « centre d'une autre histoire », rendant possible la reproduction de ces chantiers artistiques. En contestant le « centre », les artistes organisent et soulignent leurs actions dans un nouvel agenda qui inclut les villes partenaires, de nouveaux lieux de concert, des producteurs culturels, des lieux d'enregistrements, etc. En organisant des concerts, des expositions et des séminaires qui font allusion à cette nouvelle centralité, les représentations géographiques deviennent effectives, faisant de ces événements les marqueurs importants de la territorialité en construction. Il faudrait aussi noter le rôle des agents culturels publics et privés qui relaient de façon itérative les représentations de ce réseau de musiciens. Le festival d'Hiver de Porto Alegre, par exemple, assume clairement « l'accent de la Plata » et *L'esthétique du froid* comme point d'appui pour penser la programmation de l'événement.
- 34 L'Unimúsica – programmation musicale annuelle de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul – a fait il y a quelques années la promotion d'un concert et d'une conférence avec Drexler sur le templadisme, qui ont permis à beaucoup de musiciens du réseau de faire connaissance avec ce courant musical. Les événements produits par les agents publics et privés sont devenus des espaces de rencontre entre artistes et entre producteurs musicaux, qui, bien souvent, ont généré de nouveaux partenariats. L'on peut voir ainsi un afflux de conceptions comme *L'esthétique du froid* et le templadisme au sein des institutions publiques (principalement du côté brésilien), qui les reconnaissent comme des principes d'intégration des musiciens de la région ou qui les établissent comme un « Nord » – ou mieux encore, comme un « Sud » pour des actions de programmation dans le domaine culturel. Le discours d'une identité de la Plata se met en dialogue entre les pays hispanophones voisins et le sud du Brésil, reconnaissant des formations historiques et des expressions culturelles communes.
- 35 Que ce soit à travers des concerts collectifs d'artistes des différentes nationalités, des événements qui débattent sur les parcours de la musique du sud et son identité ou des événements culturels promus par des entités publiques et privées, on note l'intention territorialisante de cette musique qui organise les artistes, les producteurs culturels et l'audience autour d'un nouveau circuit de musique populaire en réseau dans les villes des différents pays impliqués. C'est pourquoi nous sommes en accord avec Romagnan (2000) quand il affirme que la musique se territorialise à partir des festivals et des animations musicales. Les événements musicaux peuvent néanmoins être de différents types. Il y a ceux qui lient les artistes les uns aux autres en *guitarreadas*, dans un vécu au quotidien,

chez les amis – dans ceux-là, l'événement prend une dimension personnelle et l'espace représenté dans les chansons est vécu à travers les relations humaines, les liens d'amitié, les paysages et les langues partagées. Il y a les événements de divulgation de l'œuvre musicale, où des partenaires de différents pays font part de leurs travaux dans les médias en général, où sont valorisés invariablement les liens d'amitié et les rapprochements entre identités, ressemblances, complémentarités, etc. Il y a un troisième type d'événement où la région de la Plata est mise en scène, permettant de mélanger en un événement unique, les musiciens, leurs chansons, les langues, les rythmes, les représentations de l'espace, l'empathie avec le public et les médias spécialisés. Durant l'événement, la région de la Plata devient réelle, matérialisée et mise en scène. Enfin, il y a un quatrième type d'événement qui est celui des politiques culturelles, quand les institutions viennent chercher ces artistes, avec d'autres, pour représenter l'intégration régionale transfrontalière, renforçant avec la présence des artistes l'idée même d'intégration qu'elles proposent et favorisant de nouveaux partenariat et rencontres. Il existe de ce fait une multidimensionalité d'événements qui relie les vécus individuels, les vécus collectifs, le public, les politiques culturelles de la musique et la circulation des produits culturels. Chacun de ces événements renforce sa localisation, créant la nouvelle centralité proposée ; plus encore : chaque événement et sa propre localisation deviennent irradiateurs de ces représentations de l'espace, en les disséminant. En alliant des représentations et des actions, la pratique musicale se territorialise autour de l'idée d'un espace transfrontalier de la Plata.

36 Lorsqu'on réalise la cartographie de la production et des événements musicaux (figure 5), il est possible de voir un axe formant un réseau entre Porto Alegre et Buenos Aires. À l'intérieur de ce réseau se concentrent les lieux d'enregistrement des albums et de production des événements principaux. D'autres villes, secondaires, reçoivent uniquement des représentations musicales. Une plus grande densité d'événements dans les villes de frontières entre le Brésil et l'Uruguay s'explique par les initiatives d'intégration régionale promues par les institutions publiques, tout particulièrement les municipalités des deux pays et le gouvernement de L'Uruguay. Au Brésil, d'autres villes accueillent les artistes à travers des institutions comme Le SESC<sup>6</sup>. L'Argentine, avec moins d'artistes participant au réseau, reçoit de petits événements, principalement à Buenos Aires. C'est cependant le lieu préféré des artistes pour l'enregistrement de leurs albums du fait de la qualité technique des studios et des producteurs ainsi que du bas coût de la production.

**Figure 5 - Le réseau de production musical mis en valeur**



## Considérations finales : la chanson qui gomme les limites territoriales

- 37 Nous avons tout d'abord montré comment sont élaborées les représentations de l'espace, dans le sens d'une pratique géographisante, qui cherche à décrire l'espace, à s'y situer et à établir des analogies entre la composition musicale et le paysage. Nous avons vu que beaucoup d'esthétiques ou de propositions musicales se situent dans cet espace et se complètent à travers la recherche de points communs de représentations. La musique des artistes est ancrée dans la région de la Plata, qui est surtout représentée par le paysage de la Pampa. Les caractéristiques mobilisées pour désigner cet espace partagé font référence aux rythmes, au caractère transfrontalier, à la formation historique de cette zone, à la contiguïté de la Pampa, au climat, à l'existence d'un moment d'intégration économique et culturelle.
- 38 Le processus de représentation de l'espace s'ajoute de plus à des pratiques territorialisantes. Les artistes cherchent un espace pour la circulation de leur musique. Cet espace se viabilise par la pratique musicale elle-même, en faisant vivre l'espace représenté, mais aussi en questionnant la centralité d'autres marchés musicaux, comme São Paulo et Rio de Janeiro, par exemple, et proposant un nouveau centre culturel qui gravite autour des villes comme Porto Alegre, Pelotas, Buenos Aires et Montevideo (figure 6). En produisant cette nouvelle territorialité, les artistes articulent un espace d'échanges culturels et économiques de nature transfrontalière. Ainsi, les rythmes, les langues et les imaginaires nationaux sont mis en dialogue et convergent vers une reconnaissance mutuelle d'éléments culturels partagés, qui contribuent à la création de nouvelles expériences d'espace et d'hybridation des identités nationales. La musique contribue donc à la création de territorialités qui expriment *de facto* l'intégration régionale dans la Plata, unifiant les musiciens, le public, les producteurs culturels et les politiques culturelles. Nous comprenons que cette territorialité musicale (re)composent l'espace de la Plata. Elle recompose car elle fait resurgir et reconnaître un passé qui était partagé avant l'établissement des frontières des États-Nations. Elle compose car le contenu des représentations et des pratiques apparaît transformé par la contemporanéité et par l'intentionnalité actuelle des agents.

**Figure 6 - Le compositeur Daniel Drexler et quelques croquis cartographiques du domaine d'influence du templadisme et ses propositions pour la musique populaire**



Source : UFRGS, 2009

- 39 La région de la Plata des musiciens est ainsi rendue possible, à travers la multiplication de phénomènes de micro-intégrations des acteurs impliqués. Ces micro-intégrations se font sous une forme rhizomatique, en élargissant le réseau et en créant divers contextes de création qui peuvent d'ailleurs échapper aux conceptions esthétiques d'une « platinité musicale » (musique du rio de Plata), mais qui même ainsi représentent un processus d'intégration transfrontalière car il englobe des acteurs de plusieurs nationalités. À notre avis, ces processus n'ont pas un statut d'exception. Elles font référence à de nouvelles formes de territorialités et d'expérience de l'espace dans la contemporanéité, qui transcendent les limites territoriales des États-Nations et qui sont articulées non pas en domaine, mais en réseau. Nous comprenons qu'il s'agit d'une transterritorialité (Haesbaert, 2011) musicale, qui est aussi transfrontalière. Elle articule les relations à l'échelle régionale, frontalière et nationale, en cherchant une référence identitaire de stabilité dans la fluidité et dans la multiplicité. Cependant, dans sa trajectoire, elle (re)compose

également des identités régionales et ethniques que les projets identitaires nationaux ont rejetées depuis longtemps justement car elles étaient au croisement des limites territoriales des États.

40 En termes méthodologiques, la proposition d'un travail de terrain multi situé a rendu compte des innombrables contextes de création artistique et de négociation des identités. En étudiant les représentations de l'espace, nous comprenons que celles-ci sont pratiques, discursives, qu'elles joignent l'expérience pratique des acteurs aux contextes qui y participent, aux événements qui s'y organisent et aux flux qui y sont générés. En combinant des représentations et des pratiques à une méthode qui se situe là où celles-ci ont lieu, nous voulons mettre l'accent sur le caractère processuel et dynamique des territorialités humaines. Dans ce sens, nous croyons que la musique, par sa capacité à gommer les cartes (Raibaud, 2009) et par sa fluidité adaptée aux réseaux, peut contribuer à une réflexion sur les territorialités enterrées par les discours nationaux hégémoniques, montrant que les frontières des États sont, de fait, les endroits possibles d'une nouvelle cartographie culturelle et sociale.

---

### **Bibliographie**

- AYESTARÁN Lauro, 1967, *El folklore musical uruguayo*, Montevideo, Arca Editorial.
- COELHO Luciano, 2013, *A linha fria do horizonte* [documentaire], Curitiba, Olho Vivo.
- DREXLER Jorge, 1999, *Frontera* [CD], Madrid, Virgin España.
- FONTOURA Luiz Fernando Mazzini, 2008, *Recordações do pampa. X Encuentro Humboldt : el mundo como geografía*, Rosario, Centro Humboldt, 11 p.
- GUIU Claire (dir.), 2006, « Géographies et musiques : quelles perspectives ? », *Géographie et cultures*, n° 59.
- GUTFREIND Ieda, REICHEL Heloisa Jochims, 1996, *As raízes históricas do Mercosul. A Região Platina Colonial*, São Leopoldo, Editora Unisinos.
- HAESBAERT Rogério, 2011, « Hybridité culturelle, « anthropophagie » identitaire et transterritorialité », *Géographie et cultures*, n° 78 Vu du Brésil, p. 21-40.
- HOY Diário, 2006, *Entrevista con Daniel Drexler*, available from : <[www.diariohoy.net/notas/verNoticia.phtml/html/228974](http://www.diariohoy.net/notas/verNoticia.phtml/html/228974)>, access on : 30 jul. 2007.
- JOVCHELOVITCH Sandra, 2004, « Psicologia social, saber, comunidade e cultura », *Psicologia & Sociedade*, vol. 16, p. 20-31.
- KONG Lily, 1995, « Popular music in geographical analyses », *Progress in Human Geography*, vol. 19, p. 183-198.
- KONG Lily, 1997, « Popular music in a transnational world: the construction of local identities in Singapore », *Asia Pacific Viewpoint*, vol. 38, n° 1, p. 19-36.
- LUSSAULT Michel, 2007, *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil.
- LÉVY Jacques, 1999, *Le tournant géographique*, Paris, Belin.
- LEYSBON A., MATLESS D., REVILL G., 1998, *The place of music*, New York, Guilford Press.
- MARCUS George, 1995, « Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography », *Annual review of anthropology*, vol. 24, n° 1, p. 95-117.
- MARCUS George, 2005, « Multi-sited ethnography: Five or six things I know about it now », in *Problems and possibilities in multi-sited ethnography workshop*, 27-28 June 2005, University of Sussex (unpublished), available from: <<http://eprints.ncrm.ac.uk/64>>, access on : 08 jul 2010.
- MOSCOVICI Serge, 2001, « Das representações coletivas às representações sociais : elementos para uma história », in D. Jodelet (ed.), *As representações sociais*, Rio de Janeiro, EdUERJ, p. 45-66.
- PANITZ Lucas, 2010, *Por uma geografia da música : o espaço da música popular platina*, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- RAMIL Vitor, 1993, « A estética do frio », in L. A. Fischer (ed.), *Nós, os gaúchos*, Porto Alegre, UFRGS, p. 262-270.
- RAMIL Vitor, 1997, *Ramilonga, a estética do frio* [CD], Pelotas, Satolep Music.
- RAMIL Vitor, 2004, *A estética do frio*, Pelotas, Satolep Livros.

RAMIL Vitor, 2008, *Satolep*, São Paulo, Cosac Naify.

RAIBAUD Yves, 2005, *Territoires musicaux en régions*, MSHA, Pessac.

RAIBAUD Yves (dir.), 2009, *Comment la musique vient aux territoires*, MSHA, Pessac.

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

SANTOS Luana Zambiazzi, 2011, A « Casa A Electrica » e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil : um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade, Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SERRARIA Richard, 2011, *Pampa esquema novo* [CD], Porto Alegre.

VEGA Carlos, 1944, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Editorial Losada.

### Notes

1 Gaúcho (en portugais) ou gaucho (en espagnol) fait référence à un type culturel issu du mode de vie agropastoral développé dans la région de la Plata et le sud du Brésil, qui est synonyme de gardiens de troupeaux. Le gaúcho est aussi utilisé comme petit nom des habitants du Rio Grande do Sul, au Brésil.

2 Boisson d'origine indigène, faite d'herbes maté moulu (*ilex paraguensis*) et bue dans des calebasses.

3 Argument qui s'appuie sur Panitz (2011).

4 Espèce de troubadour de la région de la Plata qui déclame des vers improvisés au son de la guitare.

5 Yakupampa est l'Afrique impulsée fortement dans l'extrême sud de l'Amérique du Sud, des tambours religieux tambourinant dans les fêtes populaires, avec la poésie autochtone de l'Amérique de la colonisation hispano-portugaise. Yakupapa en dialecte bantou est l'origine probable du terme sopapo, tambour afro-gaúcho. Et Pampa en langue quechua est la dénomination de la plaine de trois pays du sud de l'Amérique. Yakupapa-Pampa = Yakupampa » (Source : Divulgateur officiel du spectacle).

6 Service social du commerce, réseau national qui se consacre à la formation professionnelle, au service social et aux actions culturelles.

### Pour citer cet article

#### Référence électronique

Lucas Manassi Panitz, « Pratiques musicales, représentations et transterritorialités en réseau entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay », *Géographie et cultures* [En ligne], 88 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 25 juin 2016. URL : <http://gc.revues.org/3072> ; DOI : 10.4000/gc.3072

#### Référence papier

Lucas Manassi Panitz, « Pratiques musicales, représentations et transterritorialités en réseau entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay », *Géographie et cultures*, 88 | 2013, 149-168.

### À propos de l'auteur

#### Lucas Manassi Panitz

Université Fédérale du Rio Grande do Sul, Brésil

Laboratoire Espace, Nature et Cultures (ENeC)

lucspanitz@gmail.com

### Résumés

Cet article propose une analyse géographique d'un territoire musical fonctionnant en réseau entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay. La recherche multi-située tient compte des flux de production culturelle ainsi que des représentations et des pratiques musicales qu'ils génèrent. Un axe musical majeur constitué par les villes de Porto Alegre, Pelotas, Montevideo et Buenos Aires apparaît. Nous prenons le parti de le nommer « musique platine » (musique

du Rio de Plata), genre musical contemporain, transfrontalier et métis, prenant ses références à la fois dans le folklore, la folk music et la pop music. Ces réseaux de scènes musicales et de musiciens consacrés à la musique platine font entendre un appel à l'intégration régionale qui se matérialise à travers des concerts, des productions musicales et des politiques culturelles spécifiques. Ces réseaux nous amènent à réfléchir sur les nouveaux arrangements, économiques, politiques et géopolitiques que la culture engendre dans un moment d'intégration régionale de ces pays par le Mercosud.

### Musical practices, network representations, and transterritorialities between Argentina, Brazil, and Uruguay

From the standpoint of geography, we propose the discussion of a network of music production involving Argentina, Brazil, and Uruguay. We mobilize a multi-sited ethnography research design in order to describe and analyze the flow of music production and representations as well as the context of musical practices connecting cities such as Porto Alegre, Pelotas, Montevideo, and Buenos Aires. This paper, in sum, describes the network of « platina music », a contemporary musical genre which crosses national borders and combines syncretic elements of folklore, folk, and pop music. From the vantage point of this network, one can observe a call for regional integration through music, which is organized around performances and specific cultural productions. This network offers a case for renewed reflection upon economic, political, and geopolitical integration in face of economic policies carried out by Mercosur.

### Práticas musicais, representações e transterritorialidades em rede entre Argentina, Brasil e Uruguai

Nos propomos a discutir a partir da mirada da Geografia uma rede musical estabelecida entre Argentina, Brasil e Uruguai. Optamos por um desenho de pesquisa multi-situado para dar conta do fluxo da produção cultural, suas representações e práticas musicais, o que nos permitiu visualizar um eixo principal composto por Porto Alegre, Pelotas, Montevideo e Buenos Aires. Falamos, portanto, em uma rede da “música platina”, gênero musical contemporâneo, transfronteiriço e mestiço de referências do folclore, do folk e do pop. Nesta rede se percebe um apelo para a integração regional através da música, viabilizado por shows, produções e políticas culturais específicas. Esta rede nos traz reflexões sobre os novos arranjos econômicos, políticos e geopolíticos que a cultura engendra em um momento de integração regional destes países através do Mercosul.

#### *Indexation*

**Mots-clés** : géographie de la musique, transterritorialité, espace platine, Mercosud, réseau musical

**Keywords** : music geography, transterritoriality, platino space, Mercosul, musical networks

**Géographie** : Brésil, Uruguay, Argentine

**Palavras chaves** : geografia da música, transterritorialidade, espaço platino, Mercosul, rede musical