



**HAL**  
open science

**Introduction. De l'espace du pouvoir aux territoires musicaux. Un regard géographique sur le lien entre musique et politique Par Nicolas Canova et Yves Raibaud**

Nicolas Canova, Yves Raibaud

► **To cite this version:**

Nicolas Canova, Yves Raibaud. Introduction. De l'espace du pouvoir aux territoires musicaux. Un regard géographique sur le lien entre musique et politique Par Nicolas Canova et Yves Raibaud. L'Information géographique, 2018, 10.3917/lig.824.0010 . hal-02279133

**HAL Id: hal-02279133**

**<https://hal.science/hal-02279133>**

Submitted on 5 Sep 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Introduction.

## De l'espace du pouvoir aux territoires musicaux. Un regard géographique sur le lien entre musique et politique

Par Nicolas Canova et Yves Raibaud

Nicolas Canova, Laboratoire LACTH, ENSAP de Lille  
n-canova@lille.archi.fr

Yves Raibaud, UMR 5319 Passages, Université Bordeaux Montaigne  
yves.raibaud@cnrs.fr

Voilà plus de 20 ans qu'Alain Darré (1996) publiait son recueil d'articles intitulé *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Depuis, il en a coulé de l'encre ! Et le rapport musique/politique a connu un traitement important. L'intégration des phénomènes culturels dans l'analyse des rapports sociaux, économiques et politiques, qualifiée de tournant culturel, allant de pair avec de nouvelles méthodologies et approches théoriques, témoigne de cet investissement d'un champ thématique par les sciences sociales. Dans ces principes fondateurs apparus aux États-Unis au cours des années 1980, la *new musicology* apparaît comme un bon exemple pour illustrer cette ouverture. Elle a su déplacer le centre d'intérêt de l'analyse musicologique *stricto sensu*, c'est-à-dire explicitement tourné vers la partition musicale, « vers des analyses de nature historique, politique, culturelle ou sociale »<sup>1</sup>. Sans forcément s'inscrire dans une continuité épistémologique, l'apport de la géographie en la matière était d'ajouter la dimension spatiale à l'analyse politique de la musique.

En géographie, des propositions éparées, sur lesquelles nous allons revenir, suivent ce mouvement, mais sans toujours réussir leur intégration interdisciplinaire. Le tournant spatial et le tournant culturel n'apparaissent d'ailleurs

---

1. Judy-Ann Desrosiers, 2013, in <http://urlz.fr/7K12>

pas comme deux figures épistémologiques superposées. Cette forme d'internalisation que peut connaître la musique en géographie<sup>2</sup> et qui cantonne souvent la question politique à la définition sociospatiale du territoire, voire même au nationalisme, est pourtant en train de s'effacer. En explorant les référents spatiaux qu'arborent les SHS, il est aisé de comprendre qu'une relecture géographique des nombreux travaux sur la musique permettrait d'ouvrir un peu plus les problématiques *géomusicales* à l'interdisciplinaire. En effet, « si la reconnaissance du potentiel politique de la musique remonte à l'Antiquité, l'intérêt universitaire pour son fonctionnement est relativement récent. [...]Il sous-tends maintenant une multitude d'études sur tous les genres de musique de toutes les époques, en adoptant une variété de méthodologies ; il manque cependant encore une vue d'ensemble qui pourrait émerger d'une mise en commun »<sup>3</sup>. Si nous ne sommes peut-être pas les mieux indiqués pour préciser ce que le politique peut faire à la musique, nous faisons le pari que les possibilités qu'offre son importante variabilité d'acception et d'acceptation en lien à l'espace et à leur relation réciproque sont autant de croisements heuristiques pour la géographie et ses sciences sœurs. Martin Kaltenecker « indique trois types d'approches pour ce qui fait les rapports musique-politique : l'utilisation politique des œuvres ; l'idée que la musique est toujours politique et qu'elle est analysable en tant que fait social ; le contenu politique explicite que le compositeur a voulu donner à sa musique. »<sup>4</sup> Mais qu'est-il donc de la dimension spatiale de ce rapport musique/politique ? Comment mieux enjoindre lieux, espaces et territoires musicaux avec les rapports de pouvoir et les enjeux institutionnels et organisationnels que pose la question politique ?

Ce numéro de l'*Information Géographique* se positionne ainsi comme une invitation au dialogue entre les théories spatiales et les théories du politique réunies autour de la musique. Les prémices de ce dialogue sont prometteuses, comme nous le montrent les contributions que nous avons sélectionnées et les références actuelles qu'elles mobilisent. Certes, le chantier déjà engagé que nous poursuivons ici est de taille, mais ô combien enthousiasmant pour le dialogue et les pratiques interdisciplinaires qui s'affichent comme incontournables dans l'étude des phénomènes musicaux. Nous entreprenons alors de mobiliser une géographie plurielle de la question politique en prenant trois axes de réflexion. D'abord, nous revenons sur les répertoires de la

---

2. Et dont nous sommes, bien entendu, en partie responsables.

3. <http://urlz.fr/7K0Y>

4. Cité par Carmen Pardo Salgado, in « Laurent Feneyrou (éd.), Résistances et utopies sonores, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2005 », Filigrane [En ligne], La société dans l'écriture musicale, Comptes rendus de lecture, 30/01/2012. <http://urlz.fr/7K0Z>

spatialité qu'esquissent les notions de contextes musicaux, d'espaces de production/consommation musicale et de territorialisation de la musique. Ensuite, nous questionnons le concept de politisation de la musique et les questions que cela induit dans l'appréhension de ces répertoires. Enfin, nous ouvrons les perspectives de traitement du rapport musique/espace/politique en faisant le lien entre les propositions des géographies culturelles, sociales et critiques pour mieux affirmer le « droit à la musique » qu'imposent les analyses dont elles font état.

## ► Musique et politique : les répertoires de la spatialité

Les nombreuses recherches du XX<sup>e</sup> siècle ont, depuis les travaux d'Adorno, axé l'exploration d'éléments politiques en analysant la musique en soi, « souvent sans tenir compte du contexte »<sup>5</sup>. Ce n'est que dans les années 1980-1990 que les problématiques se sont orientées vers les thèses culturelles puis socioculturelles qui, tout en relativisant les déterminismes sociaux, ont apporté une réflexion sur les espaces-temps de la production et de la consommation musicales. En abordant la musique populaire en particulier et l'ethnomusicologie en général dans une dynamique poststructuraliste, en privilégiant tantôt le nationalisme musical, tantôt les hybridations transculturelles issues du mouvement postmoderniste et des sciences critiques, ces recherches ont ouvert progressivement la voie à une interdisciplinarité de la question spatiale telle qu'elle se dégage parallèlement en géographie (Debarbieux, 1995 ; Lévy, 1999).

Alors que les prémices de la géographie musicale (De Gironcourt, 1932) ont été étouffées par les tourments de la discipline, les premières pistes de réflexion qu'ouvre ce sous-champ se sont surtout esquissées au travers du « contexte » musical. L'intérêt fondamental de considérer le lien entre géographie et musique résidait d'abord dans l'accord entre les objets produits par le phénomène musical et l'étude du contexte entourant les « œuvres » et leurs « dérivés ». Ce contexte replacé dans une perspective politique en géographie a pris les formes du milieu, de l'environnement, de lieux, places, espaces, territoires... Le musical s'est avant tout observé et analysé en fonction de catégories géographiques instituées par la discipline. Ce fut le point de départ de nombreux travaux sur le sujet. Il explique peut-être le rendez-vous tardif entre la géographie et les autres SHS étudiant la musique, qui elles-mêmes auraient « manqué » leur rendez-vous musical (Campos *et al.*, 2006).

---

5. <http://urlz.fr/7K0Y>

Jean-Marie Romagnan étudie dans ce numéro spécial la pratique de la chorale dans les Alpes-de-Haute-Provence, nourrissant ainsi l'étude du phénomène de métropolisation dans son organisation territoriale. Comme il le souligne alors (Romagnan, 2000), la musique est à la fois enjeu et vecteur de pouvoir. Aussi, ces enjeux et vecteurs sont-ils dépendants de spatialités normées dont la lecture c'est souvent faite par le haut, du point de vue de l'analyste. Ainsi, une musique est-elle étroitement liée, comme l'affirme Pamela Moss en prenant l'exemple de Bruce Springsteen, « au contexte dans lequel elle a été écrite » (1992 : 169). Le contexte, plus qu'un espace produit par la musique, restera longtemps un espace construit par le chercheur, prédéterminé par la méthodologie. Aussi, ce contexte est-il, dans nombre de travaux pensant l'espace, celui du territoire national.

Bojan Bujic (1993), lorsqu'il analyse les fondements musicaux de la construction nationaliste des états européens ou Lily Kong (1995), qui explore les revendications nationalistes singapouriennes, témoignent d'une lecture *a priori* des espaces musicaux politisés. Nous avons aussi pu voir les exemples de Michel Foucher (1995) sur la géopolitique de l'opéra ou de Frédéric Lamantia (2005), étudiant la symbolique de ses formes spatiales. Dans ce numéro, Lamantia nous offre aussi une vision éclairée de la laïcisation du pouvoir que traduit l'« orgue républicain » de la mairie de Villeurbanne. En caractérisant la traduction musicale qu'impose une société changeante, il révèle l'inertie du sonore face aux contenus thématiques et discursifs plus évolutifs. Nous avons vu aussi que Marivic Wyndham et Peter Read (2003) traitent, avec l'exemple du Buena Vista Social Club, du lien local/global que la musique participe à consolider, notamment par sa dimension politique. Le rôle central de la musique dans « la production des nationalismes et des représentations de la nation (Askew, 2006 ; Wade, 2000) »<sup>6</sup> est ainsi démontré et une lecture historique de ces processus est toujours à l'œuvre.

La question nationaliste irrigue ainsi la recherche et résume peut-être à elle seule la double casquette, problématique, du territoire lorsqu'il sert à penser la musique : à la fois État-nation et cadre d'analyse débattu en géographie. Mobiliser dans un cadre pluridisciplinaire, ce même territoire national intervient de façon plus « neutre ». Il est surtout compris comme une échelle de référence en opposition au local, intégrante et lisse dans les premiers travaux musicologiques, et qui n'affirmera son hétérogénéité que tardivement, lorsque les processus nationalistes seront questionnés dans leur ancrage local et la perspective de la multi-appartenance. Alors que les compositeurs

---

6. <http://urlz.fr/7K0n>

nationalistes « définis en tant que tel brisent les règles traditionnelles de l'harmonie et de la forme, dans un esprit de défiance qui vise à développer des styles musicaux authentiquement locaux »<sup>7</sup>, cette résurgence tardive du local dans la territorialisation des musiques nationales enjoint la thématique patrimoniale à côtoyer celle de la politisation des pratiques. Julien Jugand (2014) étudiant la musique hindoustani, montre ce lien fort entre processus de patrimonialisation et politique nationaliste. Observé dans les pratiques labélisées par l'UNESCO, telles que le tango ou le flamenco, l'articulation entre ces échelles (local pour l'origine de la pratique, nationale pour le portage des projets et mondiale pour la référence universaliste et les pratiques contemporaines) devient révélatrice de la complexité des enjeux nationalistes. L'ANR « Patrimondi » (2015-2018), entre autres, témoigne de ces enjeux<sup>8</sup>.

## ► Les formes politiques de l'attachement musical au territoire

Guy Saez (2015) pose la question des modalités qui permettent de « penser les liens entre musique et territoire » ? Tâche aussi louable qu'impossible. Elle suppose en effet des préalables difficiles à atteindre : que l'on sache bien ce qu'est la musique et que l'on sache aussi ce qu'est le territoire ». Pourtant, comme nous l'avons déjà mis en avant<sup>9</sup>, ce lien musique/territoire, bien qu'instable, complexe, pluriel, a donné lieu à un traitement important dans différents champs disciplinaires (Raibaud, 2009 ; Canova, 2014). Aussi, le territoire a-t-il souvent été considéré dans sa fonction politique élargie à tel point que l'équation « espace + politique = territoire » aura pu se poser. Cette forme spatiale qui serait déterminée, délimitée, par quelque forme de pouvoir, impliquant une dimension politique éminente, aura toutefois besoin d'une « théorie » plus large impliquant notamment la question identitaire. Ainsi, l'identité aura supplanté dans les débats le simple rapport de pouvoir appliqué sur une portion d'espace. La question politique entre exercice de ce même pouvoir et organisation de la vie collective se complexifie (Raffestin, 1980). Elle se dissout et s'agence alors dans la lecture processuelle des phénomènes de territorialisation (Deleuze ; Guattari, 1980). Aussi, « si quelque chose change, avec Deleuze et Foucault, dans la conception du pouvoir, cela passe sans doute par le lien privilégié qu'ils établissent entre une théorie du pouvoir et une pensée de l'espace, quittant les schèmes

7. Solveig Serre in <http://urlz.fr/7K0W>

8. <http://urlz.fr/7K0T>

9. Voir Canova et Raibaud, « Introduction. Les figures d'attachement dans la géomusique » in *L'Information Géographique*, « Géomusique », 1/2017, vol.81.

plus classiques. »<sup>10</sup> La ritournelle devient notamment une figure majeure pour penser dès lors ce rapport musique/territoire (Antonioli, 2014). D'un point de vue géographique, mailles, nœuds et réseaux deviennent rapidement les concepts opérationnels pour penser, entre autres, la circulation de l'information (Raffestin, 1986). Au sein des processus culturels, qui régissent informations et communications, la musique trouve une place de choix. Elle explore en particulier les espaces symboliques de la construction territoriale.

Les trois types d'approches différentes que décrit Bernard Debarbieux (2003) à propos du symbolique – le système symbolique comme forme de connaissance ; le symbole comme système fonctionnel ; le symbole comme expérience psychique – sont particulièrement féconds pour penser la question musicale en lien au territoire. Dans le premier cas, la référence à Claude Raffestin (1986) permet de considérer le territoire comme de l'espace informé par un ensemble des signes, la « sémiosphère ». La musique, en tant que signe constitutif d'une symbolique spatiale, alimente cette appréhension du territoire. Dans le second cas, c'est le « capital symbolique collectif » des espaces centraux (Harvey, 2008) qui attribue une fonction aux signes informant l'espace. Le symbolisme politique des espaces urbains, dont la sonorité et la musicalité sont également constitutives (Chelkoff *et al.*, 2004) renseigne cette autre entrée territoriale pour la musique. Dans le troisième exemple, c'est l'expérience psychique du symbolisme qui performe le territoire. Le rôle de l'art n'est ici plus à démontrer (Boissière *et al.*, 2010).

Au-delà du matérialisme sonore, la symbolique musicale procède ainsi d'une territorialisation des pratiques qui accentuent le rôle des représentations spatiales et de l'imagination géographique dans la structuration d'espaces symboliques. L'espace de la musique n'est donc pas qu'un espace de production sociale ou culturelle, mais aussi et surtout un espace du pouvoir qui permet de reformuler cette question symbolique. Celle-ci s'est particulièrement exposée au travers du concept de « symbolique d'état »<sup>11</sup> avec les chants révolutionnaires, hymnes patriotiques et marches militaires. Ainsi, l'étude des « dispositifs scénographiques de pouvoir et des luttes pour sa conquête »<sup>12</sup> a-t-elle donné des exemples nombreux depuis le tournant culturel. Les musiques régionales (festnoz, bourrées, polyphonie corse, rumba catalane...) et autres musiques « identitaires » (blues, cajun, reggae, rap...) ont aussi investi le champ des SHS.

---

10. <http://urlz.fr/7K5v>

11. Darré, 1996, p. 16.

12. *Ibidem*.

Ainsi a-t-on pu voir la problématique de la production et de la consommation perturber les contextes musicaux tels qu'ils avaient été pensés jusque-là. Les rapports spécifiques entre émetteur et récepteur, exploré par Pascal Vauchey et sa géographie morale (1984) ou par Susan Smith (1992), montrent en quoi ce nouvel angle d'analyse déstabilise les espaces d'écoute musicale et les références territoriales qui peuvent en découler. « Ce processus repose sur la plasticité des figures symboliques », nous dira Alain Darré à ce propos (1996).

Olivier Goré explique (2009a) le fonctionnement systémique à l'origine de la territorialisation de la musique en décrivant le « glissement du culturel au politique » opéré soit par une mobilisation sociale, soit par le « bricolage identitaire » que décrit aussi Alain Darré (1996). Nous voyons ici le rôle majeur que joue la question politique dans la « fin » des espaces culturels tels qu'ils ont pu être observés par les approches culturelles idiographiques instituées par la géographie. Un nouveau regard s'oriente vers les territoires de la culture et les politiques transversales de développement. La « découverte scientifique » de l'hétérogénéité de ces territoires passe aussi par la musique, exemple fort de l'intensité des interculturalités entre ancrage et fluidité (Aubert, 2005). Du territoire à la territorialité, le rôle de la musique dans l'appréhension et la construction symbolique du réel devient fondamental. Et alors que l'on observe que, « de manière paradoxale, plus la musique est planétaire plus elle devient communautaire » (Darré, 1996), la question politique fait ici un *come-back* rugissant. Plus spécifiquement, c'est la politique symbolique qui « constitue l'une des formes utilisées par le pouvoir pour manifester sa présence et tenter d'exercer son emprise. La musique, avec sa polysémie et sa capacité à fédérer des émotions au sein de rituels, fait partie des outils symboliques privilégiés dans les stratégies de production et de légitimation de l'imaginaire »<sup>13</sup>. Cet imaginaire, largement étudié en lien au nationalisme, se redéfinit aujourd'hui dans sa dimension spatiale. De récentes propositions montrent l'heuristique d'une telle approche, qu'elle soit déclinée dans son versant urbanistique et paysager (Bédard *et al.*, 2011), littéraire (Dupuy et Puyo, 2015) ou sociospatial (Debarbieux, 2015). L'analyse musicale aussi commence à investir ce champ renouvelé ; notamment au travers des processus de politisation de la musique.

---

13. Présentation du colloque « Musique et politique : de quel monde la musique est-elle contemporaine ? » Centre de documentation de la musique contemporaine, 13 janvier 2007, <http://urlz.fr/7K0h>

## ► Politique symbolique : l'espace sonore du réel et l'imaginaire territorial musical

Le pouvoir de la musique s'est affirmé depuis longtemps dans son instrumentalisation politique. Des musiciens de champs de bataille aux annonceurs du roi, des compositeurs nationalistes aux soutiens électoraux d'interprètes reconnus, la clé de la portée politique de la musique réside dans « sa capacité de médiation entre le monde et sa signification »<sup>14</sup>. De la *physionomie musicale* d'Adorno (1976) à l'*espèce musicale* de Sach (2009), il est possible d'imaginer qu'une composition peut exprimer l'essence de la société, de l'humanité, et finalement prétendre « non seulement constituer en elle-même une totalité, mais également en produire une autour d'elle par son effet »<sup>15</sup>.

C'est sur le régime de l'émotion que semble s'inscrire le mieux cette dialectique particulière entre musique et pouvoir. Cette idée ancienne que, « si notre musique a peu de pouvoir sur les affections de l'âme, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps »<sup>16</sup> perdure aujourd'hui. Il y aurait une puissance propre aux œuvres musicales « car il y a dans la musique d'une intensité émotionnelle hors pair, lorsque s'ouvre, dans un océan de pathos, une gamme affective infinie, avec son énergie incomparable d'insinuation, d'occupation subjective, et bien sûr d'érotisation [...] une économie de forces contradictoires, mêlées au cœur de nos espaces publics et de nos territoires les plus intimes »<sup>17</sup>. Martin Stocks (1994), pionnier sur la production musicale des lieux, ou encore Sarah Cohen (1995) ont initié ici une longue bibliographie sur le sujet. Le sonore est ainsi devenue producteur de réalités spatiales. La musique y trouve un cadre physique de la relation au politique. Ce cadre est construit par une relation entre l'imaginaire sonore politique (Chalas, 1998) et l'action politique sonore ; comme l'exemple des mystérieuses attaques acoustiques de Cuba<sup>18</sup> ou la simple utilisation de Mozart comme « arme anti-zonards »<sup>19</sup> peuvent l'illustrer. Au-delà du sonore, la littérature musicale entre aussi dans ce champ des émotions et son rapport au politique, tel qu'en témoigne, par exemple, le prix Nobel décerné à Bob Dylan.

---

14. Comme le décrit Jean-Marie Donegani (2004), *Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité. Raisons Politiques*, vol. 2, n°14, p. 19.

15. *Ibidem*, citant Adorno (1976).

16. Rousseau J-J. (1771), *Le grand vocabulaire français*, Tome 18, Paris, p. 591.

17. Macé, 2016.

18. <http://urlz.fr/7K0Q>

19. <http://urlz.fr/7K0O>

Les pouvoirs de la musique sont alors mis au service du pouvoir, pour reprendre les mots de Philippe Braud (2013). La catégorie de rituels que sont les cérémonies officielles et que Braud nomme « les liturgies politiques » est utilisée pour définir les politiques symboliques comme une forme de représentation du réel qui mobilisent des moyens chargés de sens « dont les faits de langages sont supportés par un langage musical »<sup>20</sup>. La persistance d'un héritage des musiques militaires dans la lutte pour la description des situations, la qualification des groupes et le formatage des cadres de pensée montre l'efficacité symbolique de cette musique. Pour Philippe Braud, le symbolique est ici à considérer comme « ce qui opère au niveau des représentations du réel par rapport au réel objectivable »<sup>21</sup>. Cette relation réalités/représentation qui rend opérant le champ des formes musicales de l'imaginaire géographique nous apparaît particulièrement intéressante pour l'actualité des SHS. Elle permet notamment de questionner le processus d'être au monde collectif qui passe par la territorialisation.

Pascal Ory (2013), en avançant sur cette facette de l'instrumentalisation musicale, voit que le lien social devient un lien politique alors que toute politique symbolique tend à « séparer pour mieux rassembler, voir unifier ». Il pose l'emblème, le monument et le rituel comme triptyque opératoire des politiques symboliques. L'« emblématique sonore » peut être soit verbale – cri de ralliement, slogan et devise – soit musicale. La devise nous engage sur l'hymnologie. Ory propose d'y distinguer les hymnes de société politique, les œuvres musicales investies d'une dimension politique et les hymnes nationaux. Chanter la Marseillaise ne serait donc pas la seule manière de faire territoire, nation ou de donner un sens collectif à l'espace. L'autocélébration de la communauté s'affiche comme littérature musicale de premier rang dans les processus de territorialisation. Relativisant ce propos, et constatant, dans « certaines aires géographiques », une crise de l'investissement populaire dans ce mode de construction/maintien du symbolique traditionnel, Pascal Ory insiste finalement sur le fait que l'« emblématique sonore entre en concurrence avec d'autres formes de communion musicale » induite de l'individualisme et du néo-communautarisme.

D'un constat similaire, et parlant des années 1980 sous Mitterrand comme de « la décennie cauchemar », François Nicolas (2007) observe une dépolitisation massive symbole du triomphe du capitalisme. Il voit notamment la fête de la musique comme un objet contre-manifestatoire<sup>22</sup>. Cette dépolitisation

---

20. Braud, 2013, sur <http://urlz.fr/7K0M>

21. Musique et politique symbolique : table ronde avec Ph. Braud, E. Buch et P. Ory, colloque *Musique et politique symbolique au 20e siècle : catégories, usages et stratégies*, sur <http://urlz.fr/7K0L>

22. « Quand on fait la fête, c'est que l'on n'a plus rien à dire », nous dit-il.

s'illustre dans le passage de contre-cultures du hors-champ médiatique à la pleine consommation. L'ambiguïté autour du rock en France, à la fois subversif et subventionné, celle du jazz, musique innovante et contre-culturelle aux facettes patrimonialisées d'aujourd'hui... nombre d'exemples attestent les modalités selon lesquelles le gouvernement encourage la diffusion de messages « citoyens » par le biais de musiques issues des formes de résistance contre la politique étatique et les normes socioculturelles. Le rap, la musique la plus écoutée en France selon le box-office, est éloquente en la matière, comme l'illustre la série de procès du Ministère de l'Intérieur contre NTM à ceux plus récents de Jo le Pheno ou de La Rumeur qui s'en prennent textuellement aux forces de l'ordre. De nombreux groupes sont alors attaqués pour leur propos antinationalistes. Pour autant nous explique Paul Schor (2013), le rap n'est pas, la plupart du temps, porteur de texte contestataire. C'est le genre en soi qui est attribué à des lieux, des espaces, des groupes sociaux habituellement situés en marge des espaces du pouvoir ; et qui produit ainsi, surtout par la littérature, une socialisation particulière (Pecqueux, 2003) ; par exemple lorsque Public Enemy qualifiait sa musique de « voix du ghetto ». Christian Béthune (2007), en faisant référence au concept de cycle de l'art d'Anne Coquelin, affirme que « c'est la position d'artiste revendiquée par les rappeurs qui semble répugner le plus d'un point de vue politique et c'est pour ça que c'est celle-ci que l'on évince »<sup>23</sup>. Le traitement artistique du rap serait donc impossible ou tout du moins difficile dans le monde de l'art tel qu'il s'est constitué en occident.

Cet investissement du sonore au musical est ainsi valable pour tout le champ politique. Jean-Marie Le Pen est le fondateur d'une société d'édition sonore, la SERP. Ainsi, confie-t-il, « quand Alan Stivell me demande de l'éditer, je lui dis : « Garde-t'en bien, si jamais je t'édite, tu es mort. » Il en sera vexé et convaincu que je ne voulais pas de sa musique »<sup>24</sup>. À l'opposé, l'exemple de la Fête de l'Huma à Paris nous montre bien qu'« il existe une étonnante solidarité entre la musique et la politique – entre les puissances de la musique et la multiplicité des enjeux de la vie politique »<sup>25</sup>. Le rapprochement pragmatique entre musiciens et politiciens est de ce fait systématique. Les exemples foisonnent en la matière. En France, l'on a vu Doc Gynéco monter sur scène lors d'un meeting de Nicolas Sarkozy en 2007, au côté de Johnny Halliday ; comme l'avait déjà fait Charles Aznavour pour Valéry Giscard D'Estaing en 1974 ou encore Charles Trenet et son classique Douce

---

23. <http://urlz.fr/7K0h>

24. <http://urlz.fr/7K0J>

25. Macé, 2016, 4<sup>e</sup> de couv.

France qu'il chante en 1988 pour François Mitterrand. L'incroyable chanson zouk (*Avec Jean-Marie*) pour défendre la candidature du Front National contre Jospin – soutenu quant à lui par Jean-Jacques Goldmann – marque aussi cette histoire électorale de la musique. Ces musiciens investis dans le champ politique esquissent la figure du compositeur-citoyen, attaché à son pays et/ou revendicatif d'équité sociale. Le Brésilien Gilberto Gil, les Haïtiens Mano Charlemagne et Herman Nau, les Sénégalais Talla Sylla et Youssou n'Dour, l'Australien Peter Garrett, la Grecque Melina Mercouri... nombreux sont les artistes investis devenus ministres ou secrétaires d'Etat. Les politiques eux-mêmes peuvent être musiciens. Tony Blair s'est essayé à la guitare flamenca, Giscard d'Estaing joue de l'accordéon, Bill Clinton du saxophone. Les concerts jazz de Jean-François Coppé étaient devenus des outils de propagande comme d'autres. Le président gabonais Ali Bongo chantait de la variété avant sa carrière politique, sous son vrai nom (Alain Bongo). Il compose aujourd'hui de la musique classique et a même fait, en 2009, une intervention solo de rap dans un concert hip-hop<sup>26</sup>. À l'International, l'influence de nombreux artistes sur la politique (ou du moins sur son opinion) est reconnue. Les grandes stars, au même titre que les vedettes du cinéma ou du sport ont un pouvoir sur le politique qu'il ne faut pas négliger, alors que la musique est devenue le premier produit de consommation culturelle au monde<sup>27</sup>.

C'est ainsi que s'est établie une « diplomatie musicale » qui, devenue commune dans le rayon des produits protocolaires, participe elle aussi à la gestion des relations géopolitiques mondiales. On a pu voir, par exemple, le rôle de la musique dans la campagne présidentielle américaine de 2008 et l'importance que lui attribuent les candidats, notamment pour glaner des voix dans la communauté latine (Lafleur et Martiniello, 2009). La musique opère pour réunir les peuples et les nations. Parmi les symboles de cette diplomatie, Rostropovitch qui jouait du piano au moment de la chute du mur de Berlin ou encore l'Orchestre du Divan occidental-oriental<sup>28</sup> interrogent sur le « pouvoir réconciliateur de la musique » (Ramel, 2015). Pour aller plus loin, il est possible d'interroger les « couleurs » sonores comme traducteur d'une culture politique. La 9<sup>e</sup> de Beethoven exprimerait un « fétiche sonore de l'occident ». La world music dont Connel et Gibson (2005) ont montré la teneur géopolitique fut mise en critique par Darré qui se demandait si « MoryKanté, King Sunny Adé, Salif Keita, par exemple, n'ont-ils pas

26. Visible ici : <http://urlz.fr/7K0I>

27. Josquin Farge, in *Soft Power*, France Culture le 23/02/2018.

28. Orchestre Israélo-palestinien fondé par l'américain d'Edward Saïd et l'Argentino-Israélien Daniel Barenboïm né en Allemagne et installé en Espagne.

« blanchi » leur musique originelle trop peu conforme aux règles esthétiques des consommateurs occidentaux ? »<sup>29</sup>. La catégorie de musique noire, dont le sens politique peut être questionné (Raibaud, 2008), illustre également ce rapport ambigu entre communautés mondialisées.

Le rapport local/global est ainsi réinterrogé dans les contextes pluriels de production et consommation musicales. Avec l'exemple de l'Orchestre du Divan occidental-oriental, il convient ici de bien localiser le niveau d'intervention de Barenboim en tant que musicien agissant dans l'espace public, nous dit Ramel (2015). Il ne se situe « ni au niveau macro (restructuration politique de l'ordre régional en privilégiant une implication à l'échelle des gouvernements afin d'empêcher la guerre), ni au niveau méso (organisation de concerts entre différents pays). L'échelle qu'il privilégie est finalement celle micro des trajectoires individuelles »<sup>30</sup>. Cette échelle d'action micro, qui est pourtant devenu une référence globale, donne du sens à la lecture des processus de territorialisation qui entre par les ancrages nodaux, les attachements et les dynamiques réticulaires. Elle nous indique surtout que les processus de politisation de la musique passent par une multitude d'espaces dont la localité est devenue le chantre ; du latin « *cantare* » !

## ► L'espace dans les processus de politisation de la musique

Ce n'est qu'avec Max Weber (1921) que les fondements rationnels et sociologiques de la musique inscrivent dans les SHS la relation entre « ratio musical et vie musicale ». Il faut ensuite attendre Adorno (1932) pour que la situation sociale de la musique voie une politisation de la sociologie musicale. Inscrit notamment dans la théorie de l'aliénation de Marx, Adorno initie l'étude des espaces de l'écoute, et les espaces de la mondialisation du capital sont envisagés sous un nouvel angle musical esthétique. Ces prémices, largement remaniées par la critique depuis, ont ouvert la voie à « 25 ans de sociologie de la musique en France »<sup>31</sup> ; dont la dimension politique a pu être déclinée. Si ce lien musique/politique s'est fortement enrichi de cette expérience interdisciplinaire, la question spatiale d'abord, et la lecture processuelle du lien politique/musique/territoire ont également trouvé leurs ouvertures, bien que plus tardivement.

---

29. Darré, 1996, p.16

30. Ramel, 2015, p.119

31. Brandl E., Prévost-Thomas C., Ravet H. (dir.), 25 ans de sociologie de la musique en France (2 volumes), L'Harmattan.

Pour François Nicolas (2007), qui questionne la dimension discursive de la musique, une œuvre musicale est stratégique. S’interrogeant sur ce que va être le XXI<sup>e</sup> siècle musicalement et politiquement, il entrevoit de nouvelles formes de radicalités. En considérant que La politique n’est pas le politique (l’étatique), il préconise de sortir d’une vision structurale, pour se rapprocher d’une pensée affirmative inscrite dans la contemporanéité. C’est en ce sens qu’il justifie de l’usage du terme de « politisation », qui conçoit la politique comme un processus subjectif de partage, un principe d’affirmation et une figure particulière<sup>32</sup>. Il y a donc, nous dit-il, « des musiques politisées (genre, œuvre et/ou musiciens) au moment de leur création ou dans les usages qui en sont faits »<sup>33</sup>. Ainsi, découvre-t-on avec les travaux sur la politisation de la musique, une réactualisation de la question nationaliste vue par le militantisme politique. En analysant la *marche péroniste* argentine, champ militant argentin s’il en est, dans un pays marqué par les luttes intestines violentes du XX<sup>e</sup> siècle, Esteban Buch nous incite à penser la « religion politique » en ce qu’elle a de chantée<sup>34</sup>. Il est notamment passionnant de voir, dans la construction de chant partisan emblématique, la tension que lit Bush entre un passé idéalisé fondateur de la nation et le projet (regard vers l’avenir) qui se doit d’être encore mieux. S’est ainsi exploré un large champ de la politisation des compositeurs et tenants des musiques savantes. L’exemple de Toscanini dans son engagement contre le fascisme et les dérives post-fascistes de l’Italie en reconstruction identitaire et national montre le rôle important que peut tenir un musicien sur la scène politique non-politicienne (Sachs, 2016). Marco Martiniello (2016), en étudiant le groupe punk lyonnais *Carte de Séjour* à l’origine notamment de la Marche des Beurs (1983) et d’un grand concert organisé à la Bastille à Paris, alimente également l’idée que les pratiques créatrices ont cette « dimension politique inévitable » telle qu’elle est nouvellement perçue.

Bien entendu, toutes les musiques sont susceptibles d’alimenter cette problématique. Les travaux de Loïc Lafarge de Grangeneuve sur le rap à Marseille (2009) ou d’Olivier Goré étudiant l’inscription territoriale de la musique traditionnelle (2009) nous en ont donné l’exemple. Mais, la politisation de la musique comme élément déclencheur de spatialités effectives dans les processus de territorialisation accuse encore quelques zones d’ombre à éclaircir. Si l’on prend le cas du groupe Zebda, et son engagement dans les municipales

---

32. Présentation de la journée « Musique et politique : de quel monde la musique est-elle contemporaine ? », 13 janvier 2007, <http://urlz.fr/7K0h>

33. *Ibidem*.

34. Buch (2013), Musique d’État, musique de parti : à propos de la Marche Peronista. *Musique et politique symbolique au 20<sup>e</sup> siècle : catégories, usages et stratégies*. Journée d’étude EHESS, 24 et 25 janvier 2013, sur <http://urlz.fr/7K0G>

de 2001, il est possible d'observer les mécanismes de la politisation dans un regard cadrant la relation entre réalités spatiales et représentations géographiques. Jacques Cheyronnaud (2003), qui « scrute la façon dont la musique entre dans nos dispositifs politiques » ou Armelle Gaulier montrant que « la création artistique est devenue, pour le groupe Zebda, un outil de militance et d'affirmation d'une subjectivation citoyenne. » (2015), témoignent de la pertinence des objets d'études à explorer, notamment en articulant mieux les référents sociaux et identitaires sur un mode pluriel où classes, groupes, ethnie... n'ont pas de fait des éléments locaux communs, et peuvent avoir des référentiels infra- et supranationaux parfois antithétiques. Les auteurs de ce numéro alimentent cette question. La lecture de l'article de Crozat et Semenko en atteste au travers de l'exemple de la République indépendante de KaZantip qui disloque les constructions mentales faisant du territoire un espace lisse et homogène autant qu'il aide à mieux comprendre le jeu complexe des oppositions local/global, individuel/collectif ou public/privé. On peut également relire l'article de Lily Kong (2006) qui observe la question de la morale véhiculée par le rock et la pop music singapouriens. Au travers de trois échelles d'analyse que cette musique détermine, « global, étatique et local », Kong montre en quoi le gouvernement du Singapour post-indépendance mobilise la musique pour « moraliser par la panique ». Dans cette géographie dite « morale », elle identifie des lieux, des acteurs et des actions qui portent l'opposition entre contrôle social et liberté individuelle et collective. Elle conclut que musique et géographie ont été simultanément moralisées.

## ► Pouvoir, résistance et stratégies géomusicales

Cette politisation contemporaine de la musique et de ses espaces conduit inévitablement à la création de force contestatrice ou d'opposition ; et ainsi à des formes originales de confrontation dont l'ancrage territorial nous intéresse particulièrement. Eloïse Durand (ce numéro) engage la réflexion avec l'exemple de l'émergence d'une scène féminine de chant traditionnel au Pays basque, baigné historiquement dans un contexte masculin. La « négociation des identités » qu'elle analyse illustre le pouvoir contestataire non pas seulement de la musique vue comme un support des revendications territoriales, mais plus généralement comme médium de l'affirmation collective.

Sur un autre registre, l'interdiction de scène du groupe Death In June lors de sa tournée française (trois concerts sur quatre annulés) atteste de ces tensions. « Selon leurs opposants, leur esthétique, puisée dans l'imagerie de la Seconde Guerre mondiale et du troisième Reich, constitue un vecteur de propagande

nazie et présente un risque de trouble à l'ordre public »<sup>35</sup>. Peut-on confirmer de fait que « le champ du pouvoir est celui du politique » alors que « la puissance de son côté participe de la vitalité sociale, elle s'inscrit dans la part d'ombre de la réalité sociale » (Maffesoli, 1979) ? À cet égard, il convient de parler de « pouvoir politique » et de « puissance sociale » nous disent Alexis Mombelet et Nicolas Walzer (2005), qui concluent que « c'est bien de cela dont il est question dans le cas des métallics : de la recherche de puissance, via un bricolage subversif, plutôt qu'une revendication politique. « Subversif » étant entendu comme le fait de mettre en avant des valeurs, une esthétique qui diffèrent de celles communément admises »<sup>36</sup>. La politisation n'inclut donc pas que le versant politique des productions et des consommations musicales, mais renvoie également aux dimensions sociales et spatiales de leur occurrence. Plus, le traditionnel engagement politique des musiciens, véhiculé le plus souvent par les musiques à texte, se complexifie et se globalise dans les processus de politisation sonore. Ainsi, sur la *Radio des Voyous*, pouvait-on s'étonner que le patron du label Exploration Music s'engage à dire qu'« une musique sans paroles ne peut pas être politique »<sup>37</sup>. C'était sans compter sur la jugeote de quelques trublions de la musique électronique, pour qui « une musique, si elle est prise dans sa globalité, avec son auteur, son lieu et son public, en rupture (ou non) avec une linéarité culturelle, rentre dans une expression politique non équivoque »<sup>38</sup>. Gilles Deleuze, qui pouvait comparer un cours de philosophie à un concert de Rock, propose que la musique soit « traversée par une sorte de vecteur d'abolition »<sup>39</sup>. Voilà une autre prise pour comprendre le pouvoir politique de la musique.

Pour Charles Alunni (2013), la politisation peut être vue comme un acte relevant de l'action politique qui ne fait pas référence à la « notion vulgaire d'un engagement individuel dans le social », mais au sens « d'une politique de la pensée »<sup>40</sup>. En ce sens, la musique est génératrice d'esthétiques qui elles-mêmes sont productrices de fictions politiques, tel que le « mythe rock'n'rollien, *sexe, drog and rock'n'roll* »<sup>41</sup> scandé en 1977 par Ian Dury. Rappelant que l'œuvre d'art chez Hegel est synonyme de l'« expression sensible d'une vérité », Alunni insiste sur le lien entre une musique et son époque. Le rock

---

35. <http://urlz.fr/7K0F>

36. Alexis Mombelet et Nicolas Walzer, Metal et politique : pour une compréhension sociologique des références aux extrémismes politiques dans la musique metal. *Les cahiers de psychologie politique* [En ligne], numéro 7, juillet 2005. <http://urlz.fr/7K0D>

37. <http://urlz.fr/7K0B>

38. <http://urlz.fr/7K0B>

39. <http://urlz.fr/7K0z>

40. Charles Alunni, Politisation du rock, sur <http://urlz.fr/7K0h> (41'30").

41. *Ibidem*.

serait ainsi, dans son rapport à la technique, le témoin d'une électrification, d'un développement de l'immatériel, d'une production industrielle et d'une mondialisation conçu et perçu par ses créateurs, producteurs, diffuseurs et consommateurs. On conçoit ici qu'« une partie de l'espace politique se situe dans le cadre de l'espace sonore »<sup>42</sup>. Le contexte change d'espace (national ou local) pour intégrer un espace/temps : le lieu. C'est dans un cadre proxémique entre une musique et sa politisation que l'on peut « repérer des usages politiques [du rap] et des usages qui ne le sont pas »<sup>43</sup>, nous dit alors Christian Béthune. Ce cadre qui construit la dimension symbolique de la musique par la pratique implique de penser la pluralisation d'un même genre en fonction de son inscription territoriale puisque, « si à l'échelle planétaire les jeunesse urbaines se sont saisies de cette forme d'expression [hip-hop], les modes d'appropriation en sont sensiblement différents selon les zones géographiques de son implantation »<sup>44</sup>. Si l'on constate que le mouvement hip-hop acquiert une position dominante comme « outils d'expression de confrontation politique de délibération identitaire pour les jeunes urbains descendants des immigrés », il a aussi été happé par de grandes « machines commerciales encouragées par les industries culturelles mondialisées »<sup>45</sup>.

## ► Subversion et autonomisation des processus musicaux

C'est ainsi qu'une célèbre citation de Nelson Mandela a posé les bases : « la politique peut être renforcée par la musique, mais la musique a une puissance qui défie la politique »<sup>46</sup>. Cette dialectique entre domination et résistance, entre hégémonie et contestation permet de lire des formes émergentes de politisation de la musique dont l'ancrage territorial devient un catalyseur d'interdisciplinarité. Il y a dans la musique un contenu de critique sociale, politique, économique... dont la dimension spatiale a largement été mise en avant par les études depuis les années 1990. Lily Kong (1995) sur la dialectique idéologie/résistance à Singapour, Simon Rycroft (1998) sur l'émergence des politiques culturelles du son dans une communauté « globale » et « underground » du Los Angeles des années 1965-1975 ; Connel &

---

42. Politisation du Rap par Christian Béthune, <http://urlz.fr/7K0h>

43. *Ibidem*.

44. Marco Martiniello (2016), <http://urlz.fr/7K0v>

45. *Ibidem*.

46. Mandela N. (1994), *Un long chemin vers la liberté*. Fayard.

Gibson (2005) qui explore la construction d'une *world music* aborigène produite par et pour des blancs dans un contexte de négligences et de répression des mouvements autochtones australiens ; Laurent Béro (2009) explorant l'articulation local/global d'un rap engagé... les exemples ne manquent pas. En lien à la dynamique territoriale, les communautés imaginées de Benedict Anderson (1983) ou les *zones d'autonomie temporaires* d'Hakim Bey (2001) ont été parmi les mieux relayées et articulées avec les propositions de Deleuze et Guattari. Pour autant, il reste à explorer quelques indicateurs d'une dialogie effective entre, d'un côté les processus englobants de politisation de la musique telle que nous venons de les esquisser et, d'un autre côté, les avancées sur la compréhension des mécanismes de la territorialisation musicale tels qu'ils ont pu être montrés par les travaux jusqu'ici. Il s'agirait notamment de mieux penser l'écriture musicale comme un acte qui s'oppose à l'oralité et à une certaine instabilité des processus musicaux, un acte de contrôle, mais aussi un miroir politique des rapports sociaux. Aussi, ce rapport se spatiale-t-il au moment de rendre effective la partition dans la représentation et la diffusion musicale. Les processus d'autonomisation y jouent un rôle prépondérant.

Avec les chanteurs militants à l'origine des *protest songs* dans les années 1960-1970, les espaces de contestation se relocalisent dans celui de la globalisation. Les slogans antiguerre accompagnés des utopies sociétales du moment ont brouillé les pistes entre représentation, connaissance et expérience des injustices. La réalité physique des espaces sonores de la contestation prend ainsi un nouvel angle. Point marquant de ce tournant, le concert catastrophique des Rolling Stones à Alta Monte (1969) signerait la fin des utopies musicales de l'époque (Paul Schor, 2013). De là s'observe l'ancrage des manifestations musicales dans les stratégies subversives locales guidées par les références mondiales. C'est ainsi que, dans certains pays, la musique devient le politique. La Jamaïque peut en être l'illustration. *Redemption Song* de Bob Marley, chanteur politique s'il en est, est la retranscription d'un discours de Marcus Garvey (1937) autant que *War* reproduit le discours humaniste d'Hailé Sélassié à l'ONU en 1963. Aussi, Marley a-t-il joué le double rôle de politisation du Reggae. En tant qu'artiste « engagé », par exemple à l'issue d'un concert réunissant deux opposants politiques jamaïcains et organisés par deux gangs rivaux, « affiliés » à leurs partis politiques réciproques et en recherche d'une paix collective. Mais surtout en tant qu'artiste tout court, en phase avec son temps, qui offre un pouvoir symbolique et une utopie sonore à une mondialité en pleine mutation dépassant le cadre de la culture rasta.

Bien entendu, les figures locales de cette révolution musicale ne sont pas toutes globales. Si le lien permanent entre musique et politique exulte avec

les moyens de diffusions modernes, la violence à l'égard des interprètes ne s'en fera que plus évidente. En Algérie, « Matoub Lounès le Kabyle, Cheb Hasni l'Oranais, Cheb Aziz, le Constantinois, sont morts victimes des extrémistes »<sup>47</sup>. Au Brésil, Gilberto Gil fut contraint à l'exil et Geraldo Vandré fut torturé à mort pendant la dictature dans un processus complexe de politisation des musiques populaires et de l'industrie musicale (Flechet et Napolitano, 2015). Plus récemment, le rôle du rappeur El General dans la révolution tunisienne de 2010 ou celui de Kendrick Lamar dans le mouvement *Black live matters* montre que l'accompagnement musical de la contestation dépasse le fond sonore de son occurrence. Ainsi, « Les paroles de Kendrick évoquent la lutte, incitent à l'action et à la révolution, ensemble. »<sup>48</sup>. Cette délicate relation entre l'incorporation et l'intériorisation de la musique renvoie au couple matériel/idéal à l'origine d'une théorie de la territorialité (Godelier, 1984). Il est aussi à l'origine d'une appréhension contemporaine des processus d'*empowerment*. Étudiés sous leur forme locale en lien à la production musicale ethnicisée par Gibson et Dunbar-Hall (2000), dans la construction communautaire des revendications (Hudson, 1995), en prenant en compte l'historicité du couple public/privé dans la politique du paysage sonore (Lepert, 1998) ou en exploitant les théories non-représentationnelles pour étudier l'acte de performance musical (Wood et Smith, 2004), l'autonomisation issue de l'analyse musicale s'avère heuristique pour penser le lien espace/identité dans les processus de territorialisation.

Les récents exemples d'« activisme musical » illustrent l'actualité de cette question. Un concert des *Pussy Riots* dans une église russe<sup>49</sup>, des flashmob flamencos dans des banques espagnoles<sup>50</sup> le cadre du concert engagé s'élargit pour engager, dans l'interstice entre sphères publique et privée, un dialogue (de sourd ?) entre les différentes parties de l'échiquier sociopolitique. La résistance au contrôle des corps par le corps étatique s'organise. L'instrument de musique est aussi celui du (contre)pouvoir. Mais, « l'analyse des modalités du gouvernement des individus dans les organisations marchandes invite à penser qu'un déplacement s'est opéré d'une action sur les corps à une action sur la psyché »<sup>51</sup>. Voilà qui marquerait la fin de la biopolitique<sup>52</sup>,

---

47. <http://urlz.fr/7K0u>

48. Matthew Collin (2015), <http://urlz.fr/7K5p>

49. <http://urlz.fr/7K0t>

50. <http://urlz.fr/7K0s>

51. Heller, 2009, p. 59.

52. Entendue comme « l'étude de la rationalisation de la pratique gouvernementale dans l'exercice de la souveraineté politique » (Foucault, 2004 : 4), elle permet d'identifier une forme d'exercice du pouvoir qui porte, plus que sur des territoires, sur la vie des individus.

telle que l'avait conceptualisée Michel Foucault (Andrieu, 2004), puis l'entrée dans la « psychopolitique » (Heller, 2009). S'il n'est pas nécessaire de rappeler l'importante documentation qui affirme le rôle majeur du son et de la musique dans cette transition, nous appelons ici à plus d'analyse des modalités de leur implication dans les mouvements contestataires et subversifs. L'actualité d'un slogan teufeur<sup>53</sup> qui, faisant référence aux rangées superposées d'enceintes pour l'écoute en rave party, free party ou technival, nous interpelle : « certains construisent des murs pour diviser, nous on les monte pour rassembler ». Il résume la complexité d'un monde qui, jouant local, voit global ; s'isolant des autres, pense l'altérité.

### ► Vers une géographie constitutive du lien musique/politique

De ces catégories géographiques instituées par la discipline, les écueils d'une lecture par le haut des spatialités musicales auront certainement influencé leur analyse. Aussi, c'est plus récemment que se sont posées les questions de spatialités instituant des pratiques musicales que la géographie pourrait observer et analyser non plus comme des catégories de la pensée disciplinaire, mais en tant que schèmes d'action et de pensée propres aux acteurs de ces pratiques et constitutifs de leur geographicité.

La géographie humaniste a initié cette réflexion en lien à la musique lorsque Susan Smith (1997), questionnant les « espaces interdits », propose une nouvelle connaissance « utile pour les géographies du racisme, de la résistance et de l'identification ethnique »<sup>54</sup>. Est ainsi repensée l'interaction entre musique et lieux comme productrice d'un discours social et politique (Kruse, 2005). À partir des subjectivités relatives à la coprésence, les rassemblements musicaux entendus dans leur lecture performative offrent une lecture intersubjective des lieux (Raibaud, 2006), influent sur la géographie du quotidien (Duffy et Waitt, 2014). À l'échelle territoriale, Power et Janson (2004) démontrent l'intérêt stratégique de la musique pour les politiques de développement, avec un accent particulier mis sur la dimension économique et sociale des nouvelles technologies de l'information et de la communication. McLeay (2006) illustre ce potentiel discursif de la production musicale mobilisée alors comme une ressource pour le développement local. Adam Krims (2007) a permis de renouveler l'approche de géographie urbaine sur ces questions et, plus récemment, Denis Laborde (2014) a insisté sur le lien

---

53. Participant à une «teuf».

54. Smith, 1997, p. 506.

entre projet d'urbanisme, compétition interurbaine et ressource musicale. Le concept de scène, à partir duquel peut être repensée l'intersubjectivité du lieu au territoire, a permis de renouveler l'approche par le contexte pour questionner, entre autres, le rapport matériel/idéal dans la constitution de ces géographies musicales instituant (Crozat, 2008 ; Guillard, 2017). Le projet *Patrimondial*<sup>55</sup> est un exemple de l'actualité qu'imposent ces liens tenus entre pratiques musicales et productions spatiales.

C'est dans ce cadre de la production scientifique que s'observe un retour des études sur les nationalismes musicaux dans une perspective « trans ». Les échelles régionales et étatiques se brouillent dans les discours spatiaux, où le territoire oscille entre les espaces de pratiques individuelles et collectives et les représentations spatiales des échelles impactées par ces mêmes pratiques. Alessandro Dozena (ce numéro) propose ainsi d'étudier un genre, la samba, dont les formes spatiales révèlent la transgression permanente des frontières administratives, mais aussi sociales que permet une pratique vivante multisituée. Vassili Rivron parle aussi, à propos du cas brésilien, d'une « organisation de formes nouvelles de communion nationale (exhortations civiques, synchronisation de classes d'âge, imposition de références culturelles partagées) »<sup>56</sup>. Son étude de cas de lui permet de montrer comment il est possible de « déjouer les oppositions structurantes entre savant et populaire et entre national et étranger ». De son côté, c'est en analysant les *Chimurenga songs* au Zimbabwe, que Bertho (2015) explore la possibilité de « mobiliser des références locales (esprits protecteurs, chefs spirituels) tout en les intégrant dans un panthéon de références transnationales »<sup>57</sup>. Étudiant la pratique Sotavento au Mexique, Rinaudo (2015) décrypte quant à lui le développement d'un « activisme social et politique qui [...] configure un réseau transnational de lutte anti-néolibérale, une sorte de mondialisation subalterne »<sup>58</sup>. Les espaces symboliques que ces entre-deux performant sont ainsi révélateurs de la non-homogénéité des territoires musicaux. « Alors que les sciences humaines et les études sur les diasporas ont insisté sur la nécessité de construire un cadre théorique plus en adéquation avec le tournant global (Caillé, Dufoix 2013), en parlant de « transnational » ou de « postnational », ces exemples soulignent combien les musiques et les danses offrent des sites d'observation privilégiés des variations que prend le nationalisme dans un monde globalisé, marqué par la complexification des réseaux

---

55. Cf. par exemple <http://urlz.fr/7K5t>

56. Sur <http://urlz.fr/7K0n>, consulté le 28 janvier 2018.

57. *Ibidem*.

58. *Ibidem*.

de circulation et d'identification »<sup>59</sup>. La réactualisation des recherches sur les nationalismes musicaux, processus permanents et aujourd'hui en plein *revival*, permet ainsi d'interroger la manière dont l'analyse et la critique musicales ont vu s'imposer à elles les théories musicales du XX<sup>e</sup> siècle. Le descriptif et le prescriptif ne sont-ils pas si éloignés, notamment en ce qui concerne la question nationaliste. Une « politique » des sciences sociales de la musique, (dé)construisant les espaces d'analyse, est elle aussi à étudier. Surtout, ce sont les capacités des SHS de mettre en lumière les faits marquants de la politisation de la musique qu'il convient de développer. En appelant à des géographies plurielles, culturelles, sociales et critiques, nous nourrissons l'idée que la musique permet elle aussi de construire pensée et action sur l'espace.

## ► La conception d'un droit à la musique

Nous parlions de relecture en introduisant ce texte. Voici cinquante ans maintenant que *Le Droit à la ville* d'Henri Lefebvre (1968) a commencé à mobiliser la recherche et l'action sur les urbanités. Il a durablement marqué les esprits et aujourd'hui encore résonne dans la production scientifique, malgré une éclipse temporaire (Costes, 2010). Et pourtant, il semble toujours (plus que jamais ?) utile d'insister sur le fait que les urbanités n'ont que trop peu avancé vers cette équité de fait que devrait proposer l'urbain. Aussi, l'espace sonore d'abord, les territoires musicaux ensuite, sont cloisonnés et dépendent, comme d'autres, des ruptures et fermetures qu'impose la socialisation du monde contemporain. L'économie libérale y a sa part de responsabilité sans aucun doute, qu'elle soit le résultat d'une « capitalisation » de notre monde et/ou de l'échec des politiques publiques. En 1999, « six multinationales se partagent plus de 80 % du marché mondial de l'industrie phonographique : Polygram, Sony music, Warner Music, BMG, EMI et Universal » (Farchy et Rochelandet, 2002). Même si cela change rapidement avec l'arrivée du streaming, qui profite principalement aux GAFAM (Google Apple, Facebook, Amazon, Microsoft), et plus récemment à d'autres acteurs économiques tels que Visa ; la concentration de la production et de la diffusion musicale est une réalité qui se calque sur celle des médias. David Harvey pointe notamment l'assèchement des processus créatifs qu'a causé l'industrialisation de la musique au XX<sup>e</sup> siècle. À ce sujet, nous dit-il, « au niveau politique, de la musique qui parle explicitement de la longue histoire de l'oppression [...] est marchandisée et largement diffusée dans le monde

---

59. *Ibidem*.

entier. La marchandisation éhontée et la commercialisation de tous sont l'une des caractéristiques de notre époque » (2002 : 107).

Autre réalité, l'urbanisation de la musique qui interroge la capacité des musiques à s'autonomiser des pouvoirs centraux ou dominants. La mondialisation de la musique et l'économie de marché qu'elle engendre ont modifié les ancrages locaux de sa production et de sa consommation. Les processus de gentrification qui éloigne la musique de la ville-centre ou de certains quartiers où elle trouvait une force créatrice illustre ces mutations géomusicales. Seuls résistent les entreprises musicales et les lieux de diffusions bien équipés. Une nouvelle réglementation sonore semble pouvoir limiter encore plus ce cadre, en excluant certains types de musique pour lesquelles les basses sont primordiales. Ainsi, "il y a des salles où on ne pourra techniquement plus jouer" titrait France Info en août 2017<sup>60</sup>. « On va favoriser les très grands lieux en empêchant la scène émergente, la scène découverte, de fleurir dans les cafés-concerts », affirme de son côté Jérémy Galliot, qui parle alors de censure esthétique<sup>61</sup>. S'il existait un droit à la ville musicale, celui-ci ne devrait-il pas permettre à toutes les musiques de se côtoyer ? Plus, l'intervention des politiques publiques ne devrait-elle pas être équitable ? La polémique récurrente sur le subventionnement du monde musical rappelle alors l'inégalité de fait qu'elle engendre en la matière, alors que la dimension patrimoniale de la musique classique légitime un fort déséquilibre budgétaire. Bien entendu, « le monde de la diffusion de la musique populaire repose sur des entreprises à but lucratif, alors que la diffusion de la musique savante classique ou contemporaine est soutenue en grande partie par les subventions d'état et le mécénat d'entreprise. Le répertoire savant ne saurait être diffusé sans cette aide »<sup>62</sup>. Mais, les signaux qu'envoient les gouvernements successifs, par l'action culturelle, entretiennent les déséquilibres territoriaux localement et, par la répression, stigmatisent certaines musiques aux origines géographiques déterminées. Soixante ans après Malraux, les « missions fondamentales » du Ministère de la Culture, réactualisés de mandat en mandat sont loin d'être remplies en matière de création et de culture populaire, de diversité culturelle. Si l'on a loué une hausse importante du budget alloué au spectacle vivant en 2017, elle a en fait concerné principalement la sécurité des événements suite aux attentats de 2015. Les promesses en matière musicale ne manquent pas d'être non-tenues. Aussi, « l'habitude de nos politiques n'est pas de prendre en compte sérieusement les problématiques

---

60. <http://urlz.fr/7K0j>

61. *Ibidem*.

62. Kosmicki, 2006, p.1

de la musique » témoigne Bruno Lion, président de Tous pour la musique<sup>63</sup>. François Hollande avait promis un « Centre National de la Musique », projet initié sous Sarkozy. Aujourd'hui, il semble qu'une « Maison commune de la musique » revienne à l'ordre du jour, mais aucun élément concret n'est encore palpable. La France n'en est pas le seul exemple. Le constat du compositeur québécois Gilles Tremblay est aussi alarmant : « La musique d'art [...doit] parvenir à s'autodéfinir et accéder à un statut souverain sous peine de disparaître au profit du profit »<sup>64</sup>. Même si certaines étapes permettent de rester optimistes, comme l'ont montré les travaux de Noémie Lefebvre (2014) sur la politique de l'enseignement musical de Marcel Landowski ou de Stéphane Leteuré (ce numéro) lorsqu'il présente l'action politique du « compositeur national » Camille de Saint-Saëns traduite notamment par une volonté de présence et d'ancrage spatial multiple, le « véritable service public de la musique » que décrit Guy Saez (2016) n'est pas encore généralisé à l'ensemble du monde musical. Konrad Boehmer (2007) n'est pas plus optimiste à propos du cas néerlandais. « Toutes les mesures proposées n'ont servi à absolument rien, la situation s'est radicalement empirée depuis »<sup>65</sup>. Il parle ainsi d'« école d'admiration mutuelle » citant Bourdieu et évoquant une soumission du compositeur au processus étatique<sup>66</sup>.

Dans une conception foucauldienne des dispositifs du pouvoir, qui s'exerce non « comme une propriété, mais comme une stratégie » (1975), il est ainsi admissible que la domination musicale et les aberrations qu'elle engendre ne soient pas des acquis issus des privilèges d'une quelconque classe dominante, mais soient « l'effet d'ensemble de ses positions stratégiques » (*Ibidem*). Si la géographie de la musique a su mettre en évidence ces positions, les espaces qu'elles politisent et les territoires qu'elles dynamisent, un élan collectif vers la recherche de solution alternative n'est pas réellement initié. La faiblesse de la mise en commun des propositions sur le sujet fait encore défaut, dans un cadre pluridisciplinaire souvent mal défini. Faire du bruit constitue certainement un des premiers actes politiques, mais la science ne peut-elle aussi s'autoriser, quand l'actualité le lui impose, à se joindre aux revendications légitimes et à crier le nom des lieux, espaces et territoires de la musique qui subissent des injustices ? « Le silence est notre ennemi, le bruit est notre arme »<sup>67</sup> !

---

63. <http://urlz.fr/7K0i>

64. <http://urlz.fr/7K0g>

65. <http://urlz.fr/7K0h>

66. <http://urlz.fr/7K0k>

67. Janelle Monae citée par Matthiew Collin, 2015 in <http://urlz.fr/7K5p>

## ■ Bibliographie

- Adorno T.W. (1976) [1960], *Malher : Une physiologie musicale*. Les Éditions de Minuit.
- Anderson B. (1983), *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Andrieu B. (2004), La fin de la biopolitique chez Michel Foucault. *Le Portique*, n°13-14, En ligne.
- Antonioli M. (2014), Ritournelle et phonotope. In : Canova N., Bourdeau P., Soubeyran O. (dir.) (2014), *La petite musique des territoires : art, espace et sociétés*. CNRS Éditions, p.167-174.
- Attali J. (1977), *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. P.U.F.
- Aubert L. (dir.) (2005), *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*, Gollion: Infolio éditions / Genève: Musée d'ethnographie, coll. tabou 2.
- Bédard M., Augustin J-P., Desnoilles R. (dir.) (2011), *L'imaginaire géographique. Perspectives, pratiques et devenir*. Presses de l'Université du Québec.
- Bertho E. (2015), La victoire en chantant : Les Chimurenga songs à la croisée du local et du transnational. De l'ancêtre à Mao (Zimbabwe, 1965-1980), colloque *Musiques, danses et (trans)nationalisme*, Maison des Cultures du Monde 12 et 13 novembre 2015.
- Boissiere A., Fabbri V., Volvey A. (éd.) (2010), *Activité artistique et spatialité*. L'Harmattan, Coll. « Esthétiques ».
- Braud Ph. (2013), Pouvoirs de la musique au service du Pouvoir. Colloque *Musique et politique symbolique au xx<sup>e</sup> siècle : catégories, usages et stratégies*, 24 janvier 2013 à l'EHESS, Paris, <http://urlz.fr/7K0M>
- Buch E., Nicolas Donin N., Laurent Feneyrou L. (dir.) (2013), *Du politique en analyse musicale*. Paris, VRIN.
- Bush E. (2013), Musique d'État, musique de parti : à propos de la Marche Peronista. Colloque *Musique et politique symbolique au XXe siècle : catégories, usages et stratégies*, 24 janvier 2013 à l'EHESS, Paris. <http://urlz.fr/7K59>
- Busquet G. (2012), L'espace politique chez Henri Lefebvre : l'idéologie et l'utopie. *Justice spatiale/Spatial justice*, n° 5, dec. 2012-dec. 2013, <http://www.jssj.org>.
- Campos R., Donin N., Keck F. (2006), Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n°14, dossier « Musique et sciences humaines : rendez-vous manqués ? », p.3-18.
- Campos R. (2013), De la prise de note à l'analyse des musiques populaires sous la Troisième République. In : Buch E., Nicolas Donin N., Laurent Feneyrou L. (dir.) (2013), *Du politique en analyse musicale*. Paris, VRIN, p. 87-102
- Canova N. (2014), *La musique au cœur de l'analyse géographique*. L'Harmattan.
- Canova N., Bourdeau P., Soubeyran O. (dir.) (2014), *La petite musique des territoires : art, espace et sociétés*, CNRS Éditions.
- Chalas Y. (1998), *L'imaginaire sonore politique. Analyse des représentations de l'environnement sonore dans la gestion urbaine de lutte contre le bruit*. CRESSON, Grenoble.

- Chelkoff G., Amphoux P., Thibaud J-P. (2004), *Ambiances en débats*. France, À la croisée.
- Cohen S. (1995), Sounding out the city: music and the sensuous production of place. *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°20, p.434-446.
- Crozat D. (2008), Scène, musique et espaces hyper réels. *Géocarrefour*, Vol. 83/1, p.15-23.
- Debarbieux B. (1995), Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique. *L'Espace géographique*, 24/2, p. 97-112.
- Debarbieux B. (2015), *L'espace de l'imaginaire. Essais et détours*. CNRS Editions.
- Deleuze G., Guattari F. (1980), *Mille Plateaux*. Paris, Éditions de Minuit.
- Donegani J-M. (2004), Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité. *Raisons politiques*, n°14, vol.2, p. 5-19.
- Duffy M., Waitt G. (2014), Mapping the sound of home. In : Canova N., Bourdeau P., Soubeyran O. (dir.) (2014), *La petite musique des territoires : art, espace et sociétés*, CNRS Éditions, p.73-83
- Dunbar-Hall P., Gibson C. (2000a), Singing about nation within nation: geopolitics and identity in Australian indigenous rock music. *Popular Music and society*, n°24, Vol.2, p.45-74.
- Dupuy L., Puyo J-Y. (dir.) (2015), *De L'Imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*. Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, coll. « Spatialités ».
- Farchy J., Rochelandet F. (2002), De Polygram Filmed Entertainment à Vivendi Universal : l'impossible constitution d'une « major européenne ». *Cinémaction*, Hors-Série « Quelle diversité face à Hollywood ? », pp.96-103.
- Feneyrou F. (éd.), (2005), *Résistances et utopies sonores*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Fléchet A., Napolitano M. (2015), Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Images, mémoires et sons, mis en ligne le 11 juin 2015.
- Foucault M. (1975), *Surveiller et punir (naissance de la prison)*. Paris, Gallimard.
- Foucault M. (2004), *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1978-1979*. Paris, Gallimard/Seuil.
- Foucher M. (1996), Géographie des maisons d'opéra. Variations sur la culture lyrique et la géopolitique en Europe », in Foucher M. (dir.), (1996), *Les ouvertures de l'opéra : une nouvelle géographie culturelle ?*, Presses universitaires de Lyon, p.57-75.
- Frith S. (1987), Toward an aesthetic of popular music. In: Leppert R., McClary S. (eds), (1987), *Music and society. The politics of composition, performance, and reception*. Cambridge University Press, p.133-149.
- Gaulier A. (2015), Des souvenirs au fonds d'archives : retour sur la trajectoire du groupe Zebda, de l'association Vitécrici et la formalisation d'une action militante-citoyenne. *Volume !* 2015/2 (12:1), p. 141-155.
- Gibson C. (1998), We sing our home, we dance our land: indigenous self-determination and contemporary geopolitics in Australian popular music. *Environment and planning D: Society and Space*, n°16, p.163-184.

- Gibson C. (1999), Subversive sites: rave culture, spatial policies and the internet in Sidney, Australia. *Area*, n°3, p.19-33.
- Gibson C., Dunbar-Hall P. (2000), 'Nitmiluk': place and empowerment in Australian Aboriginal popular music. *Ethnomusicology*, n°44, p.45-79.
- Goré O. (2009), La musique bretonne, entre régionalisme culturel et politique publique de la culture. In : Raibaud Y. (dir.), *Comment la musique vient au territoire ?* MSHA, Pessac, p.235-249.
- Harvey D. (2002), The art of rent: globalization, monopoly and the commodification of culture", *Socialist Register*, vol.38, p.93-110.
- Harvey D. (2008), *Géographie de la domination*. Paris, Les prairies ordinaires.
- Heller T. (2005), De l'anatomopolitique à la psychopolitique. *Études de communication*, n°28, p.59-75.
- Hudson R. (1995), Making music work? Alternative regeneration strategies in a desindustrialised locality: the case of Derwentside. *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°20, vol.4, p.460-473.
- Iglesias S. (2014), *Musicologie et Occupation: Science, musique et politique dans la France des « années noires »*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Jugand J. (2014), *Le prestige en miroir. Relations de patronage et reconfiguration de l'espace de la musique hindoustanie à Varanasi de 1875 à nos jours*, Thèse de doctorat, sous la direction de Gilles Tarabout, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- Kong L., 1995, Music and cultural politics: ideology and resistance in Singapore. *Transaction if the Institute of British Geographers*, 20(4), p. 447-459.
- Kosmichi G. (2006), Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ? Cité de la Musique dans le cadre des *Leçons magistrales*, le 28 novembre 2006, consulté sur <http://urlz.fr/7K4y>
- Kruse R.J. (2005), *A Cultural Geography of the Beatles: Representing Landscapes as Musical Texts (Strawberry Fields, Abbey Road, and Penny Lane)*, Edwin Mellen Press.
- Lafarge de Grangeneuve L. (2006), Comment Marseille est devenu l'autre capitale du rap français. Politique musicale et identité locale. *Géographie et Cultures*, n°59, p.57-70.
- Lafleur J-F., Martiniello M. (2009), Musiques, musiciens et participation électorale des citoyens issus de l'immigration. Le cas des élections présidentielles américaines de 2008. *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n°2, p.101-118.
- Lefebvre H. (1968), *Le droit à la ville*. Anthropos.
- Lefebvre H. (2000) [1974], *La production de l'espace*. (4<sup>e</sup> ed.) Paris, Le Seuil.
- Lefebvre N. (2014), *Marcel Landowski : une politique fondatrice de l'enseignement musical, 1966-1974*, Paris-Lyon, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication-Cefedem Rhône-Alpes.
- Leppert R. (1998), Desire, power and the sonic landscape: early modernism and the politics of the musical privacy", in Leyshon A.; Matless D.; Revill G. (eds.), 1998, *The place of music: music, space and the production of place*, Guilford Press, New York, p.291-321.
- Levy J. (1999), *Le tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Paris, Belin.
- Macé M., 2016, « Musique, violence, politique », *Critique*, n° 829-830, p.4

- Maffessoli M. (1979), *La Violence totalitaire*. Paris, PUF.
- Marco Martiniello (2013), Rap, anti-racisme et identités locales en région liégeoise. Journée d'étude *Musique et politique symbolique au XXe siècle : catégories, usages et stratégies*, 24 janvier 2013 à l'EHESS, Paris. <http://urlz.fr/7K4m>
- Martiniello M. (2016), Musique et mobilisation sociopolitique. *Revue Trimestrielle pour le dialogue entre leMaghreb, l'Espagne et l'Europe*, N°51, automne 2016, p.62-65
- François N. (2007), Politisation de la musique contemporaine ? Mai 68... Journée *Musique et politique*, Cdmc, 13 janvier 2007, texte en ligne sur <http://urlz.fr/7K4l>
- Ory P. (2013), L'emblématique sonore. Contribution à l'histoire des politiques symboliques. Colloque *Musique et politique symbolique au XXe siècle : catégories, usages et stratégies*, 24 janvier 2013 à l'EHESS, Paris, <http://urlz.fr/7K4k>
- Power D., Janson J. (2004), The emergence of a post-industrial music economy? Music and ICT synergies in Stockholm, Sweden. *Geoforum*, 35 (4), p.425-439.
- Raibaud Y. (2006), Fêtes musicales : expérience de la ville et performativité. *Géographie et cultures*, n° 58, p.87-104.
- Raibaud Y. (2008), Présentation - Les musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales. *Volume !*, Géographie, musique et postcolonialisme, n°6-1/2, p.5-17.
- Raibaud Y. (dir.) (2009), *Comment la musique vient au territoire ?* MSHA, Pessac.
- Ramel F (2015) « Le musicien acteur de paix : le cas Barenboim. In : Coppolani A., David C-P., Thomas J-F. (ed.), *La fabrique de la paix : Acteurs, processus, mémoires*, Presses de l'Université Laval. Politique étrangère et sécurité, p.107-120.
- Revill G., 2000a, English pastoral: music, landscape, history and politics. In: Cook I., Crouch D., Naylor S., Ryan J. (dir.) (2000), *Cultural Turns/geographical Turns*. Prentice Hall, Harlow, p.237-264.
- Revill G. (2000b), Music and the Politics of Sound: Nationalism, Citizenship, and Auditory Space. *Environment and Planning D: Society and Space*, n°18, p.597-613.
- Rinaudo C. (2015), Du nationalisme culturel à l'ethno-régionalisme transnational : le son jarocho entre le Sotavento mexicain la représentation d'une nation métisse et la mondialisation subalterne. Colloque *Musiques danses et (trans)nationalisme*, Maison des Cultures du Monde 12 et 13 novembre 2015.
- Rivron V. (2015), Faire vibrer la nation : musiciens savants et culture de masse au Brésil (1930-1960). Colloque *Musiques danses et (trans)nationalisme*, Maison des Cultures du Monde, 12 et 13 novembre 2015.
- Romagnan J. M. (2000), La musique : un nouveau terrain pour les géographes. *Géographie et culture* n°36, p.107-126.
- Sachs H., 2016, *Réflexion sur Toscanini, Musique et politique*, Notes de nuit, Paris.
- Sachs O., 2009, *Musicophilia*, Seuil.
- Saez G. (dir.), 2016, *La musique au cœur de l'État. Regards sur l'action publique de Marcel Landowski*, Paris, La Documentation française, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication.
- Saez G. (2015), Quels liens entre musique et territoire ? *L'Observatoire*, 2015/1 (N° 46).

- Smith S.J. (1997), Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music. *Progress in Human Geography*, Vol.21, n°4, p. 502-529.
- Stokes M. (1994), *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*, Berg, Oxford.
- Vauchey J.-P. (1987a), « Pour une géographie critique des espaces sonores », *Netcom*, vol. 1, n°1, p. 201-246.
- Winders J. (2006), 'New Americans' in a 'New-South' city? Immigrant and refugee politics in the Music City. *Social & Cultural Geography*, vol.7, n°3, p.421-435, juin.
- Wood N., Smith S.J. (2004), Instrumental routes to emotional geographies. *Social & Cultural Geography*, vol. 5, n° 4, p. 533-548.