

# Comment la musique vient au territoire

## Introduction

Yves Raibaud, maître de conférences, UMR 5185 ADES-CNRS

Partir d'un objet aussi flou que la musique et le corrélérer avec un autre objet, l'espace, dont les définitions sont nombreuses et souvent contradictoires peut paraître un exercice périlleux. On sent bien cependant que l'association « *Space and Music* » fonctionne bien. Si l'on en croit le recensement effectué par Claire Guiu (synthétisé dans une contribution au début de cet ouvrage) les articles publiés sur ce sujet se multiplient un peu partout dans le monde depuis 1970 : d'abord aux Etats-Unis avec les travaux pionniers de G.O. Carney, puis dans plusieurs universités anglaises et australiennes, dans le reste de l'Europe et en France depuis une décennie. Si les travaux anglo-saxons ont été influencés au départ par les *cultural studies*, la production de thèses et de mémoires en France enregistre aujourd'hui la montée en puissance d'une génération de jeunes chercheurs de toutes disciplines qui observent le développement des pratiques musicales et leur inscription dans l'espace. Il est donc important que ces travaux soient encouragés et publiés car ils participent au renouvellement des recherches en introduisant de nouveaux objets (ici la musique) autour desquels peuvent dialoguer plusieurs courants de la géographie française d'une part, la géographie avec les autres sciences humaines d'autre part.

Le présent ouvrage relate les communications et débats qui se sont tenus lors du colloque scientifique intitulé « *Comment la musique vient-elle au territoire ?* » organisé à Bordeaux le 12 mars 2007 par le laboratoire de recherche ADES et la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. Cette initiative s'inscrit dans une double continuité. D'une part elle est la suite d'un travail de recherche réalisé à Bordeaux depuis plusieurs années au sein de l'équipe TEMPOS<sup>1</sup> de l'UMR 5185 ADES-CNRS sur une approche régionale des rapports entre cultures et territoires. Le projet consiste à croiser l'approche culturelle en géographie, les nouveaux dispositifs régionaux d'évaluation des politiques publiques de la culture et une étude locale du "jeu des acteurs" capable de rendre compte des dynamiques spatiales à l'échelle des nouvelles entités territoriales (Augustin et Berdoulay, 2000). D'autre part elle prolonge la journée « Géographie et musiques : quelles perspectives ? » organisée par le Laboratoire Espaces, Nature et Culture le jeudi 8 juin 2006 à l'Université de Paris IV Sorbonne. Les organisateurs de cette journée proposaient de considérer la musique « *comme un géo-indicateur des sentiments d'appartenance, des mobilités, des valeurs et comportements sociaux (...), un agent performatif dans la construction de territoires* » et notait qu'« *associée à un territoire* » elle pouvait contribuer « *au développement d'idéologies et d'imaginaires territoriaux* ». Cette journée s'est concrétisée par la publication en 2007 du numéro 59 de la revue *Géographie et Cultures* et a été à l'origine de la création d'un réseau de musiciens-chercheurs provenant de diverses disciplines et universités françaises.

« *Comment la musique vient-elle au territoire ?* » est la question que pourraient poser aux géographes les ethnomusicologues et les anthropologues. Elle indique la posture épistémologique ouverte que nous avons retenue pour cet ouvrage : premièrement en considérant les phénomènes musicaux sur les territoires sans distinguer *a priori* les pratiques musicales et les politiques publiques de la culture ; deuxièmement en ouvrant les espaces publics de la culture et en posant l'hypothèse qu'ils sont coproduits avec les usagers (Augustin et Lefebvre, 2004) ; troisièmement en postulant que les musiques ont à voir avec les transformations des territoires qu'elles peuvent continuer à expliquer ou éclairer. Les musiques ne viennent pas naturellement au territoire, mais elles ne sont pas non plus la seule conséquence de déterminants géo-socio-économiques, ni le seul fruit d'une volonté politique. Si la journée organisée le 8 juin 2006 a souligné que les musiques avaient une certaine autonomie, elle a démontré qu'elles participaient également à la construction des territoires. Mais quelle portée réelle

<sup>1</sup> Territoires en Mutations, Projets et Organisations Socio-spatiales. Une partie des résultats de ce travail a été publiée dans la collection « Culture en région » de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (dir. Jean-Pierre Augustin) ; d'autres textes et synthèses sont disponibles sur le site [mircta.com](http://mircta.com)

ont-elles dans ces phénomènes ? « Comment ça marche ? » De quelle manière peut-on en mesurer les effets ?

La musique : un objet qui brouille les cartes.

Avant de présenter le plan de l'ouvrage et les principales directions prises par les auteurs, quelques questions préliminaires se posent. La première est d'importance : la musique est-elle un « objet géographique » ? La plupart des communications qui suivent tendent à le montrer (même si l'on peut supposer que c'est une réponse à la commande) et oscillent entre deux pôles. Pour les unes la musique est prise comme fil conducteur de la lecture d'un territoire (la rue, le chant mongol, la banda). Pour d'autres, un territoire est analysé à travers sa production musicale (La Réunion, la Bretagne, les banlieues). Dans tous les cas, la musique apparaît comme une réalité cognitive possible pour appréhender l'espace des sociétés et même, on le verra plus loin, comme principe d'organisation territoriale.

Face à une géographie « classique », cela ne pose-t-il pas le problème de l'immatérialité de l'objet musique ? Les publications en sciences humaines de la seconde moitié du XXème siècle montrent comment la musique a pris un statut d'objet social dès lors qu'elle s'est consolidée, à travers l'industrie culturelle, comme un bien matérialisé par la vente de disques, d'instruments, de places de concert. On pouvait alors appréhender la musique comme un élément structurant les sociétés par le biais du marché, par les distinctions que la musique opère entre individus consommateurs, par le risque que la mondialisation fait courir à des cultures inégalement armées face aux médias de masse, etc. (Buxton, 1985, Green, 1997 ; Béra et Lamy, 2003). La plupart des travaux pionniers des géographes de la musique cartographient cette matérialité (diffusion des modes musicales à partir du recensement d'une activité économique). L'immatérialité de la musique est cependant patente dès lors qu'elle apparaît d'abord comme un son, puis comme un langage et il était intéressant de faire le détour par la géographie sonore (géographie des sons de la ville, écoute au casque en situation de mobilité urbaine), puis d'interroger les structures du langage musical sur ce qu'elles nous disent des espaces. L'hypothèse que la musique en tant que langage peut avoir une certaine autonomie nous renvoie à une figure, celle de l'artiste créateur qui peut porter une culture collective et ses significations sociospatiales mais aussi les transformer. On peut considérer sous cet angle que la musique fait partie de la sphère idéale (Godelier, 1992), celle dans laquelle l'homme a la capacité de construire la matérialité du monde qui l'entoure avec des idées et donc, par extension et pour ce qui nous concerne, avec un langage et des objets musicaux. A l'échelle d'un groupe, d'un peuple, d'une nation, elle peut devenir également un métalangage concentrant sur des énoncés sensoriels les émotions collectives : l'expression de la *saudade* (nostalgie) dans les musiques portugaise ou brésilienne en est un exemple. Rien n'empêche alors que l'appropriation et la reconstruction des langages musicaux ne deviennent performatives, que ces langages ne se matérialisent à travers la production artistique, un marché, des politiques publiques, des aménagements territoriaux.

Entre la matérialité de la musique comme bien culturel inscrit dans les représentations sociospatiales et son idéalité qui en ferait un principe actif de la construction des territoires il existe une troisième dimension. La musique « brouille les cartes » : sa fluidité est adaptée à l'organisation en réseaux, aux connexions, aux branchements (Amselle, 2001), la musique se démultiplie avec les technologies de l'information et de la communication. Il faut en tenir compte pour analyser les changements qui semblent parfois ne rien devoir aux structures héritées du passé, qu'il s'agisse de l'émergence de nouveaux territoires mondiaux (le rap des périphéries urbaines), du transfert à l'échelle mondiale de référence d'un territoire d'origine (les *batucadas* brésiliennes), de la recomposition des identités locales disparues par l'emprunt de cultures frontalières (les bandas du Sud-Ouest aquitain)...

### Musique et territoire

Mentionner dans l'énoncé de cet ouvrage la notion de territoire procède d'une double démarche. La première consiste à enrichir les travaux réalisés en juin 2006 à Paris par la prise en compte des spécificités de notre équipe bordelaise qui travaille à construire la complémentarité théorique et épistémologique des sciences de l'aménagement et de la géographie. La musique en tant

qu'objet géographique n'apparaît plus seulement comme un géoindicateur mais également de façon récurrente comme un « projet d'agir spatial » utilisé pour la production d'espace et mobilisé par des acteurs locaux comme ressource. « *La gouvernance des espaces émergents du temps libre (...) en s'intéressant aux nouvelles pratiques sociales des habitants, ne saurait s'en tenir à de simples descriptions. Inséparables de leurs spatialités diverses ces configurations (...) interrogent géographes et aménageurs sur le changement territorial, celui des réseaux, des dispositifs de médiation, des résistances ou des défaillances des maillages publics, celui des polarités plus ou moins équilibrées par l'offre des équipements* »<sup>2</sup>.

La seconde, qui n'est pas étrangère à la première, invite à débattre dans l'interdisciplinarité. La notion de territoire est commune dans sa complexité aux géographes, (qu'ils l'envisagent dans une définition minimale et stratégique « d'espace à métrique topographique » [Jacques Lévy]<sup>3</sup>, comme « toute portion humanisée de la surface terrestre » [Jean-Paul Ferrier]<sup>4</sup>) ou comme la combinaison de structures matérielles et idéelles [Guy DiMéo]<sup>5</sup>), aux anthropologues (qu'ils l'envisagent dans son sens éthologique en comparaison avec les territoires de l'animalité ou comme espace « approprié »), aux politologues (qu'ils le définissent par l'Histoire qui l'a construit et/ou le fait qu'il soit contrôlé-borné par l'Etat) etc. Le jeu des définitions n'est qu'apparemment contradictoire et on aurait tort de ne pas envisager tous ces aspects, de ne pas jouer avec cette polysémie, elle-même porteuse d'éclairages variés sur l'objet géographique avec lequel elle interagit. Cela n'empêche pas, bien au contraire, d'organiser ces informations multiples au service d'une compréhension concrète de ce qui se trame entre musique et territoires voire de produire des outils scientifiques susceptibles d'être utilisés par les acteurs sociaux et « territoriaux ».

#### Présentation générale de l'ouvrage

Claire Guiu ouvre le ban de cet ouvrage en présentant un état des lieux de la recherche. Si l'approche diffusionniste des genres musicaux aux Etats-Unis et dans le monde a inauguré la recherche des relations entre espace et musique, c'est à la même époque que sont nées les premières recherches sur le « paysage sonore » liées à une géographie de la perception et de l'expérience sensorielle mais aussi celles portées par des compositeurs comme Pierre Schaeffer lorsqu'il tentait d'analyser les structures de l'environnement sonore urbain pour ressourcer ses compositions. La musique apparaît dans un second temps dans les publications comme un enjeu de pouvoir dans les processus de reconnaissance des groupes sociaux, processus où se joue un jeu subtil d'appropriation-désappropriation parfois accentué par l'industrie musicale, parfois corrigé par l'intervention des politiques publiques. Il faudra enfin attendre le « tournant culturel » de la géographie pour que soit prise en compte la musique (mais aussi les arts, les médias) comme vecteur de représentations et les musiciens comme acteurs des processus de territorialisation.

Nous avons repris en partie cette logique dans cet ouvrage en privilégiant d'abord l'approche sonore, sensorielle et musicologique, en abordant ensuite les incidences de la musique dans la création ou la revendication de constructions identitaires, enfin ses modes d'organisation sur les espaces, son inscription dans les politiques publiques de la culture jusqu'à former des modèles territoriaux de développement.

#### 1. Une approche de géographie culturelle

La deuxième partie rassemble des communications proches des méthodes de la géographie culturelle. Vincent Rouzé avait présenté lors d'une communication non publiée dans cet ouvrage les travaux précurseurs du canadien Murray Schafer et du compositeur français Pierre Schaeffer pour décrire ce que pouvait être une expérience sensorielle de la ville, en graduer et classer les impacts sonores (bruits impersonnels, voix, musiques jouées ou diffusées, superposées) et proposer une lecture

<sup>2</sup> Programme quadriennal, équipe TEMPOS, UMR 5185 ADES-CNRS

<sup>3</sup> In Lévy et Lussault, 2003

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> In Di Méo 1998.

politique et esthétique du quotidien sonore. Par une approche anthropologique des « auditeurs sous casques » empruntant les transports parisiens, Anthony Pecqueur nous parle de l'accompagnement musical des mobilités urbaines et de ce qu'elles nous donnent à voir de l'individu au sein d'espaces-temps collectifs. Cela peut nous aider, écrit-il, à comprendre comment musique, environnement social et territoire s'alimentent mutuellement et se modifient lors de l'expérience qu'en font les usagers les uns au contact des autres. De l'autre côté de l'Atlantique c'est la mobilité de poètes-chansonniers brésiliens (*les repentistas*) que Thierry Rougier nous invite à observer. Inscrits dans une tradition ancienne des régions les plus pauvres du *Nordeste*, le *repentista* est par définition « branché » sur l'actualité (il peut traiter aujourd'hui de la dernière réforme fiscale ou de la défaite de l'équipe de foot du Brésil dans une compétition internationale) mais il garde dans sa structure et ses mélodies la forme traditionnelle restée très populaire et très caractéristique du *Nordeste*. Derrière une apparente immobilité de la tradition musicale d'une région de la Mongolie, Laurent Legrain observe quant à lui les changements qui se sont opérés en l'espace d'un siècle, notamment sous l'effet de cinquante ans de régime communiste. S'il note une permanence des associations entre chants traditionnels et espaces naturels/surnaturels régionaux, il montre ensuite comment ces associations, produites anciennement par les frontières politiques et religieuses entre lamaïsme et chamanisme, se sont reconfigurées sous l'effet de la collectivisation et de la laïcisation à l'époque communiste et comment elles tendent à se recomposer de nos jours. Dans la même veine mais sous d'autres cieux (la ville de Berlin), Boris Grésillon décrit les étapes marquantes dans l'histoire de la capitale allemande au XX<sup>ème</sup> siècle à travers sa production musicale. Le couple ville-musique s'avère particulièrement intéressant à étudier pour un géographe : dans quelle mesure la « matière urbaine » de Berlin, pétrie par l'histoire chaotique de la ville au XX<sup>ème</sup> siècle influe-t-elle sur la matière musicale ? Il se pourrait que la forme urbaine et l'architecture spécifique de la ville façonnent les artistes et leurs choix artistiques, ou tout au moins que production urbaine et production artistique s'interpénètrent et se fécondent mutuellement.

Dans ces quatre communications les représentations géographiques ne sont pas premières, les faits relatés décrivent des pratiques et des productions musicales qui sont inscrites dans l'intentionnalité des acteurs et des artistes. La dimension spatiale n'est pas considérée comme un contexte explicatif *a priori* mais comme une composante qui interagit avec la musique et ses acteurs.

## 2. La musique et ses composantes sociales

La deuxième partie s'engage un peu plus avant dans les interactions entre la musique et ses composantes sociales. Les trois premières communications présentent l'impact mondial du rap sur les populations qui habitent les périphéries des mégapoles et grandes villes mondiales, en particulier dans les quartiers les plus défavorisés. La communication de Laurent Béru se place d'emblée dans le cadre d'une sociologie de la domination en définissant le rap comme un discours protestataire dénonçant les inégalités sociales et la ségrégation spatiale dont sont l'objet des populations entières majoritairement noires et/ou stigmatisées pour leur ethnicité par les classes dominantes. Fondé sur un discours de dénonciation commun, le rap connaît par sa diffusion mondiale et son succès économique de multiples hybridations avec les cultures locales, également revendiquées par les artistes (rap swahili, anglo-indien, turc, brésilien...). La dimension spatiale du rap est complexe, empruntant à la fois aux modèles véhiculés par la mondialisation et aux héritages locaux : en comparant les productions de chanteurs de rap dans trois contextes différents (Etats-Unis, France, Tanzanie) Claire Dubus tente de montrer les connexions et les articulations entre territoires mondiaux du rap, réseaux et identité locale. En Tanzanie, la modernité du rap ne s'oppose à l'africanité que dans le cadre local, celle-ci reprenant ses droits « à l'export » dans un contexte économique postcolonial. Dans un essai monographique sur le rap à Dakar, Sophie Moulard-Kouka précise ces articulations dans l'organisation spatiale de la ville : phénomène mondial approprié par les jeunes des quartiers, le rap devient aussi un enjeu dans les compétitions entre ville-centre et périphérie, mais aussi entre quartiers. A travers la production de textes et de clips vidéos, les artistes originaires des quartiers rivalisent entre eux, participent à la création d'identités locales et complexifient (régénèrent) la création artistique sénégalaise dans le contexte du rap mondial.

Plus encore que de la géographie sociale française ces trois textes sont proches de la géographie radicale américaine : le contexte postcolonial, l'appréhension de l'ethnicité (et même

explicitement de la « négritude ») comme éléments discriminants et fédérateurs du rap mondial, la production de connaissances à travers les entretiens, les textes et les productions artistiques des artistes questionnent l'ordre musical mondial et montrent sa capacité de récupération des émergences artistiques par le biais du marché.

### 3. Pratiques musicales et territorialité : branchements et métissages

Les quatre communications suivantes ont été rassemblées dans une même sous-partie car elles font une place importante au « jeu des acteurs » dans la construction des compromis culturels locaux et des formes musicales qui s'y structurent peu à peu.

Marie Pendanx continue, à travers son article, son exploration du monde des *bandas* du Sud-Ouest français. Elle explique ce phénomène musical (dont l'épicentre se trouverait dans le département des Landes) comme un comblement du vide laissé lors de la disparition des cultures rurales gasconnes par l'effet d'un branchement avec les cultures musicales de fête d'Espagne du Nord. Les sociabilités qui se développent dans les *bandas*, associées à d'autres marqueurs territoriaux tels que la tauromachie, la culture de fête et de façon moindre certains sports dominants tels que le rugby ont fait de cette expression musicale une culture locale à part entière en quelques décennies, soutenue par un consensus qui marque la relative stabilité des sociétés locales dans un contexte de mutation des territoires ruraux.

A cet idéal-type de relocalisation culturelle, l'article d'Anaïs Vaillant oppose la diffusion d'une mode musicale d'origine brésilienne (la *batucada*) par l'intermédiaire de groupes amateurs très actifs, répartis un peu partout en France et dans le monde. Bien que tous ces groupes se reconnaissent entre eux par leur empathie pour les percussions brésiliennes et le folklore carnavalesque, ils adhèrent de façon variable aux modèles initiaux. Pour certains de ces musiciens le retour aux sources musicales s'impose et se concrétise par des voyages au Brésil dont le but est de participer à des carnivals, des stages, des rencontres avec des musiciens brésiliens. Selon leurs sensibilités esthétiques et politiques, les *batucadas* françaises choisissent alors les modèles musicaux et les lieux qui semblent leur correspondre : à Rio de Janeiro, la brésilianité d'un « *samba* » universel, à Salvador de Bahia l'africanité, à Recife l'aspect religieux du *maracatu*... En faisant ce voyage aux sources de leurs musiques préférées, ils participent à leur tour à la relocalisation et au revivalisme de ces styles musicaux dans un contexte de développement du tourisme, sorte de valse de l'authenticité entre musiciens habitant d'un côté et de l'autre de l'Atlantique.

La communication de Gérard Guillot arrive en contrepoint pour présenter, « de l'intérieur », la manière dont s'effectue ce branchement entre culture brésilienne et musiciens amateurs français, en l'occurrence bordelais. Les représentations territoriales attachées au Brésil sont fantasmées, simplifiées et au final appauvries par les logiques d'organisation et les logiques économiques de la *batucada* qu'il décrit. Le paiement du musicien professionnel qui dirige le groupe impose une activité économique consistant principalement à des animations de rue ; celles-ci renvoient le plus souvent aux représentations les plus simplistes de la culture carnavalesque brésilienne telle qu'elle est véhiculée par les médias. L'autre exemple présenté par Gérard Guillot, le bagad Ker Vourdel de Bordeaux, s'enracine dans l'ancienneté d'une amicale des bretons de Bordeaux d'une part, les rassemblements et compétitions de bagad en Bretagne lors de manifestations telles que le festival interceltique de Lorient ou le festival de Cornouaille à Quimper d'autre part. Dans les deux cas, l'auteur montre que ces implantations ont leur vie propre au prix de compromis entre leur adaptation au milieu culturel ambiant et la nécessité de ne pas trop s'éloigner du modèle territorial de référence.

La communication de la musicologue Julie Mansion-Vaquié introduit la notion controversée de métissage culturel à partir de la vogue du *ska-rock-festif* chez les jeunes musiciens bordelais. Elle pose l'hypothèse que ce style musical, puisant ses sources à plusieurs échelles territoriales, peut, à brève échéance, devenir le marqueur d'une identité locale. L'histoire du rock bordelais dans les années 1980 (qui s'est traduit entre autre par la création de nombreux équipements adaptés aux « musiques amplifiées »), rencontrant une tradition festive locale (les *bandas*) et le développement de festivals d'été de *ska* et de *reggae* sur la côte Aquitaine seraient à l'origine de la multiplication de groupes de

*ska*, ce qui semble être spécifique à l'agglomération de Bordeaux. L'intérêt de cet article est qu'il appuie ses hypothèses sur une analyse musicologique du répertoire et de l'instrumentarium d'un groupe de ska bordelais à travers une monographie. L'association d'instruments, de rythmes, d'intervalles et de modulations dans la plupart des morceaux correspondrait à une agrégation d'influences musicales et aux territoires de références auxquels ils se réfèrent (Jamaïque, Espagne, rock urbain, musiques de l'Est) pour créer un « style » propre et son branchement sur une identité locale.

#### 4. Musique, politique et développement local

La dernière partie rassemble les communications dans lesquelles le territoire est pris dans son acception la plus institutionnelle et qui s'y réfèrent explicitement : municipalité (Bordeaux), département (île de La Réunion), région (Bretagne), communauté autonome régionale (Andalousie). Loïc Lafargue de Grangeneuve poursuit son travail d'exploration des relations entre politiques publiques et hip-hop. Après « *Comment Marseille est devenue la Mecque du rap* », titre de son article dans *Géographie et cultures* (2007), il nous montre comment les territoires antagonistes de la rive gauche et de la rive droite de l'agglomération bordelaise se sont emparés de la culture hip-hop. L'émergence de compagnies issues des quartiers et leur cooptation par les chorégraphes et les institutions de la danse contemporaine permettent à la ville d'Alain Juppé de « reprendre la main » et d'affirmer un versant social de sa politique culturelle. On a vu dans les communications de Laurent Béru, Claire Dubus et Sophie Moulard-Kouka comment les rappers de quartier pouvaient devenir, selon les circonstances, des *bad boys* à la réussite économique démonstrative ou des ambassadeurs de l'africanité. Les danseurs hip-hop réussissent à Bordeaux la liaison entre culture des quartiers et culture institutionnelle par le jeu des alliances et des compétitions qui opposent depuis près d'un siècle les élus de la rive gauche à la ville centre. Le hip-hop se « notabilise » et offre à travers les chorégraphies d'Anthony Egea et Hamid Ben Mahi une version hautement valorisée de cette culture populaire, compatible avec les critères distinctifs des scènes culturelles subventionnées. Dans un registre proche, la communication d'Olivier Gore présente d'une façon synthétique comment la musique bretonne a glissé de la sphère culturelle vers la sphère politique. Il met en correspondance les compromis territoriaux qui ont rendu cette évolution possible et les évolutions esthétiques, économiques et territoriales qui en découlent. Le territoire breton apparaît profondément influencé par cette histoire musicale, entre Est et Ouest, ville et campagne, côte et intérieur, ce qu'attestent la vitalité et le rayonnement exceptionnel des pratiques et des événements culturels. La comparaison entre les exemples qui illustrent les articles de Loïc Lafargue de Grangeneuve et d'Olivier Gore mériterait un long commentaire : dans un cas la cooptation et la valorisation symbolique d'une culture de marge, dans l'autre le glissement d'une culture populaire largement partagée vers une politique culturelle consensuelle ; dans un cas l'esthétisation d'un territoire discriminé, dans l'autre l'étalement d'une identité à une région entière, au prix parfois de la disparition de ses particularités locales.

Nicolas Canova, dans une communication non publiée dans cet ouvrage, nous proposait d'interroger la dimension identitaire de la musique. L'histoire du *flamenco* montre l'émergence d'une musique de marge portée à l'origine par quelques familles gitanes sédentarisées à Jerez-de-la-Frontera, puis adoptée par toute l'Espagne comme une marque de l'identité nationale et enfin diffusée dans le monde entier. La popularité du *flamenco* entraîne progressivement sa relocalisation en Andalousie jusqu'à en faire un des éléments moteurs du développement social et économique de la ville de Jerez de la Frontera. Au-delà de la description d'un consensus politique et social autour d'une expression musicale, déjà décrit par les auteurs précédents, la communication de Nicolas Canova explore les possibilités fécondes de croisement entre géographie culturelle et géographie économique : l'aspect performatif du *flamenco* sur la ville de Jerez-de-la-Frontera se traduit ici en terme de création d'infrastructures culturelles nécessaires au développement social et économique de cette région d'Espagne autrefois enclavée, demain peut-être au cœur des échanges économiques entre Europe et Afrique.

La tentation des géographes, surtout lorsqu'ils font des cartes, pourrait être de simplifier par commodité les contours des espaces qu'ils décrivent afin de les rendre plus lisibles. Bernard Cherubini nous offre avec la description de la complexité musicale de la Réunion une leçon d'anthropologie culturelle et nous montre comment cette approche scientifique peut nous parler, au final, du territoire. Le « kaléidoscope » de styles musicaux de l'île (de la chorale au rap en passant par les formes

spécifiques de l'île tels que le *séga* et le *maloya*) ne signifie pas que s'y juxtaposent des territoires musicaux étanches mais montre plutôt un développement multiforme des genres musicaux propice aux emprunts, aux échanges, aux métissages. Cependant, au contraire de la musique antillaise, l'imaginaire musical de la créolité réunionnaise peine à s'extraire de son confinement insulaire. La description d'initiatives publiques telles que l'embauche de 380 musiciens en emplois aidés, assortie d'une formation musicale professionnelle ou l'organisation par l'Office Départemental de la Culture de tournées sur les scènes métropolitaines d'une sélection de musiciens représentatifs de l'île montrent qu'à la Réunion la construction d'une identité musicale ne va pas de soi. C'est donc au final l'initiative publique qui provoque l'émergence d'une identité musicale réunionnaise, analysée par les décideurs locaux comme un des éléments du développement économique et social de l'île.

### La musique comme objet géographique

Cette publication, après le numéro de *Géographie et Cultures* de mars 2007, fait donc un lien supplémentaire en France entre les géographes et la communauté des « musiciens chercheurs » (musicologues, sociologues, anthropologues, politologues, chercheurs en sciences de la communication) déjà mobilisés notamment autour de centres de recherche universitaires et de centres de ressources tels que la Cité de la musique, l'Institut de Recherche sur les Musiques Actuelles. Il revient maintenant au réseau ainsi créé de définir non pas ce qui ferait la spécificité de la géographie dans l'étude des phénomènes musicaux mais plutôt d'apporter un point de vue complémentaire à celui des sciences humaines et sociales. Ce qui apparaît en effet dans les textes qui sont présentés dans cet ouvrage c'est la volonté des auteurs, quelle que soit leur discipline, de privilégier la dimension sociospatiale des sujets qu'ils traitent.

A travers des communications très diverses un consensus se dégage : la musique n'est pas essentialisée pas plus que son rapport avec le territoire et les approches sont interdisciplinaires et, par principe, interculturelles. La musique mongole, le rap sénégalais et le ska-rock festif font bon ménage, les *bandas* amateurs côtoient la *batucada* associative, le *flamenco* comme la musique lyrique (*in* Guiu, 2007) sont invités à participer au développement local. La juxtaposition d'objets, en apparence si différents, invite à la comparaison, interroge l'ethnocentrisme, encourage l'analyse critique, confronte les méthodes.

Ainsi pour les géographes, la musique peut s'appréhender aussi bien par le biais de l'analyse spatiale (localisation des pratiques, diffusion des modes musicales, hiérarchies culturelles sur les territoires socio-spatiaux, circulation des musiciens, liaisons global-local des pratiques amateurs), par le biais de la géographie des pratiques sociales (territoires du rap, « territoires du quotidien » rural, festivals, fêtes de la musique, *rave-parties*), par le biais de la géographie régionale (Réunion, Bretagne, Brésil), échelle où l'on peut observer les phénomènes de relocalisation, de métissage, d'émergence, par le biais des études culturelles (les bruits de Paris, cinéma, géographie et musique, la mobilité urbaine et l'écoute sous casque).

Le dénominateur commun des auteurs est de considérer la musique comme un « construit cognitif permettant d'appréhender un phénomène spatial » (Lussault, *in* Lévy et Lussault, 2003, p.675), ce qui peut permettre dans les années à venir d'organiser les recherches autour de la musique comme objet géographique.

Notre souhait est que cet ouvrage puisse y contribuer.

- Amselle J.L., 2001, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion  
 Augustin J.P., Berdoulay V., 2000, Variations et créativité culturelle en région, *Sud-Ouest Européen* n° 8, septembre, p. 1-4.  
 Augustin J.P., Lefebvre A. (sd), 2004, *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, éd. MSHA  
 Béra M. et Lamy Y., 2003, *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin  
 Buxton D., (1985) *Le rock, star-system et société de consommation*, Paris, La pensée sauvage  
 Carney G.O., 1990, Géographie of music: inventory and prospect, *Journal of Cultural Geography* n° 10, p. 35-48  
 Claval P., 1995, *La géographie culturelle*, Paris, Nathan  
 Di Méo G., 1998, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan,  
 Godelier M., 1992, *L'idéal et le matériel*, Paris, le Livre de Poche  
 Guiu C., (sd), 2007, Géographies et musiques, quelles perspectives ?, *Géographie et cultures* n° 59, mai  
 Green A.M., 1997, Y a-t-il une place pour la musique en sociologie ? *in La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, sd. de Escal F. et Imberty M., L'Harmattan, Paris, p. 30 à 58  
 Lévy J. et Lussault M., 2003, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Belin

Raibaud Y., 2005, *Territoires musicaux en région*, Pessac, éd. MSHA  
Schaeffer P., 1976, *Le paysage sonore*, Paris, Lattès  
Schafer, M.R., 1977, *The tuning of the world*, New-York, Knopf  
Staszak J.F. et alii, 2001, *Géographies anglo-saxonnes*, Paris, Belin