Volume !
La revue des musiques populaires

5 : 2 | 2006
Les Scènes metal

« Musiques populaires : une exception francophone ? »

Synthèse du colloque IASPM-branche francophone, des 8 et 9 février 2007, à Louvain-La-Neuve, Belgique, organisé par Christophe Pirenne.

David Looseley

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/volume/582
DOI : 10.4000/volume.582
ISSN : 1950-568X

Éditeur
Association Mélanie Seteun

Édition imprimée
Date de publication : 15 septembre 2006
Pagination : 199-204
ISBN : 978-2-913169-24-1
ISSN : 1634-5495

Référence électronique
David Looseley, « « Musiques populaires : une exception francophone ? » », *Volume !* [En ligne], 5 : 2 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2007, consulté le 14 novembre 2021. URL : http://journals.openedition.org/volume/582 ; DOI : https://doi.org/10.4000/volume.582

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

compte-rendu

« Musiques populaires : une exception francophone ? », Synthèse du colloque IASPM-bfe du 8 et 9 février 2007, à Louvain-La-Neuve, Belgique, organisé par Christophe Pirenne.

Les 8 et 9 février 2007 s'est tenu le tout premier colloque de la branche francophone d'Europe de l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music), créée en 2005. L'absence d'une telle branche au sein de cette association mondiale de chercheurs spécialisés dans l'étude des musiques populaires avait longtemps été à regretter. Il fallait de toute évidence qu'une telle structure existe pour contrebalancer le poids traditionnellement accordé par l'Association aux musiques anglophones. Et celles et ceux qui, comme moi-même, ne sont ni francophones d'origine ni citoyens de pays francophone, mais qui se penchent quand même sur les musiques actuelles francophones, souhaitaient particulièrement le dialogue entre les visions analytiques et culturelles de deux cultures universitaires qui n'ont pas eu grand-chose à se dire en la matière.

Pourtant, comme Gérôme Guibert l'a rappelé dans sa communication, on oublie souvent qu'une branche spécifiquement française avait déjà existé, de 1985 à 1989, et qu'un premier colloque IASPM avait eu lieu en pays francophone d'Europe. En 1989, c'est même la 5e biennale de l'association mondiale qui se tient à Paris, à l'instigation d'Antoine Hennion et de la revue *Vibrations*, attirant 80 intervenants de 24 pays. Mais selon G. Guibert, cet événement ambitieux et prometteur a plutôt déçu, révélant « les fractures entre recherche francophone et anglophone », et ne mettant en présence que « des blocs de chercheurs homogènes et antithétiques ». Les raisons en étaient à la fois linguistiques (le colloque fut en principe bilingue, mais ses correspondants ne l'étaient pas) et épistémologiques, puisque les Anglophones représentaient pour la plupart la nouvelle « pluridiscipline » des *popular-music studies*, issue des *cultural studies*, alors que les Français (majoritaires parmi les francophones) se réclamaient de disciplines spécialisées et séparées. Dialogue de sourds donc.

Dix-huit ans plus tard, l'expérience a été beaucoup plus réussie. Il est vrai que le colloque de Louvain-La-Neuve a été plus confidentiel et a réuni uniquement des francophones — d'origine ou

d'adoption (Français, Belges, un Québécois, trois Anglais, plus un Français installé en Angleterre). Et ils étaient toujours pour la plupart des représentants de disciplines plus ou moins traditionnelles : musicologie, histoire, études littéraires, science humaines. Pourtant le dialogue s'est instauré tout de suite entre les diverses approches de celles-ci et les perspectives pluridisciplinaires des *cultural studies*. D'abord, de nombreux intervenants — pour la plupart, les plus jeunes — ont directement évoqué ces perspectives, interrogeant les personnalités fondatrices des popular-music studies comme Philip Tagg, Simon Frith ou Adorno. Par ailleurs, le titre du colloque a favorisé ce genre de rapprochements, en privilégiant ce vocable contesté de « musiques populaires » et en invitant les intervenants à se pencher sur ce qui singularise les musiques francophones.

La problématique d'une exception francophone a en effet servi de tremplin à plusieurs thèmes et préoccupations, qui se faisaient jour au fur et à mesure des 24 communications, malgré la diversité de celles-ci. J'ai moi-même donné le coup d'envoi, Christophe Pirenne m'ayant invité à faire en guise d'introduction un tour d'horizon de cette problématique. J'ai donc cherché à faire ressortir les composantes distinctives des discours publics français sur les musiques populaires (médias, professionnels de la musique, intellectuels, institutions), à savoir : la difficulté de nommer ces musiques, le souci d'éviter le « populisme culturel » des *cultural studies*, et, de concert, un certain refus de percevoir ces musiques comme uniquement un plaisir privé. D'autres communications ont interrogé la notion d'une spécificité francophone sous des angles bien différents du mien, mais elles ont toutes permis de voir, explicitement ou non, que cette spécificité existe bel et bien dans le domaine musical, s'incarnant avant tout dans le mot même de « chanson ». Vocable qui n'a pas son équivalent en anglais et qui s'offre donc en alternative à l'hégémonie croissante de la notion anglo-américaine de *popular music*, mais qui semble également résumer toute une panoplie de significations esthétiques, culturelles et sociétales qui — c'est le moins que l'on puisse dire — ne sont pas faciles à cerner.

En décortiquant la carrière et l'image publique de Mistinguett, en partie à l'aide des *Stars* d'Edgar Morin, Catherine Dutheil-Pessin a exposé les différences entre les processus de mythification en œuvre au music-hall français et au cinéma, soit entre « vedette » et « star ». Joëlle Deniot, replaçant son papier dans le contexte de débats très récents sur la notion de chanson française, a identifié pas moins de cinq « topiques » pour définir l'originalité de celle-ci, parmi lesquelles la proéminence de la langue, du mot — « le chanter pour dire » — et le « chassé-croisé entre monde de lettres et monde

de la chanson ». Des approches essentiellement littéraires et linguistiques ont également été adoptées par Céline Cecchetto (« Popularité et mémoire dans la chanson française contemporaine ») et Jean-Nicolas de Surmont (« L'Ingénierie lexicale au service de la poésie vocale : propositions, problèmes, solutions »). Par contre, Stéphane Hirschi a voulu mettre en relief une tout autre conception de cette spécificité. Pour lui, la chanson se définit par sa fredonnabilité, par l'interprétation que l'on en fait et qui lui donne corps, et par une temporalité spécifique qu'il a qualifiée de « compte à rebours » et d'« expression d'une agonie ».

Mais le caractère exceptionnel de la chanson française n'a été ni la seule préoccupation des deux journées, ni la seule découverte. Pour beaucoup dans la salle (Fabien Hein : « Jésus, Satan et les musiques populaires », Damien Tassin : « Le « Gai Savoir » des pratiques rock », pour n'en citer que ces deux exemples), les musiques populaires, c'est avant tout le rock, ou — comme l'on dit beaucoup plus en anglais qu'en français — *pop music* : les musiques nées depuis l'avènement du rock'n'roll, et plus ou moins sous son influence. Catherine Rudent s'est demandée s'il y a « une façon de sonner » populaire, et a suggéré que ce soit la répétition. Dans une communication particulièrement riche, François Ribac, répondant à sa propre question provocatrice, « pourquoi les Beatles sont-ils anglais ? », c'est-à-dire pourquoi les musiques anglophones ont-elles été « populaires », a souligné l'importance des travaux empiristes des scientifiques et ingénieurs britanniques depuis Newton, travaux qui dans les studios d'enregistrement du vingtième siècle ont favorisé une démarche expérimentale chez les ingénieurs du son.

Ainsi, sans que cela soit directement prévu au programme, beaucoup des débats se sont spontanément portés sur les définitions conflictuelles du terme « populaire ». Mot piégé par sa « polysémie » (Stéphanie Molinaro : « Le Concept de musique populaire à l'épreuve de la réalité sociale du rap »), sa « malléabilité » (Vincent Rouzé : « Populaire, vous avez dit populaire ? »), et surtout par l'analyse misérabiliste des « Bourdivins », qui ont mis en circulation une distinction fort douteuse et hiérarchisée entre la fonction esthétique du savant et une fonction présumée sociale du populaire. Pour certains, le populaire garde son sens séculaire : celui du Front populaire de 1936, comme Jacky Réault l'a déclaré dans l'un des débats et confirmé dans sa propre communication, « La Chanson comme mobilisation populaire ». Pour d'autres, peut-être majoritaires, le « sens anglo-saxon » des musiques dites « populaires », défini par plusieurs intervenants comme « musiques de masse » ou « musiques connues de tous », est dominant. Mais ce clivage sémantique est, pour moi, moins

béant qu'on ne pourrait le croire, car ce fameux sens anglo-saxon est en réalité plus complexe, la notion de « musiques de masse » étant toujours contaminée par le sens (francophone) de « musiques du peuple », ce qui donne en effet une double légitimité à la *pop music*, à la fois commerciale et sociale.

Plusieurs communications ont interrogé en effet l'enjeu de cette légitimité par l'entremise de l'opposition apparemment binaire entre haute culture et culture de masse. S. Molinaro et Anne Pétiau ont cherché à repenser la notion de musiques populaires à partir, respectivement, du rap et des musiques électroniques. Olivier Julien a exploité ses travaux antérieurs sur les Beatles pour situer les musiques populaires entre musiques folk et sérieuse : elles ne sont ni l'une ni l'autre mais composent une nouvelle synthèse urbaine et « phonogrammatique ». Dans la discussion qui a suivi ce papier et celui de V. Rouzé, qui tous les deux avaient mis en doute l'idée selon laquelle *popular music* égalerait musiques authentiques du peuple, il y a eu un débat passionné et passionnant sur la question, que J. Réault a su résumer en une revendication : « surtout ne pas créer une orthodoxie du populaire ». Ce qu'on pouvait observer en effet, c'était à la fois un glissement du langage critique francophone vers le sens anglo-saxon, les frontières entre chanson et musiques populaires devenant de plus en plus « poreuses » selon Cécile Prévost-Thomas, mais en même temps un mouvement vigoureux de résistance à ce glissement. Ce qui montre qu'au moins les études sur les musiques populaires francophones se trouvent aujourd'hui à un carrefour, alors qu'en 1989 il semblait s'agir de deux routes parallèles qui n'allaient jamais se croiser.

La question de la légitimité s'est aussi posée sous deux angles bien différents de ceux-ci. Premièrement, des approches comparatistes, ou le populaire a été cerné à travers l'histoire de l'art (Emmanuel Parent), les musiques expérimentales (Matthieu Saladin), et le dualisme musique de création/musique d'exploitation (Barbara Sallé). Et deuxièmement, par le biais de la politique culturelle. Jean-Charles François, aidé par son collègue Eddy Schepens (qui a aussi prononcé le mot de la fin), a montré dans son intervention sur le Cefedom Rhône-Alpes à Lyon que le débat entre musique sérieuse et musique de masse n'est pas que théorique mais retentit au niveau institutionnel. À Lyon, en 2000, à la suite d'initiatives prises par Catherine Trautmann, alors ministre de la Culture depuis 1997, il fut décidé que, en plus du jazz déjà reconnu, il fallait accueillir toutes les pratiques musicales, même les musiques actuelles/amplifiées. Mais, à en croire J.-C. François, c'est une chose de reconnaître ces musiques ; c'en est une autre de les faire cohabiter avec les musiques

déjà en place, car il y a toujours « un refus de vivre ensemble ». Autre vecteur de légitimation, les quotas radiophoniques, dont Bruno Rodriguez a retracé les enjeux depuis leur mise en place en 1994-1996. Le Québec a des quotas depuis 1971, mais Martin Lussier, doctorant en communication à Montréal, a plutôt souhaité aborder la légitimité sous une autre forme : celle de la logique de la catégorie institutionnelle à l'œuvre aux premières « Bazarderies » tenues à Montréal en 2005 pour explorer et consolider les musiques dites « émergentes ». Ici, le chemin de la reconnaissance, c'est la dénomination tactique, car pour que la scène émergente existe, « il faut la nommer ».

La dénomination comme moyen de légitimation peut aussi expliquer la montée depuis les années 1960 de la notion politique de francophonie, traitée par C. Prévost-Thomas. Derrière la création d'institutions comme le Conseil francophone de la chanson, il y a un désir d'affirmer non seulement une langue partagée (180 000 francophones dans le monde), mais aussi des éléments culturels : « une solidarité qui permettrait de partager des valeurs communes ». Bien sûr, le problème que cela pose est de savoir identifier ces valeurs, car les communautés linguistiques concernées sont souvent éloignées géographiquement et culturellement les unes des autres. C'est toute la question posée par le point d'interrogation figurant dans le sous-titre du colloque et c'est une question que nous n'avons pas suffisamment approfondie, d'autant moins qu'une grande proportion des communications étaient en réalité focalisées sur la France — ironie, puisque nous étions en Belgique. Cette problématique pourrait être poursuivie par la branche à l'avenir, et peut-être à la lumière de nouvelles perspectives ouvertes par les études post-coloniales.

En 1989, à Paris, la confrontation souhaitée entre *cultural studies* anglophones et recherches francophones sur les musiques populaires, c'est, selon G. Guibert, « la guerre de Paris [qui] n'aura pas lieu ». En 2007, à Louvain-la-Neuve, cette « guerre » a bien eu lieu mais il ne s'agissait plus d'une guerre. Ce qui m'a frappé, c'est que les études françaises, plutôt fermées sur elles en 1989, se sont admirablement ouvertes depuis au dialogue international. Le problème, c'est que le monde anglophone n'a guère renvoyé l'ascenseur, bien que les choses commencent à bouger. C'est cette invisibilité des musiques francophones d'Europe au sein des préoccupations dominantes de l'IASPM qu'il faut contester.

Cette ambition ne doit pas pour autant signifier l'abandon de la spécificité des approches analytiques francophones. Pas de pensée unique. Le caractère hautement innovateur des *cultural studies*, de pair avec l'hégémonie mondiale de la langue anglaise, risquent de faire croire à de nouvelles générations

de chercheurs francophones qu'il faut obligatoirement passer par là. En effet, il faut passer par là sans doute, mais il est impératif que cela ne revienne pas à un nouveau conformisme. Les études sur les musiques populaires internationales ont besoin des francophones d'Europe, justement parce que les questions posées, les méthodes adoptées par ceux-ci sont « exceptionnelles » : elles ont une autre couleur, une autre histoire, elles proviennent parfois d'une autre vision de la culture et de la société et c'est très bien comme cela[1]. Pour qu'il y ait confrontation, synthèse, il faut qu'on soit deux. D'ailleurs, bien que plus institutionnalisés aujourd'hui qu'à leur naissance, les *cultural studies* en Grande-Bretagne comme aux États-Unis sont loin d'avoir une identité stable et sûre d'elle. Les perspectives que nous avons échangées à Louvain-La-Neuve se doivent donc de s'y frayer une place. La branche francophone d'Europe est maintenant là pour cela.

David Looseley
Professeur à l'université de Leeds, Royaume-Uni

d.looseley@leeds.ac.uk

1. Le groupe international de recherche sur les cultures populaires que j'ai récemment lancé à Leeds (Leeds Popular Cultures Research Group) a justement pour ambition de situer, de « localiser » les cultures populaires dans leurs contextes nationaux, culturels, linguistiques, etc. (voir le paragraphe du site intitulé « Locating Popular Cultures »). La langue de travail du groupe est l'anglais, mais ses membres sont de diverses nationalités et il rassemble, entre autres, beaucoup de linguistes : francophones, hispanophones, italophones, etc. Pour d'autres renseignements, voir http://www.leeds.ac.uk/smlc/Popularculturesresearchgroup.htm

« Comment la musique vient-elle au territoire? », Compte-rendu de la journée scientifique géographie et musiques, 12 mars 2007 – Maison des Suds (Pessac, 33)

Partir d'un objet particulièrement flou (la musique) et le corréler avec un autre objet particulièrement discutable (l'espace) est un exercice périlleux. On sent bien cependant que l'association « *Space and Music* » ou « Musique et Territoire » fonctionne bien : il fait frétiller les jeunes chercheurs [1], galvanise les doctorants et donne le *blues* aux anciens qui aimeraient sauver les valeurs de leur jeunesse consacrée à la géographie régionale, à l'analyse spatiale ou à la géographie sociale.

Une première question se pose : « musique ou musiques »? Au singulier, on risque d'y mettre une majuscule « la Musique, la grande Musique ». Au pluriel les « musiques », on relativise, on dévalorise. Une deuxième question arrive, embusquée derrière la première : « espace ou territoire »? Le mieux est de ne pas répondre à cette question trop compliquée, ou alors à la hussarde : « les deux, mon général! ». C'est d'ailleurs comme cela que l'ont compris la vingtaine de « musiciens chercheurs » qui ont travaillé sur ces questions le 12 mars 2007 suite à l'invitation d'ADES-CNRS à Bordeaux. Pour plusieurs d'entre eux c'était également l'occasion de se retrouver après la journée « Géographie et musiques : quelles perspectives? » organisée par Claire Guiu et le Laboratoire *Espace et Culture*, le jeudi 8 juin 2006 à l'Université de Paris IV-Sorbonne [2].

« Comment la musique vient-elle au territoire? » était cette fois-ci la question posée par les géographes aux autres disciplines qui s'intéressent à la musique : 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, dynamique qui a été étudiée en particulier dans l'émergence des musiques actuelles, au stade de leur institutionnalisation; troisièmement en posant comme postulat que les musiques ont à voir avec les transformations des espaces qu'elles peuvent expliquer ou interpréter. 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 qu'elles avaient une certaine

1. Dans ce texte, le masculin est utilisé comme représentant des deux sexes sans discrimination à l'égard des femmes et des hommes et à seule fin d'alléger le texte.
2. Voir le compte-rendu de cette journée dans la précédente livraison de *V©lume!,* n° 5, vol. 1 (2006) (ndlr).

autonomie, elle a démontré qu'elles participaient également à la construction des territoires. Mais quelle portée réelle ont elles dans ces phénomènes ? « Comment ça marche ? » De quelle manière peut-on en mesurer les effets ?

L'association « espace musique » permet l'interdisciplinarité

La bonne surprise de cette association « musique(s) et espace(s) et/ou territoire(s) » dans cette journée a été de constater à travers des communications très diverses un consensus : la musique n'est pas essentialisée, pas plus que son rapport avec le territoire et les approches sont presque toujours interdisciplinaires et, par principe, interculturelles : la musique punk, la cornemuse et le *cantador* brésilien font bon ménage, le rappeur des quartiers côtoie le *festayre* du Sud-Ouest rural, le flamenco comme la musique sacrée participent au développement local. La juxtaposition d'objets en apparence si différents invite à la comparaison, interroge l'ethnocentrisme, encourage l'analyse critique. La plupart des communications ont donc su éviter la sacralisation des rapports musique et territoire, si c'est bien cela qu'on peut reprocher à une certaine géographie culturelle (mais existe-t-elle vraiment ?).

Le deuxième intérêt de la thématique « musique(s) et espace(s) et/ou territoire(s) » est qu'elle décentre les oppositions entre disciplines et aussi entre méthodes. Lors des journées de Paris et de Bordeaux les ethnologues de la musique brésilienne ont pu échanger avec les sociologues du rap, les géographes des espaces hyper-réels qui étudient les *rave-parties* avec les théoricien de l'agir communicationnel qui travaillent sur les effets du « baladeur » ou du MP3 sur la sociabilité des usagers du métro. Ne court-on pas le risque de la confusion, de la dispersion ? La brillante intervention de Claire Guiu, en ouverture du colloque, a permis d'organiser le champ de recherche en montrant (notamment grâce à sa connaissance de la littérature scientifique anglo-saxonne) à quel point les recherches sur l'objet musique-espace pouvaient et devaient être interdisciplinaires et interculturelles.

Cette constatation vaut particulièrement pour le géographe, l'objet (on dira par commodité) « musique-espace » peut s'appréhender aussi bien :

a) par le biais de l'analyse spatiale : les communications de François Aussaguel sur le festival de rock-metal du Hellfest, de Sophie Moulard-Kouka sur le rap à Dakar, d'Oliver Goré sur la musique bretonne et de Marie Pendanx sur les bandas et penas musicales du Sud de la France démontrent l'utilité de l'outil de l'analyse spatiale lorsqu'il s'agit de localiser les pratiques, de décrire la diffu-

sion des modes musicales, de montrer les hiérarchies culturelles sur les territoires socio-spatiaux, la circulation des musiciens, etc.

b) par le biais de la géographie des pratiques sociales : les territoires du rap et du hip-hop ont été particulièrement explorés par Laurent Béru lorsqu'il montre la dissémination d'une logique socio-musicale mondiale sur les territoires les plus pauvres, par Loïc Lafargue de Grangeneuve analysant l'ambiguïté des politiques publiques sur deux modèles opposés, Bordeaux et Marseille et par Claire Dubus comparant la production rap des périphéries urbaines américaines, africaines et françaises. La communication de Djemila Zeneidi a interrogé la pertinence de l'association « musiques populaires — territoire populaire » (très présente dans les *cultural studies*) à partir de la musique *punk* qu'elle présente comme une entreprise culturelle et politique basée sur la déconstruction des territoires tendant à en invalider certains (ceux de la société dominante) et en requalifier d'autres (les espaces des sociétés modernes urbains, en particulier les espaces en marge).

c) Par le biais de la géographie régionale, soit par la description d'occurrences culturelles sur un territoire et à un moment donné (Elsa Grassy, le jazz et la Nouvelle-Orléans, Marie Pendanx et les bandas du Sud-Ouest) soit par la description des métissages à l'origine d'imaginaires culturels régionaux (Bernard Cherubini et l'île de la Réunion), soit par l'analyse de la transformation des traditions culturelles dans un contexte rural profondément transformé par la crise économique et l'urbanisation (Thierry Rougier et les chansonniers et improvisateurs du Nordeste brésilien).

d) Par le biais des études culturelles qui décrivent la spatialité de pratiques culturelles hors du contexte d'un territoire formellement repéré : la musique dans le métro et les espaces publics (Vincent Rouzé), les *rave-parties* (Éric Boutouyrie), l'écoute de la musique dans les mobilités urbaines avec les baladeurs nouvelle génération MP3 (Anthony Pecqueux).

Telles sont les principales entrées qu'ont prises nos collègues invités pour répondre à la question « Comment la musique vient-elle au territoire ? ». Un des ateliers de Bordeaux consacré aux territoires du hip-hop a ainsi montré qu'on pouvait aborder le sujet avec des approches sensiblement différentes : ethnologie des pratiques, politique de la ville, géographie sociale de la jeunesse, sociologie de la domination. Un autre atelier qui avait pour titre « la musique comme ressource pour les territoires » croisait des approches de géographie économique de la culture (la relocalisation du flamenco à Jerez de la Frontera dans des objectifs de développement local, Nicolas Canova) et de géopolitique (les musiques mongole d'origine chamanique et leur adaptation aux transformations de

la gestion des ressources du territoire sous le régime soviétique et post-soviétiques, Laurent Legrain). Dans un autre atelier on a pu discuter sur ce que signifiait « apprendre » les musiques du monde en observant les quasi « écoles de musique » bretonnes et brésiliennes de Bordeaux (Gérald Guillot) et le développement des batucadas brésilienne en France (Anaïs Vaillant) : quels territoires mythiques sont en jeu ? Quelle distorsion y a-t-il, au final, entre ces musiques lorsqu'on compare leurs pratiques sur les territoires d'origine et ailleurs ? Que signifient ces distorsions pour les représentations qui lient ces territoires et ces musiques ?

À la recherche des fondements et des méthodes

Les débats, qui ont souligné à la fois la connexion des sujets et la divergence des méthodes, ont été animés. Quel est alors le plus petit dénominateur commun de ces approches ? La réponse est la suivante : à peu près toutes les personnes présentes se reconnaissent dans une perspective de « géographie culturelle » 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 ». De ce point de vue, on peut dire que la réponse à la question de départ « Comment la musique vient-elle au territoire ? » a été traitée, bien qu'on y ait répondu de multiples façons. À travers ces communications et celles de la journée précédente (Paris, 2006) — et pour rendre compte de la diversité des sujets, des approches et des méthodes — j'ai proposé cinq manières d'appréhender la musique d'un point de vue géographique (Yves Raibaud, revue *Géographie et cultures,* 2007).

Premièrement 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.

Deuxièmement 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…) sans perdre le fil conducteur d'une identification certaine au territoire de référence.

Troisièmement 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 (les musiques régionales) ou bien momentanée comme dans l'exemple des *rave-parties* qui créent des conditions éphémères d'urbanité dans des « antimondes » destinés à maximaliser les relations sociales dans un temps court.

Quatrièmement 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.

Cinquièmement comme un mode de gouvernance territoriale. Face à l'éloignement des citoyens de la politique, le territoire mis en scène par la musique (exemple des cultures urbaines comme gestion culturelle des quartiers) apparaît comme une ressource.

La synthèse de cette journée (Daniel Latouche, université de Montréal, Dominique Crozat, université de Montpellier) précédait une conclusion d'Alain Lefebvre, professeur émérite à Toulouse et administrateur de l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble. Celui-ci a souligné l'intérêt d'ouvrir les recherches sur d'autres approches (anthropologique, géographique mais aussi musicologique) que celles qui sont trop souvent centrées sur les politiques publiques de la culture.

Lors de la petite fête « en musique » qui a suivi cette journée scientifique à la Maison des Suds de Bordeaux, la question qui préoccupait la petite communauté musicale qui est en train de se créer autour de ces thèmes était : « Qui prendra le relais pour la troisième journée Géomusic en 2008 ? »

Yves Raibaud, maître de conférences, *UMR 5185 ADES.CNRS*

y.raibaud@ades.cnrs.fr- *mircta.com*

Géographie, musique et postcolonialisme

Quelques enjeux sociospatiaux pour les musiques actuelles

Appel à communication, octobre 2007

« Géographie et musiques : quelles perspectives ? » était la question posée le 8 juin 2006 par le laboratoire Espace et culture à Paris, « Comment la musique vient-elle au territoire ? » celle posée par le laboratoire ADES-CNRS le 17 mars 2007 à Bordeaux. Ces deux journées qui marquent l'entrée des géographes dans la communauté française des musiciens chercheurs se poursuivent à l'invitation de la revue *Copyright Volume !*, la revue de recherche française interdisciplinaire à comité de lecture autour des musiques populaires . Plusieurs communications faites lors de ces journées ont pour sujet les musiques actuelles et/ou du monde (rock, rap, techno, salsa, musique africaine, batucada…) et leur vogue dans les pays du Nord. Ces musiques, qu'on dit issues en partie d'une même matrice afro-américaine et qui ont été rapidement adoptées par les jeunes des classes populaires européennes dans un contexte de crise sociale urbaine, ne sont-elles pas marquées à la fois par le colonialisme (et en particulier par la déportation de populations africaines en Amérique) et par le post-colonialisme (la fin des empires coloniaux et les migrations vers l'Europe des ressortissants des anciennes colonies) ?

Dans une approche de géographie postcoloniale, il nous semble que deux tropismes se dégagent de l'intérêt (de l'appétit) qui se manifeste pour les musiques actuelles et/ou du monde. En premier lieu l'empathie pour les peuples dominés auxquels les jeunes qui se pensaient à une époque « sans futur » se sont identifiés au départ dans les quartiers les plus fragilisés des villes puis dans toutes les couches de la population. En second lieu l'exotisme, désir d'Afrique, d'Orient ou d'Amérique qui se réalise par des voyages fantasmés à travers l'écoute musicale, les concerts, les festivals, les pratiques culturelles, voire les pratiques engagées antiracistes ou humanitaires.

Quels effets ces modes et ces pratiques ont-elles sur les espaces auxquels elles se réfèrent : quartiers d'exil des grandes métropoles, territoires et nations en mutation du Sud qui se réapproprient ces musiques au service des identités locales ? Que représente la figure du musicien noir ou métis, sud-africain, caribéen, brésilien, nord-américain ou français « issu de l'immigration » pour les musiques actuelles et/ou du monde ? Peut-on poser l'hypothèse que ces modes musicales participent à la construction de nouveaux imaginaires territoriaux ? Ont-elles un rôle de régulation des tensions sociales dans des contextes urbains profondément modifiés par les migrations ? Participent-elles à la reproduction des hiérarchies sociospatiales en désignant les territoires par des cultures qui leur sembleraient « naturellement » attachées ?

Appel à communication : entre 20 000 et 30 000 signes maximum (+ résumé, mots clés et bibliographie)
à envoyer conjointement à editions@seteun.net et à y.raibaud@ades.cnrs.fr
– Date limite : 1er octobre 2007 –