



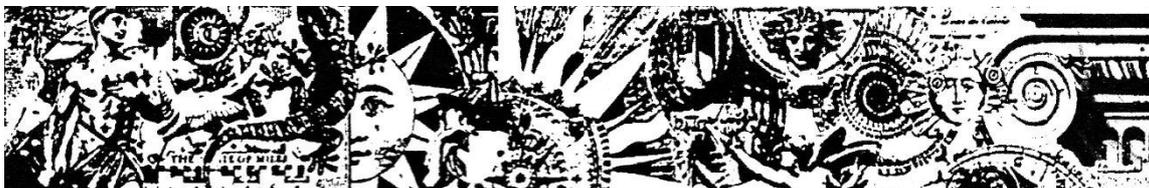
MUSIQUE ET TERRITOIRE : CE QUE LA GEOGRAPHIE PEUT EN DIRE, VUE DE FRANCE¹

■ YVES RAIBAUD

Maître de conférence HDR, Passages/Cnrs, Université Bordeaux Montaigne. E-mail: yves.raibaud@u-bordeaux-montaigne.fr

Recebido em: 05/02/2021

Aprovado em: 16/11/2021



Résumé : Lorsqu'un géographe s'invite à des débats généralement investis par d'autres sciences sociales, on lui demande souvent : « Que vient faire la géographie dans cette affaire? ». Il doit alors se justifier en rappelant que la géographie n'est pas une simple description de la terre mais une science sociale à part entière, traitant de l'espace des sociétés, de la position des hommes dans le monde et des représentations qu'ils s'en font. L'association musique et territoire en est un exemple : partir du son et de l'environnement sonore comme d'une source d'information sur l'espace, envisager la musique et les pratiques musicales comme géo-indicateurs de l'organisation des lieux, les politiques musicales comme modes de gouvernance etc. permet de construire une connaissance fine des territoires et aide à comprendre la manière dont les humains se les approprient et comment ils les transforment.

Mots-clés : musique; territoire; géographie; ville; développement local.

¹ Esse texto é uma versão ampliada da publicada em Yves Raibaud. Musiques et territoires: ce que la géographie peut en dire. *Colloque international de Grenoble MUSIQUE, TERRITOIRE ET DEVELOPPEMENT LOCAL*, Nov. 2009, Grenoble, France. Disponível em https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00666220/file/Musiques_et_territoires_ce_que_la_gA_ographie_peut_en_dire.pdf

Lorsque les géographes s'invitent à des débats généralement investis par d'autres sciences sociales, on leur demande souvent : « Que vient faire la géographie dans cette affaire? ». Elles et ils se justifient en rappelant que la géographie n'est pas une simple description de la terre mais une science sociale à part entière, traitant de l'espace des sociétés, de la position des humains dans le monde et des représentations qu'ils s'en font. Prenons l'exemple de l'association musique et territoire. La géographie peut appréhender le son et l'environnement sonore comme une source d'information sur l'espace, envisager la musique et les pratiques musicales comme des géo-indicateurs de l'organisation des lieux, les politiques musicales comme un mode de gouvernance territoriale etc. Cela permet de construire une connaissance plus fine des territoires en l'aidant à comprendre la manière dont les humains les habitent, les traversent, les transforment.

Dans cet article je résumerai d'abord quelques jalons pour une géographie de la musique, puis je présenterai quelques exemples des travaux traitant des rapports entre musique et territoire publiés ces quinze dernières années dans des revues francophones. Enfin je proposerai quelques outils d'analyse permettant d'envisager le couple musique/espace comme un objet géographique. L'objectif consiste certes à définir ce qui fait la spécificité de la géographie dans l'étude des phénomènes musicaux, mais aussi d'apporter un point de vue complémentaire à celui d'autres sciences humaines et sociales en faisant apparaître en premier la dimension spatiale de la musique.

1. Géographie et musique : bref état des savoirs et démarches en cours

L'étude de la diffusion des genres musicaux dans le monde a inauguré la recherche des relations entre espace et musique dans les années 1970 (Carney, 1974). Cependant, à la même époque débutent les premières recherches sur les paysages sonores tandis que le compositeur Pierre Schaeffer enregistre l'environnement sonore urbain pour nourrir ses compositions. La musique apparaît ensuite dans les publications géographiques comme un enjeu dans les processus de reconnaissance des groupes sociaux, en particulier des groupes dominés². Succédant à des travaux épars et parfois précurseurs sur la géographie de la musique les géographes francophones ont mobilisé

² Aux Etats-Unis les travaux pionniers de G.O. Carney (1980), des numéros spéciaux de revue (tel que le *Journal of Cultural Geography*, 18/1, 1998), des ouvrages spécialisés (Leyshon et al., 1998, Knight, 2006, Krim, 2007) ; en Angleterre M. Crang (1998), M. Stokes (1994) etc., de façon plus exhaustive Guiu C., Orientation et sélection bibliographique (2009).

depuis les années 2000 leurs propres terrains européens et internationaux pour démontrer la pertinence de la « géomusique », à la fois comme champ à part entière et comme épistémologie féconde dans le tournant culturel de la géographie (Claval, 1995, Lévy, 1999). La musique y apparaît « *au cœur de l'analyse géographique* » (Canova, 2014), digne de figurer dans les notices des dictionnaires (Raibaud, *in* Lévy et Lussault 2016, p. 700-701), propice au dialogue de la géographie avec les disciplines qui lui sont entièrement consacrées (musicologie, ethnomusicologie), comme avec celles qui l'utilisent comme un matériau empirique pour les recherches en sciences humaines (anthropologie, sociologie, psychologie cognitive, philosophie, pédagogie, etc.).

Rappelons que la géographie est avant tout une science visuelle, déployant des façons de faire avec l'espace (cartes, photos, schémas) qui ont été contestées à la fin du XX^{ème} siècle par le tournant culturel de la géographie. « *Les géographes avaient affûté leur regard. Ils se mettent aujourd'hui à l'écoute* », écrivait Claire Guiu en 2007. Il a fallu avant toute chose rassurer la profession (celle qui délivre les diplômes et les qualifications !) en démontrant que la musique était bien un objet géographique. Le son et sa diffusion (métrique), l'ouïe (spatialité/orientation), les bruits de la ville (environnement, urbanisme), les territoires musicaux et leurs inscriptions dans l'histoire, les équipements culturels, la mondialisation/métropolisation des musiques urbaines, les musiques noires dans une perspective postcoloniale, le genre (masculin) des lieux de répétition des musiques actuelles, toutes ces entrées et bien d'autres ont été abordées dans les nombreux textes rassemblés en France ces dernières années (Guiu, 2007, Raibaud, 2008, 2009, 2011, Canova, 2014, Canova et Raibaud, 2017 et 2018). Le concept de scène musicale développé en sociologie permet de faire le lien entre une approche interactionniste des faits musicaux et l'étude des lieux/places dans lesquels ils s'inscrivent, plus ou moins ouverts ou clos tels que, par exemple, les concerts et festivals de musiques actuelles.

Ces travaux récents ont participé à un premier inventaire, mobilisant une bibliographie exhaustive quoique souvent trop tournées vers les sources anglophones, montrant les possibilités d'une lecture et d'une interprétation géographique des espaces sonores et musicaux, ainsi que des sociétés qui leur donnent sens. La présence en France de « géomusiciens » brésiliens à la fin des années 2010 (Lucas Panitz, Alessandro Dozena) a permis ce lien avec le Brésil. Il s'inscrit dans les influences respectives des écoles de géographie de ces deux pays, inaugurées en France dès les années 1980 par Paul Claval et Augustin Berque, et poursuivies à travers les publications de Francine

Barthe-Deloisy et de la revue *Géographie et Cultures*, dont un numéro a été consacré entièrement à la géographie culturelle brésilienne (*Vu du Brésil*, n°78, 2011).

2. La musique est-elle un objet géographique ?

Quelques questions préliminaires se posaient. La musique est-elle un objet géographique ? Les travaux publiés en France ces quinze dernières explorent cette possibilité. Pour certain.e.s la musique est prise comme fil conducteur de la lecture d'un territoire (la musique dans la rue à Paris, dans l'île des Valadares au Parana, à travers le chant Darkhad en Mongolie). Pour d'autres, un territoire est analysé à travers sa production musicale (sega et maloya dans l'île de la Réunion, la musique en Bretagne, le rap comme musique des banlieues). Dans tous les cas, la musique apparaît comme une réalité cognitive possible pour appréhender l'espace des sociétés, voire comme un principe d'organisation territoriale.

Face à une géographie académique cela posait le problème de l'immatérialité de l'objet. Comment situer la musique ? Comment la cartographier ? Les publications en sciences sociales de la seconde moitié du XX^{ème} siècle montrent que la musique a pris un statut d'objet social dès qu'elle a été considérée 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, G.-O. Carney, 1974). Cependant l'immatérialité de la musique est patente lorsqu'elle apparaît comme un son, puis comme un langage, qu'elle fait appel à des émotions qui signent l'attachement à un territoire. Il était donc nécessaire de faire le détour par la géographie sonore (géographie des sons de la ville, de la nature, enregistrements de paysages sonores, écoute au casque en situation de mobilité urbaine), d'interroger les structures du langage musical sur ce qu'elles nous disent de l'espace, d'enquêter auprès de celles et ceux qui habitent ces espaces sur ce que la musique leur dit de leur territoire.

La musique, en tant que langage, peut elle avoir une autonomie ? C'est la question que nous pose la création musicale. Les artistes, héritiers d'une culture

collective et de ses significations sociospatiales, peuvent aussi les transformer. On peut poser l'hypothèse 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, la musique peut devenir 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 équipements spécialisés.

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, la musique se démultiplie avec les technologies de l'information et de la communication. Il faut en tenir compte si l'on veut analyser des changements qui semblent parfois ne rien devoir aux structures territoriales héritées du passé : émergence de nouveaux territoires mondiaux (le rap des périphéries urbaines), transfert à l'échelle mondiale de référence d'un territoire d'origine (les *batucadas* brésiliennes, le *flamenco* des gitans andalous), recomposition d'identités locales disparues par l'emprunt de cultures frontalières (la musique du Rio Plata, les orchestres de *bandas* du Sud-Ouest français)...

3. Une approche empirique et pluridisciplinaire

Par quel bout fallait-il prendre l'objet musique/espace ? Nous avons choisi de l'aborder non pas comme le proposait la chronologie des recherches (c'est-à-dire en partant de la diffusion, puis des pratiques, puis du sens que les acteurs donnaient à ces pratiques) mais en l'envisageant comme un phénomène tel qu'il apparaît à chacun de nous dans sa singularité : le son et l'approche sensorielle.

Paysages sonores

Stéphane Aubinet décrit le joik, chant des Sámi, le dernier peuple autochtone d'Europe dans les territoires arctique, et les rapports que cette pratique entretient avec le territoire. Chanter les paysages et les animaux permet aux nomades Sámi d'explorer le terrain (état de la neige, présence

de la faune) avec une perception accrue de leur environnement. Cette conscience territoriale, perturbée par la colonisation et l'évangélisation, s'est maintenue. Aubinet montre le rôle du chant dans la formation des territoires Sámi et « sa capacité de rendre sonores nos attachements au monde plus-qu'humain afin de les explorer par la voix ». (L'information géographique n°82, 2018)

Marcos Alberto Torres et Salette Kozel décrivent le paysage sonore de l'île des Valadares (Parana, Brésil), puis tentent de le relier au fandango local à travers les perceptions et la mémoire des musiciens qui habitent aujourd'hui sur l'île (Géographie et Cultures, n° 78, 2011).

Derrière ces *soundscape*s apparaissent les « figures d'attachement » décrits par la psychologie comportementaliste (Bowlby, Main, Wiart, in Canova et Raibaud, 2017), possiblement transposables à une géographie musicale des individus et des groupes. Aubinet (id) décrit l'attachement à un paysage familier, nécessaire pour se rassurer, se repérer, s'orienter, et sa traduction dans le chant des nomades autochtones. Mais ce paysage sécure peut devenir hostile au point de le fuir (à cause de la sécheresse, de la pauvreté, de la guerre), provoquant un attachement anxieux au pays d'origine, tel que le transmet la *saudade*, musique nostalgique des migrations lusophones (Rougier, id. 2017), ou les pleurs des improvisateurs grecs de l'île de Karpathos (Nittis, id. 2017). L'existence d'une relation originelle avec l'espace sonore et musical, le fait que cette relation, plus ou moins heureuse, puisse être compensée, perturbée, enrichie ou partiellement remplacée dans des interactions postérieures, fait des figures de l'attachement musical une clé de compréhension des territoires musicaux.

Approches sonores urbaines

Les travaux précurseurs du canadien Murray Schafer et du compositeur français Pierre Schaeffer montrent ce que peut être une expérience sensorielle de la ville, comment on peut graduer et classer les impacts sonores (bruits impersonnels, voix, musiques jouées ou diffusées, superposées) et proposer une lecture politique et esthétique du quotidien sonore. Vincent Rouzé nous propose un reportage sonore au coeur d'une grande ville, dans le métro parisien (Volume, 2005)

Une autre approche (Anthony Pecqueux) montre des « auditeurs sous casques » empruntant les transports parisiens et ce qu'ils 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 (MSHA, 2009).

Dans ce types de travaux et d'autres (dont ceux réalisés par le laboratoire Cresson de Grenoble, cf. Augoyard, 1995), les questions d'environnement sonore et d'ambiance urbaine sont premières. Cela permet un rapprochement avec les sciences de l'aménagement et l'architecture, avec des effets concrets sur l'harmonisation des politiques publiques européennes d'aménagement sonore et musical de la ville.

Des liens solides et profonds peuvent exister en effet entre une ville, son architecture et « sa musique ». Vienne, Prague, Budapest en Europe centrale maintiennent ainsi de façon permanente leur statut de villes musicales par l'encouragement à toute forme d'activité musicale dans les rues et à l'intérieur des monuments restaurés.

De Berlin à Detroit

Boris Grésillon décrit les étapes marquantes dans l'histoire de la capitale allemande au XXème siècle à travers sa production musicale : capitale impériale, devenue la « Germania » du 3^e Reich, la ville est détruite en 1945, avant d'être séparée en deux par un mur durant quarante ans, tout en continuant à produire les éléments d'un rayonnement culturel international puisé aussi bien dans la culture classique que dans l'underground. 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 (MSHA, 2009).

Alia Benabdellah-Pickel arrive à un constat proche dans son travail sur la musique noire de Detroit : l'ex ville états-unienne de l'automobile n'en finit pas de générer des styles musicaux d'influence mondiale sur fond de lutte pour les droits civiques et de crise économique et sociale. Le centre urbain abandonné permet l'éclosion de formes culturelles innovantes (exemple la techno noire de Detroit et sa diffusion mondiale). (L'Information Géographique n° 81, 2017).

L'histoire tragique de la capitale allemande se traduit par le doublement d'une production musicale prestigieuse par la compétition des deux villes (Berlin-Est et Berlin Ouest) après la guerre, accompagnée de pratiques amateurs exceptionnellement développées, mais aussi par un rayonnement des cultures *underground* de part et d'autre du mur. L'histoire de Detroit se confond avec celle des musiques noires américaines depuis les années 1960 mais elle a aussi des liens avec la géographie radicale de William Bunge et son engagement politique pour les droits civiques. Aujourd'hui les activistes de la techno ont participé à maintenir la cohésion de la communauté noire dans les pires

moments de crise, les artistes et leurs labels investissent dans l'immobilier dans les quartiers délaissés du centre ville pour des activités sociales et culturelles en direction des plus jeunes.

La musique revendique

La musique revendique : elle a des incidences dans la création et la construction d'identités nouvelles. L'émergence de discours protestataires portés par des courants musicaux est un thème central des musiques populaires du XXème siècle. De nombreux travaux sur le rock, le rap et la culture hip-hop procèdent de cette approche ; ils révèlent en particulier les effets de la mondialisation sur les cultures locales et la manière dont les territoires urbains s'uniformisent et se différencient à la fois à travers les cultures qu'ils produisent.

Rap mondial, rap local

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, mongol...). 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 montre 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 (MSHA, 2009). Dans un essai monographique sur le rap à Dakar (Sénégal), Sophie Moulard-Kouka précise ces articulations dans l'organisation spatiale de la ville : phénomène mondial approprié par les jeunes des quartiers, le rap devient 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 (régènèrent) la création artistique sénégalaise dans le contexte du rap mondial (MSHA, 2009).

Les auteurs.trices qui écrivent sur ces sujets sont plus proches de la géographie radicale américaine que de la géographie culturelle. Le contexte postesclavagiste et postcolonial, l'appréhension de l'ethnicité et/ou de la 'race' comme élément discriminant apparaissent comme des fédérateurs du rap mondial. La production de connaissances par

des entretiens, l'étude des textes et des musiques fournissent des matériaux nouveaux à la géographie. Les travaux questionnent l'ordre musical mondial et montrent sa capacité de récupération des émergences artistiques par le biais du marché. Depuis l'apparition du jazz les musiques noires sont imitées, appropriées et spoliées par les musiciens blancs au nom de l'universalisme culturel. (Benabdellah-Pickel, 2017).

Le jeu des acteurs dans la production d'espaces

D'autres travaux sur des sujets proches mettent en valeur le jeu des acteurs plutôt que le contexte dans la production d'espaces : groupes rock amateurs, créateurs de scènes locales (Guibert), *batucadas* et *bandas* associatives, groupes « folkloriques » attachés à un terroir.

Pratiques musicales et territorialité : branchements et métissages

Marie Pendants (MSHA 2009) explique l'émergence des bandas (fanfares de rue d'Europe du Sud) comme un comblement du vide laissé lors de la disparition des cultures rurales du Sud-Ouest de la France, par l'effet d'un branchement avec les cultures musicales de fête d'Espagne du Nord (de l'autre côté de la frontière et des montagnes Pyrénées). Les sociabilités qui se développent dans les bandas sont associées à la tauromachie, la culture de fête espagnole, le rugby. Ces évolutions récentes (années 1960) ont fait de cette expression musicale une culture locale à part entière en quelques décennies. Cette émergence est rendue possible par 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 (MSHA 2009) répond la diffusion d'une mode musicale d'origine brésilienne (la batucada, orchestre de percussions de rue) par l'intermédiaire de groupes amateurs très actifs, répartis un peu partout en France et en Europe. Bien que tous ces groupes se reconnaissent entre eux par leur empathie pour les percussions brésiennes et le folklore carnavalesque, ils adhèrent de façon variable aux modèles initiaux. Alessandro Dozena (Information Géographique, 2018) propose une réflexion sur les territoires musicaux de la samba présents au Brésil et en Europe à partir d'une cartographie des groupes, d'entretiens avec les responsables de batucadas, de directeurs.trices d'événements, de tournées ou d'écoles de samba.

Pour certains de ces musicien.ne.s des batucadas 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. 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 musicien.ne.s habitant d'un côté et de l'autre de l'Atlantique.

La production d'espaces-musiques par ces groupes, organisés le plus souvent en associations, montre comment se construisent ou se modifient les espaces vécus et comment ils s'imbriquent (ou pas) dans des territoires mondiaux imaginaires. On pourrait dire de ces groupes sont infra-politiques car ils n'agissent pas directement sur les politiques musicales d'États plus ou moins autoritaires. Dans certains cas ils peuvent influencer les politiques culturelles dans un cadre local (les musiques régionales en Bretagne et au Pays Basque en France), dans d'autres ils s'adaptent à des contextes politiques qui ont fait le choix de politiques musicales nationales (par exemple dans l'ex-Union Soviétique), quitte à resurgir sous une autre forme dans le temps long de l'histoire.

Variations musicales et spatiales

Laurent Legrain observe à travers les variations de la technique du chant les changements qui se sont opérés dans le chant Darkhad en Mongolie 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 (MSHA, 2009)

Julie Mansion pose l'hypothèse que la vogue du ska-rock-festif chez des groupes de jeunes de Bordeaux (soutenus par les municipalités au nom de la politique jeunesse), puise ses sources à plusieurs échelles territoriales et peut, à brève échéance, devenir un marqueur identitaire. Cette hypothèse s'appuie sur une analyse musicologique du répertoire et de l'instrumentarium des groupes. 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) jusqu'à créer un style et son branchement sur une identité locale (MSHA, 2009).

Chez d'autres auteurs.trices le territoire est pris dans son acception la plus institutionnelle ainsi que les musiques qui s'y réfèrent explicitement : municipalité (Bordeaux), département (île de La Réunion), région (Bretagne), communauté autonome

régionale (Andalousie). Dans certaines villes le hip-hop se notabilise et offre, à travers les chorégraphies de troupes sélectionnées, une version hautement valorisée de cette culture populaire, compatible avec les critères distinctifs des scènes culturelles subventionnées (Loïc Lafargue de Grangeneuve, MSHA, 2009). Olivier Goré (id.) montre comment la musique populaire de Bretagne (France) a glissé progressivement de la tradition locale vers une politique publique régionale. Il met en correspondance les compromis territoriaux qui ont rendu cette évolution possible et les évolutions esthétiques (sur le modèle de l'artification proposé par Heinich et Shapiro, 2012) mais aussi économiques qui en découlent.

La comparaison entre ces deux exemples mériterait un long commentaire. Dans un cas (le rap) la cooptation par les institutions culturelles, permet la valorisation symbolique d'une culture de marge, issu du territoire imaginaire de la banlieue. Dans l'autre (la musique bretonne) le glissement d'une culture populaire rurale vers une politique culturelle régionale. Dans un cas l'esthétisation d'un territoire discriminé. Dans l'autre l'étalement d'une identité locale à une région entière, au prix parfois de la disparition de ses particularités locales.

Cette prise en compte de la musique apparaît de façon récurrente dans les projets de développement économique local lorsque les régions et les villes, en concurrence entre elles, cherchent à valoriser l'attractivité économique ou touristique de leur territoire.

Musique et développement local

Musique, identité et développement local

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 (Nicolas Canova). Il ne s'agit plus uniquement d'un consensus social et politique autour d'une expression musicale : l'aspect performatif du flamenco à Jerez-de-la-Frontera se traduit par un projet de création d'infrastructures culturelles censées participer au développement économique de cette région d'Espagne autrefois enclavée, demain peut-être au cœur des échanges économiques entre Europe et Afrique.

La musique des gitans, nomades arrivés d'Inde au XV^{ème} siècle, devient un marqueur symbolique d'une identité à la fois locale et transfrontalière dans une région qui se souvient du « modèle andalou », exemple de coexistence (presque) pacifique entre juifs, musulmans et chrétiens entre le 11^{ème} et le 15^{ème} siècle et des deux côtés de la Méditerranée (Espagne/Maroc).

Si les musiques passent les frontières, elles participent aussi à les effacer comme le montre Luca Panitz dans sa thèse sur la musique du Rio Grande del Sud.

La musique platine

La musique du Rio Plata fonctionne en réseau entre Argentine, Brésil et l'Uruguay, en particulier les villes de Porto Alegre, Pelotas, Montevideo et Buenos-Aires. Ce que Lucas Panitz prend le parti de nommer « musique platine » (du Rio de Plata), prend sa source dans le folklore, la folk music et la pop music. Des réseaux de scènes musicales font entendre un appel à l'intégration régionale, qui se matérialise à travers des concerts, des productions musicales et des politiques culturelles spécifiques. Celles-ci entrent en résonance avec de nouvelles coopérations transfrontalières et interrégionales à l'intérieur du Mercosud (Géographie et Cultures, 2013).

4. A la recherche des fondements et des méthodes

A travers ces approches très diverses un consensus se dégage : la musique n'est pas essentialisée pas plus que son rapport avec le territoire. Les approches sont interdisciplinaires et interculturelles. La musique mongole, le rap sénégalais et le ska-rock festif font bon ménage, les *bandas* amateurs côtoient les *batucadas* associatives, le *flamenco* comme la musique lyrique 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 elle 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 artistes, 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 (Bretagne, Andalousie, Rio Grande del Sud), échelle où l'on peut observer les phénomènes de relocalisation, de métissage,

d'émergence, et par le biais des études culturelles (les bruits de Paris, les musiques de film³, l'écoute sous casque).

Quel est alors le plus petit dénominateur commun de ces approches ? La réponse est la suivante : les personnes citées ci-dessus ou ayant publié sur ce sujet sont à peu près d'accord pour affirmer que les musiques font partie des représentations communes à un groupe ou une société dans un temps et un lieu donné. Les pratiques musicales et les musiques, quelles qu'elles soient, produisent en conséquence du social et aussi du territoire. On peut dire que ces pratiques et ces représentations sont « géographiantes ». S'il fallait définir les manières d'appréhender l'objet musique/espace, je proposerais cinq entrées, tout en étant persuadé à l'avance des limites de cette conceptualisation et en demandant à chacun d'en faire un usage modéré.

Premièrement la musique apparaît comme un géo-indicateur, un élément de description et de décryptage des réalités sociospatiales, alternatif à l'image. Capter l'univers sonore des espaces permet d'échapper à la tyrannie de la carte et à la dictature des images. Un envers du décor se découvre, permettant de mettre en perspective les autres données : les reportages sonores (une rue à Naples, des musiciens dans le couloir du métro parisien, une ambiance musicale et sonore de grande surface, l'analyse de la bande son d'un film) produisent chez ceux qui les écoutent, à travers les émotions qu'ils procurent, la sensation immédiate des espaces imbriqués qui composent le paysage, ce qui est souvent caché par les images.

Deuxièmement elle apparaît comme un vecteur de circulation entre les échelles territoriales. Ces échelles sont sensibles dans la structure même des compositions musicales qui font appel à des thèmes, des instruments et des traitements du son qui se réfèrent en même temps ou alternativement à tous les niveaux de compréhension (local/global, tradition/modernité...). Ainsi une musique bretonne actuelle peut utiliser le biniou breton, la cornemuse écossaise (devenue celtique), la guitare classique ou espagnole, la basse électrique, une percussion africaine ou contemporaine pour jouer des mélodies dont les standards se référeront à de multiples espaces/temps imaginaires... tout en imposant néanmoins un paysage musical lié à un territoire de référence.

Troisièmement elle apparaît comme un fixateur de l'adhésion à un territoire. La musique peut être le support sensible d'attaches identifiées par d'autres marqueurs

³ En France le film musical « Les Demoiselles de Rochefort » de Jacques Demy (1967), musique de Michel Legrand, ne cesse depuis 50 ans de performer sur la ville de Rochefort (France) : tourisme spécifique, design urbain, festival (festival musique et image « Soeurs Jumelles », Rochefort, 2021).

culturels et fonctionnant dans le long terme (association musicale régionale, paysage, langue, fête...) ou bien momentanée comme pour les *rave-parties* qui créent des conditions éphémères d'urbanité dans des antimondes, destinés à maximaliser les relations sociales dans un temps court. Le processus d'adhésion à un lieu peut se transformer en processus d'addiction, tels ces mélomanes accrochés aux circuits du chant lyrique jalonnés par de luxueux équipements spécialisés (salles de concerts, opéras et lieux permanents de festivals).

Quatrièmement elle apparaît comme un constructeur des images territoriales. La musique est performative comme le montre la fête musicale dans la ville, simulacre qui gagne peu à peu une autonomie en construisant un réel plus satisfaisant (Raibaud, 2006). La régularité de sa répétition sur les mêmes lieux finit par inscrire sa trace matérielle : kiosques à musique, pistes de danse, salles de spectacles, théâtres de nature. Elle s'inscrit parfois lourdement dans le patrimoine régional et national, en particulier dans les pays dont une partie des ressources proviennent du tourisme : que serait un restaurant grec sans bouzouki et l'Andalousie sans flamenco ?

Cinquièmement elle apparaît comme un mode de gouvernance territoriale. Face à l'éloignement des citoyens de la politique, le territoire mis en scène par la musique apparaît comme une ressource. De même que la région de Catalogne impose la sardane comme musique nationale (Guiu, 2009), la politique de gestion des quartiers fragiles s'appuie partout en Europe sur les animateurs socioculturels pour développer les cultures urbaines. Rock, rap, hip-hop sont censés canaliser la violence des jeunes garçons dans des espaces d'expression. Les fêtes musicales gratuites dans les centres villes patrimoniaux rénovés drainent des foules immenses : il est peu d'événement politique majeur (fête nationale, élection) qui ne soit accompagné aujourd'hui d'un concert gratuit.

En conclusion, la Géomusique

La géographie de la musique renouvelle considérablement les paradigmes de la géographie : la musique passe les murs, appelle au rassemblement, accompagne la déambulation, crée des univers, elle n'est pas facilement résumable à des cartes, elle s'écoute avant de se voir. Ce qui ne l'empêche pas de montrer son efficacité dans les modes de régulation des hommes sur les espaces, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'individus postmodernes constamment incités à adapter leur conduite à des situations multiples que leur impose une mobilité croissante.

Les notions de territoire et d'espace des sociétés apparaissent chez tous les auteurs.trices cités ci-dessus comme des éléments importants pour comprendre la permanence ou l'émergence de formes musicales, identifier les lieux et les frontières qui les séparent, interroger les représentations qui forment les imaginaires territoriaux, projeter sur l'espace les processus d'acculturation, de métissage, de branchement, d'hybridation. Leur dénominateur commun est d'avoir bien voulu considérer la musique comme un « *construit cognitif permettant d'appréhender un phénomène spatial* » (Lussault, in Lévy et Lussault, 2003, p.675). C'est pour cela que nous avons intitulé deux derniers numéros de la revue l'Information Géographique « Géomusique », comme s'il s'agissait de l'invention d'une nouvelle science, concrétisant à sa manière le tournant culturel de la géographie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUBINET S., Chanter les territoires Sami dans un monde plus qu'humain, *Géomusique 1 et 2, L'Information Géographique n°81 et 82* p. 20 à 37.

AUGOYARD, J.-F., Les villes ont-elles une couleur sonore ? *La Géographie : terre des hommes. Société de Géographie* p. 40 à 43.

BARTHE-DELOISY F., Serpa A., 2011 (dir.), *Vu du Brésil, n°78 Revue Géographie et Cultures*, L'Harmattan.

BENABDELLAH-PICKEL A., 2017, Detroit, ville techno: analyse musicale et géographique d'une ville noire en pleine mutation, *Géomusique 1 et 2, L'Information Géographique n°81 et 82* p. 68 à 87.

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

CANOVA, 2014, *La musique au coeur de l'analyse géographique*, L'Harmattan, Paris

CANOVA N., RAIBAUD Y., 2017, Introduction. Les figures d'attachement dans la géomusique, in *Géomusique, Revue l'information Géographique n° 81*, Armand Colin, Paris, p. 8 à 20.

CANOVA N., RAIBAUD Y., 2017, De l'espace du pouvoir aux territoires musicaux. Un regard géographique sur le lien entre musique et politique, in *Géomusique, Revue l'information Géographique n° 82*, Armand Colin, Paris, p. 10 à 38.

CLAVAL P., 1995, *La géographie culturelle*, Paris, Nathan

CLAVAL P., 2011, La géographie culturelle au Brésil, in *Vu du Brésil, Géographie et Cultures n° 78*, L'Harmattan, Paris p. 7 à 19

- CRANG M., 1998, *Cultural Geography, chap.6 Music and Geography*, p. 261-270
- DOZENA A., 2017, Territoires musicaux de la samba, *Géomusique 1, L'Information Géographique n°81*, Armand Colin, Paris, p. 84 à 97.
- DUBUS C., 2009, Le rap entre lieux et réseaux: Etats-Unis, France, Tanzanie, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p.141 à 153
- GODELIER M., 1992, *L'idéal et le matériel*, Paris, le Livre de Poche
- GORÉ O. (2009), La musique bretonne entre régionalisme culturel et politique publique de la culture, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 235 à 250
- GRÉSILLON B., (2009, La musique à Berlin: une symphonie en trois mouvements, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 105 à 120
- GUIU C., 2006, (dir.), Géographies et musiques, quelles perspectives ?, *Géographie et cultures n° 59*, L'Harmattan, Paris.
- GUIU C., Introduction et Géographie et musique état des lieux, *Géographie et cultures n° 59*, L'Harmattan, Paris p. 3 à 5 et 7 à 26
- GUIU C., (2009), Les géographies sonores : rythmes et contrepoints et orientation et sélection bibliographique, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 29 à 58 et 293 à 309.
- GUIU C. 2009, *Naissance d'une autre Catalogne, Territoires et traditions dans les terres de l'Ebre*, CTHS, Paris.
- KNIGHT D.-B., 2006, *Landscapes in Music, Space, Place and Time in the world's Great Music*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- KRIMS A. 2007, *Music and Urban Geography*, Routledge, London
- LEGRAIN L. (2009), Façonner des musiques et des territoires: l'expérience de l'écoute des Darkhad de Mongolie septentrionale, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 85 à 104
- LEYSHON A., 2004, Book review : Sound Tracks, Popular Music, Identity and Place, *Annals of American Geographers, vol.94, n°1*, p.230 à 245
- LÉVY J., 1999, *Le tournant géographique*, Coll. Mappemonde, Paris, Belin
- LÉVY J. et LUSSAULT M., 2003, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin.
- MANSION-VAQUIÉ J., (2009), Métissage musical: l'exemple du ska-rock festif en Aquitaine, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 209 à 220.
- MOULARD-KOUKA S., Le rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture urbaine au Sénégal, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 153 à 164.

NITTIS M., 2017, Le glèndi d'Olympos, une pratique musicale qui cristallise la cohésion d'un groupe, *Géomusique, L'Information Géographique n°81*, Armand Colin, Paris, p. 38 à 52.

PANITZ L., 2013, Pratiques musicales, représentations et transterritorialités en réseau entre l'Argentine, le Brésil et le Paraguay, *Géographie et Cultures n° 88*, L'Harmattan Paris, p. 149 à 168.

PECQUEUX A., (2009), L'écoute musicale modbible. Notes à propos de ce que la mobilité urbaine fait à l'écoute de la musique, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 61 à 72.

PENDANX M. Les bandas revisitent les lieux, *Géographie et cultures n° 59*, L'Harmattan, Paris p. 27 à 41.

RAIBAUD Y., 2005, *Territoires musicaux en région*, éd. MSHA, Pessac

RAIBAUD Y., 2006, Les fêtes musicales. Expérience de la ville et performativité, *Géographie et cultures n° 59*, L'Harmattan, Paris p.87-104

RAIBAUD Y., 2008, (dir.) Géographie, musique et postcolonialisme, *Revue Volume n°8*, Seteun, Angers.

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

RAIBAUD Y., 2010, (dir.) Géographie des musiques noires, *Géographie et Cultures n° 76*, L'Harmattan, Paris.

RAIBAUD Y., 2011), *Géographie socioculturelle*, Logiques sociales, L'Harmattan, Paris

RAIBAUD Y., (2011 De nouveaux modèles de virilité : musiques actuelles et cultures urbaines, in Welzer-Lang D. et Zaouche- Gaudron C., *Masculinités : état des lieux*, p 149 à 161, Erès, Toulouse.

ROUGIER T., (2017), Le chant des poètes improvisateurs du Nordeste brésilien. Expression de l'attachement de migrants à leur terroir, *Géomusique, L'Information Géographique n°81*, Armand Colin, Paris, p. 38 à 52.

ROUZÉ V. (2005), Musicaliser le quotidien: analyse et enjeux de mises en scène particulières, *Revue Volume n°2*, p. 57 à 72.

STOKES M., 1994, *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg.

TORRES M.-A., KOZEL S. (2011), Le paysage sonore de l'île de Valadares, Vu du Brésil, *Géographie et Cultures n° 78*, L'Harmattan, Paris p. 145 à 168