

Conférence d'ouverture du Colloque international de Grenoble
MUSIQUE, TERRITOIRE ET DÉVELOPPEMENT LOCAL

19 et 20 novembre 2009, organisé par le laboratoire CNRS PACTE, UMR n°5194

Musiques et territoires: ce que la géographie peut en dire

Yves Raibaud, maître de conférences HDR, ADES CNRS Université de Bordeaux, y.raibaud@ades.cnrs.fr

Mots-clés : musique, territoires, géographie, développement local

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.

Lorsqu'un.e géographe¹ 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. Prenons l'exemple de l'association musique et territoire : le géographe 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 lui permettra de construire une connaissance plus fine des territoires en l'aidant à comprendre la manière dont les hommes se les approprient et comment ils les transforment.

Dans cet article je résumerai d'abord les différentes étapes de construction d'une « géographie de la musique » telle qu'elle s'est développée dans les pays anglosaxons depuis les années 1970 en utilisant les travaux réalisés par la géographe Claire Guiu, puis je présenterai quelques exemples des travaux réunis en France depuis 2006 par un réseau de « musiciens-chercheurs » de toutes disciplines mobilisés autour des rapports entre musique et territoire. 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 des sciences humaines et sociales en faisant apparaître en premier la dimension spatiale de la musique.

Géographie et musique : bref état des savoirs et démarche en cours

D'après le recensement effectué par la géographe Claire Guiu (C. Guiu 2007, 2009) les articles publiés sur les rapports entre géographie et musique se sont multipliés un peu partout

¹ Dans la suite de ce texte le masculin sera utilisé comme représentant des deux sexes sans discrimination à l'égard des femmes et des hommes et à seule fin d'alléger le texte.

dans le monde. On peut citer les aux Etats-Unis les travaux pionniers de G.O. Carney (1974, 1977, 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) ; les travaux réalisés en Angleterre (R. Hudson (1995), M. Crang (1998), B. Anderson (2002, 2005), en Nouvelle-Zélande (C. Mc Leay (2006) et en Australie (Connel et Gibson, 2003) ; enfin ceux réalisés dans le reste de l'Europe et en France depuis une décennie². L'étude de la diffusion des genres musicaux aux Etats-Unis et dans le monde a inauguré la recherche des relations entre espace et musique, mais c'est aussi à la même époque que sont nées les premières recherches sur les « paysages sonores » liées à une géographie de la perception et de l'expérience sensorielle. C'est aussi l'époque où le compositeur français Pierre Schaeffer tentait d'analyser les structures de l'environnement sonore urbain pour nourrir ses compositions.

La musique apparaît progressivement dans les publications géographiques comme un enjeu dans les processus de reconnaissance des groupes sociaux, en particulier des groupes dominés. Elle semble participer au jeu subtil d'appropriation-désappropriation des espaces, parfois accentué par l'industrie musicale, parfois corrigé par l'intervention des politiques publiques. Mais il faudra attendre le « tournant culturel » de la géographie (J. Lévy, 1999) 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.

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. Un journée scientifique³ organisée en 2006 à Paris se proposait 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* ». Ce travail s'est poursuivi lors d'un colloque scientifique organisée en 2007 à Bordeaux et intitulé « *Comment la musique vient-elle au territoire ?* »⁴. Le projet consistait 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.

Quelques questions préliminaires se posaient. La musique est-elle un « objet géographique » ? Dans la plupart des travaux présentés lors de ces journées on peut répondre par l'affirmative. Pour certains la musique est prise comme fil conducteur de la lecture d'un territoire (la musique dans la rue, le chant Darkhad en Mongolie, les *bandas* du Sud-Ouest en France). Pour d'autres, un territoire est analysé à travers sa production musicale (*sega* et *maloya* dans l'île de la Réunion, la musique bretonne, 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.

² Ce recensement n'est évidemment pas exhaustif et des travaux analogues sont en cours dans d'autres pays, nous nous excusons à l'avance de ne pas les citer tous.

³ « *Géographie et musiques : quelles perspectives ?* » Laboratoire Espaces, Nature et Culture 8/06/2006, Université de Paris IV Sorbonne.

⁴ Colloque organisé à Bordeaux le 12/03/0707 par le laboratoire de recherche ADES et la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. 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], comme « toute portion humanisée de la surface terrestre » [Jean-Paul Ferrier], 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 porteurs d'éclairages variés sur les objets musicaux étudiés.

Face à une géographie « classique », cela ne pose-t-il pas le problème de l'immatérialité de l'objet musique ? Les publications en sciences sociales de la seconde moitié du XX^{ème} 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). Cependant l'immatérialité de la musique est patente lorsqu'elle apparaît 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.

La musique, en tant que langage, peut elle avoir une certaine autonomie ? C'est la question que nous pose l'artiste créateur : s'il est porteur d'une culture collective et de ses significations sociospatiales, il peut 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 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. On doit en tenir compte si l'on veut analyser les changements qui semblent parfois ne rien devoir aux structures 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), recomposition d'identités locales disparues par l'emprunt de cultures frontalières (les *bandas* du Sud-Ouest aquitain)...

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.

Exemples d'approches sonores

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.

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.

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 sont premières. Cela permet un rapprochement avec les sciences de l'aménagement et l'architecture, mais cela interroge aussi l'harmonisation des politiques publiques européennes en matière de bruit et d'aménagement sonore et musical de la ville. Des liens solides et profonds peuvent exister entre une ville, son architecture et « sa musique ». Vienne, Prague, Budapest 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.

La musique à Berlin

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. Dans quelle mesure la « matière urbaine » de Berlin, pétrie par son histoire chaotique, 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.

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. 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 globalisation 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, 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 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. 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 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 (régèrent) la création artistique sénégalaise dans le contexte du rap mondial.

Les auteurs qui écrivent sur ces sujets sont proches de la géographie radicale américaine. Le contexte postcolonial, l'appréhension de l'ethnicité (et même explicitement de la 'race' noire) comme élément discriminant apparaissent comme des fédérateurs du rap mondial. La production de connaissances par des entretiens, l'étude des textes et les musiques fournit 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.

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, *batucadas* et *bandas* associatives, groupes « folkloriques » attachés à un terroir.

Pratiques musicales et territorialité : branchements et métissages

Marie Pendaux explique le phénomène musical des « bandas » 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. Cette émergence est rendue possible par la relative stabilité des sociétés locales du Sud-Ouest de la France 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 carnavales, 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 musiciens habitant d'un côté et de l'autre de l'Atlantique.

La production d'« espaces musiques » par des organisations infrapolitiques apporte une vision microgéographique de la construction des espaces vécus et de leurs imbrications dans les territoires mondiaux imaginaires. Cette production peut être aussi analysée au cœur des représentations, par exemple en scrutant les caractères propres de la musique produite et en les rapportant aux différents contextes de leur adaptation ou de leur apparition.

*

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.

Julie Mansion pose l'hypothèse que la vogue du ska-rock-festif chez les jeunes musiciens de Bordeaux 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.

Chez d'autres auteurs 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). Dans un registre proche et à une échelle régionale, Olivier Goré montre 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. La comparaison entre ces deux exemples 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.

Cette prise en compte de la musique dans les projets politiques 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, 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.

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, par principe, 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 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, et par le biais des études culturelles (les bruits de Paris, cinéma, la mobilité urbaine et 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, certains disent 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 « 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 instrumentations 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 des adhésions territoriales. La musique peut être le support sensible d'attaches identifiées par d'autres marqueurs culturels et fonctionnant dans le long terme (association musique 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 formés de salles d'opéra et de festivals, à moins que l'individu sensible à la musique ne soit de plusieurs lieux à la fois, goûtant le charme de retrouvailles plurielles et éclectiques avec ces lieux multiples qui forme le paysage intérieur de l'homme postmoderne.

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. 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 le 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 (C. Guiu, 2009), la politique de gestion des quartiers fragiles s'appuie partout en Europe sur les animateurs socioculturels pour développer des lieux de répétitions des « cultures urbaines » : rock, rap, hip-hop sont censés canaliser la violence des jeunes dans des espaces d'expression. Les fêtes musicales gratuites dans les centres villes patrimoniaux rénovés drainent des foules immenses et il n'est pas d'événement politique majeur (fête nationale, élection) qui ne soit accompagné aujourd'hui d'un concert gratuit.

Ces cinq « entrées » peuvent être utilisées séparément ou simultanément pour rendre compte d'un concert, de la production d'un groupe musical, d'un style musical, d'une ambiance sonore de quartier ou d'un centre commercial, d'une politique publique de la musique. La musique passe les murs, appelle au rassemblement, accompagne la déambulation, crée des univers. Elle prouve ainsi 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.

Pour conclure on peut constater que les notions de territoire et d'espace des sociétés apparaissent chez tous les auteurs 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), ce qui peut nous permettre de poursuivre avec d'autres chercheurs de toutes disciplines des travaux communs autour de la musique comme objet géographique.

Merci à Laurent Béro, Nicolas Canova, Claire Dubus, Claire Guiu, Olivier Goré, Boris Grésillon, Gérald Guillot, Loïc Lafargue de Grangeneuve, Laurent Legrain, Julie Mansion-Vaquié, Sophie Moulard-Kouka, Anthony Pecqueux, Marie Pendants, Thierry Rougier, Vincent Rouzé, qui ont participé à l'ouvrage *Comment la musique vient aux territoires*, s.d. Y. Raibaud, Pessac, MSHA, 2009

- Amselle J.L., 2001, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion
 Augustin J.P., Lefebvre A. 2004 *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, 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
 Guiu C., (2009) Orientation et sélection bibliographique, in *Comment la musique vient au territoire*, s.D. Yves Raibaud, Pessac, MSHA, p. 293 à 309
 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
 Raibaud Y., 2005, *Territoires musicaux en région*, Pessac, éd. MSHA.
 Raibaud Y., 2008, Géographie, musique et postcolonialisme, n°6 de *Copyright Volume*, éd. Seteun, Angers
 Stokes M., 1994, *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg.