



**HAL**  
open science

# L'imaginaire géographique à l'épreuve du phénomène musical : L'exemple du flamenco en Andalousie

Nicolas Canova

► **To cite this version:**

Nicolas Canova. L'imaginaire géographique à l'épreuve du phénomène musical : L'exemple du flamenco en Andalousie. Géographie. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENH039 . tel-01558370

**HAL Id: tel-01558370**

**<https://theses.hal.science/tel-01558370>**

Submitted on 7 Jul 2017

**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.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **GEOGRAPHIE**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

**Nicolas CANOVA**

Thèse dirigée par **Olivier SOUBEYRAN**

Préparée au sein du **Laboratoire PACTE-Territoires / CERMOSEM**  
**École Doctorale** « Science de l'Homme, du Politique et du Territoire »

# L'imaginaire géographique à l'épreuve du phénomène musical

*L'exemple du flamenco en Andalousie*

Thèse soutenue publiquement le **24 octobre 2012**,  
devant le jury composé de :

**Dr. Francine BARTHE-DELOIZY**

Maître de conférences-HDR à l'Université de Picardie (Rapporteur)

**Pr. Philippe BOURDEAU**

Professeur de géographie à l'Université de Grenoble (Membre)

**Pr. Dominique CROZAT**

Professeur de géographie à l'Université de Montpellier 3 (Président)

**Dr. Mercedes GOMEZ GARCIA-PLATA**

Maître de conférences à l'Université de Paris 3 (Membre)

**Dr. Yves RAIBAUD**

Maître de conférences-HDR à l'Université de Bordeaux 3 (Rapporteur)

**Pr. Olivier SOUBEYRAN**

Professeur de géographie à l'Université de Grenoble (Directeur)





**L'imaginaire géographique  
à l'épreuve du phénomène musical  
*L'exemple du flamenco en Andalousie***

**Nicolas CANOVA**  
*Université de Grenoble*

Sous la direction de  
**Olivier SOUBEYRAN**

**Le 24 octobre 2012  
A Mirabel (07)**



# Sommaire

## Remerciements

Éléments d'introduction.....	p.5
<b>Chapitre I - Musique et géographie : mise en valeur du corpus d'analyse..</b>	<b>p.17</b>
I-1- Synthèse des travaux français.....	p.21
I-2- Synthèse des travaux anglophones.....	p.55
I-3- Conclusion.....	p.109
<b>Chapitre II - Analyse épistémocritique du corpus.....</b>	<b>p.115</b>
II-1- Musique et inertie disciplinaire.....	p.120
II-2- Autonomisation et imaginaire disciplinaire.....	p.171
II-3- La construction pluridisciplinaire de la <i>music geography</i> .....	p.222
II-4- Conclusion, synthèse et transition.....	p.265
<b>Chapitre III - Une géographie du flamenco.....</b>	<b>p.273</b>
III-1- Introduction à la géographie du flamenco : découvrir et cadrer.....	p.278
III-2- De l'espace flamenco aux territoires musicaux : observer et distinguer.....	p.337
III-3- Les relations inter-spatiales du flamenco : comprendre et relier.....	p.416
III-4- Conclusion.....	p.493
<b>Éléments de conclusion.....</b>	<b>p.503</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>p.545</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>p.581</b>



# Remerciements

Sans hésitation, les premiers remerciements vont tout droit à Roubuols. Ce petit coin de paradis où je suis né, ma « terre », là où **Anne et Jean-Jacques** mènent une vie de sérénité tourmentée. Ils sont le yin et le yang de ce travail. Sans eux, rien n'aurait été possible.

Il aurait également été impossible de concevoir ce travail sans les deux piliers universitaires qui l'ont supporté jusqu'ici. **Olivier Soubeyran** a accepté dans son humble bureau, sans hésiter, avec joie même, un étudiant sans directeur fixe accompagné de son sujet hors-norme (ne sachant pas à l'époque qu'ils y squatteraient pendant 6 ans). Travailler avec lui m'a permis d'élargir mon regard sur mon action et sur moi-même. Il est le maître de la réflexivité que j'ai pu acquérir. Avec lui, **Pierre-Antoine Landel** est vite devenu la clé de voute de l'organisation du doctorat. Les conditions difficiles de non-financement et l'envie de travailler au CERMOSSEM ont trouvé en lui un écho salvateur. Même si nos points de vue sur le monde sont parfois divergents, c'est avec respect et dévotion que je m'adresse à lui. Merci à vous deux !

Autour d'eux, toute l'équipe du CERMOSSEM et de l'IGA a constitué pour moi le réseau indispensable à la santé mentale du thésard. Dans la solennité et le sérieux de la rédaction, ils m'ont offert des instants de conneries inespérés. **Robin** et ses interminables invitations nocturnes, **Zolve** (clin d'œil aux Millavois, **Isa** surtout), **Samya** (« Hééééé, Salam Elicoum ! »), **Pascal, Catherine, Hakim, Nikos, Brice, Niels, Anne-Laure, Laurence, Caro, Laurent, Seb', Dédé, Pierot, Marc et Aurélien**. Dans l'administration aussi, un peu de légèreté ne fait pas de mal. Merci à **Catie et Annie-Pierre**.

Merci aussi à **Valérie Perret** et **Yves Chalas** de l'Ecole doctorale pour leur disponibilité inégalée.

Merci à **Yves Raibaud** pour sa visite impromptue à Séville et les possibilités d'une réflexion ouverte sur le sujet. Un clin d'œil aussi au séminaire *Danse et Espace* qui a été un moment particulier dans mon cursus. J'espère que la coopération avec toi ne fait que commencer...

Merci à **Claire Guiu**, pour son accueil à Barcelone et tout le travail préalable qui m'aura tant servi. J'espère aussi que l'on aura d'autres occasions de travailler ensemble.

Merci à **Philippe Bourdeau**, qui a suivi ce travail depuis le Master et a soutenue les initiatives successives autour du sujet.

Merci à **Frédérique Lamantia** pour son accueil au grand temple de Lyon et la découverte improbable de Brassens et Gainsbourg interprétés à l'orgue. Là aussi, la coopération s'annonce fructueuse.

Merci à **Dominique Crozat** pour son intarissable savoir géographique et ses conseils sur la thèse. Et souvenirs heureux des rencontres de Nîmes.

Merci aux participants du colloque Musique et territoire, spécialement à **Michelle Duffy** d'avoir fait le voyage de si loin et de poursuivre aujourd'hui encore l'aventure avec moi. Merci surtout à **Stanley Waterman** pour son soutien digne d'un master class et à

**Violaine Jolivet** pour sa motivation flamenca. Un grand pardon à tous pour avoir fait traîner la publication des actes.

Merci aux deux directeurs successifs du laboratoire ADES : à **Denis Retailé** et toute l'équipe du séminaire *Danse et Espace* pour ce fabuleux moment de science partagée. Merci à **Guy Di Méo** pour sa ferme franchise et son orientation vers les jeux d'opposition qui ont fondé une partie de la recherche.

Merci à **Hervé Gumuchian**, qui a encouragé le travail avec le même enthousiasme que lorsqu'il a goûté le miel Canova.

Merci à **Romain Lajarge** pour ses conseils experts en entretien dans le Vercors et sa bonne humeur légendaire.

Merci à **Génesis Gomez Garcia-Plata** de risquer l'aventure d'une géographie du flamenco.

Dans ce large « comité scientifique », je remercie spécialement l'équipe qui a su avoir confiance en mes enseignements. Ma raison première d'inscription en thèse visait à terme cette activité à laquelle je me suis adonné avec joie. **Pascal Mao** fut le premier à m'encourager dans cette voie, faisant de moi un « apprenti enseignant ». Un grand merci également à **Laurent Vidal, Kirsten Koop, Nathalie Dubus, Pierre-Antoine Landel et Olivier Soubeyran**.

Merci aux invités du séminaire MéthéoGéo. **Bruno Latour, Michel Lussault, Bernard Debarbieux, Jean-François Staszak, Guy Di Méo, Laurent Thévenot, André-Frédéric Hoyaux, Jim Proctor, Jean Viard, Bertrand Hervieux, Pascal Buléon, Mathis Stock, Lucas Pattaroni** ont su se rendre disponibles (répétition) pour rencontrer les doctorants pour une journée d'échange dans la campagne ardéchoise.

Merci à tous les andalous !

**Maria Fernanda Pita Lopez**, pour son accueil à l'Université de Séville. A **Juan Manuel Suarez Japon** et sa passion géographique pour le flamenco. Mais aussi à **Francisco Ollero Lobato, Inmaculada Caravaca, Victor Fernandez Salinas, Jésus Ventura Fernandez, David Florida, Gerhard Steingress, Adolfo Chica Ruiz, Manuel Arcila, Salvador Garcia Garcia** d'avoir jouer le jeu des entretiens.

Gracias à **Cristina** por sur alojamiento mas cómodo y todo lo que intentamos olvidar hoy en dia. Gracias à **Pepe** et **Cristina** por el *pescaito* frito gaditano. Gracias à **Carla** por sus sesiones de geografía impresionantes. Gracias à **Titi** y **Edu** por su ayuda y lo demás. Gracias al **Guigui** por estar feliz. Y a toda la peña que allí me hizo feliz !

Merci au **Green Pig Orchestra** pour l'expérience unique qu'il me fait vivre. Entre valse et reggae, java et ska, rock et jazz, toute ma passion pour le dionysiaque prend corps avec vous. Le succès est réel et l'aventure ne fait que commencer.

Merci à tous les ardéchois d'ici et d'ailleurs pour leur soutien moral : **Abel, Manu, Julien1&Maria, Julien2&Melissa, Fred1&Olivia, Eric, Florilège, Fred2&Sandrine, Max1 et Max2, Marie&Thomas, Vin's, Julien3, Bertrand&Isa, Fred3, Franck, Agnès, Lila, Pascal&Isa, Miel&Cannelle, Aurélien&Marguerita, François&Martine, Tif, Fred4, Nordine, Fred5&Sandrine2, Camille&Aymeric, ...** Merci à **Marthe** d'accueillir des « bourrus » au Vernet de Danton. Courage à **Odette** pour cette fin de vie difficile.



Surtout aux plus proches, à **Amine** et **Nadia**, entre l'Espagne, la France et l'Algérie. A **Samy** aussi, et **Cyril**. A **Bertrand Henri** pour l'expérience unique d'une vie de peintre vue de l'intérieur. Spécial dédicace to **Zinzin** pour la mise à disposition d'un bureau avec vue sur le Frioul ; là où l'air marin et le climat méditerranéen ont boosté l'inspiration. Pêche au loup et rétroprojection ne sont que la face cachée d'une grande amitié. A **Tom** pour 15 ans de puissante amitié et ce qu'il reste à reconstruire.

Enfin, et pour toujours, **Claire** m'a permis de vivre une expérience unique avec douceur et fermeté. Merci à toi pour tout ce qui arrive devant nous.

Merci à tous !  
Thank you all!  
Gracias a todos !



**« Il y a résurrection des objets globaux comme le cosmos, la nature, l'homme qui avaient été saucissonnés, finalement désintégrés, soi-disant parce qu'ils relevaient du sens naïf préscientifique en réalité parce qu'ils comportaient en leur sein une complexité insupportable »**

E. Morin ; J-L. Le Moigne, 1999, p.160



# Éléments d'introduction

## Ouverture : au commencement, il y avait la musique

« *Caminando hay camino* »<sup>1</sup>. Voilà peut-être ce qui constituerait la seule rigueur méthodologique de ce travail. Cet adage attribué à Antonio Machado a une double utilité pour nous. Il permet à la fois de souligner que la question de l'improvisation, loin de l'anarchie et de l'autorégulation, n'est pas qu'un concept « tendance » et de refléter notre goût avoué pour l'incrémental. Le premier point n'est là que pour annoncer les éléments de conclusion et restera dans le mystère jusqu'à la partie finale. Le second point, à l'inverse, constitue le liant théorique et méthodologique de cette recherche menée autour du phénomène musical en géographie. Il est à la fois ce que nous postulons et ce qui nous permet de le postuler. Cette tautologie est le fondement d'un fonctionnement disciplinaire mis en avant, qui se pose comme objet d'observation et méthode d'analyse. Expliquons-nous : l'idée que la construction d'un travail de doctorat soit établie selon des règles épistémologiques strictes ne semble plus avoir tout son sens aujourd'hui. Problème : le discours officiel continue de scander l'emboîtement logique du questionnement, de la problématique et de l'hypothèse comme un préalable à l'application méthodologique, alors que les couloirs grouillent de contradictions à moitié tues. À propos de la dernière soutenance à laquelle nous avons assisté, le directeur de thèse lui-même nous confiait autour d'un verre que la rédaction finale de l'hypothèse s'était faite *in extremis*. Mais passons sur la représentativité de formes plus ou moins construites de réalités que nous observons pour en venir au fait. Depuis le master 1 (2005) jusqu'à la rédaction de ce paragraphe (2011), les mutations inhérentes au sujet musical en géographie ont rendu impossible toute attitude statique. Et le tout malgré nous, puisque chacun de nos questionnements initiaux, certes relativement étroits dans les premières années de la recherche, ont été bouleversés par la dynamique universitaire d'un côté et la « découverte » de l'autre. Fort de ce constat, notre hypothèse de base allait donc en s'élargissant pour englober chaque fois les réponses possibles aux nouveaux questionnements. Mais ne nous précipitons pas. Jouons le jeu du commencement.

---

<sup>1</sup> « En cheminant se fait le chemin » ou bien, traduit moins littéralement, « chemin faisant ».

Aux origines de la recherche se situe le hiatus « science/société » constitutif de la question musicale. Nous avons effectivement constaté rapidement un paradoxe entre l'omniprésence de la musique dans la société et sa relative rareté dans les travaux géographiques. Au sein des sciences sociales abordant la musique, la géographie fait partie des oubliés (Escal et Imbert, 2000). Plus généralement, la musique et les sciences humaines auraient « manqué » leur rendez-vous (Campos, Donin et Keck, 2006).

### **Contexte sociétal de la recherche**

Il y a dans les sciences géographiques une attention évidente pour les phénomènes de société. Nombre d'ouvrages, aussi spécialisés soient-ils, cherchent dans l'occurrence des réalités sociétales la justification permanente de leurs dires ; l'illustration de leur démonstration conceptuelle. Nous retrouverons ainsi, au hasard de lectures et discussions universitaires ; les objets, les coutumes et les événements qui marquent notre quotidienneté. Ils construisent et animent l'émergence de dynamiques spatiales et territoriales. Nous pouvons alors, grâce à ce procédé communicatif et médiatique, faire entendre et réaliser l'acuité de nos propos, ainsi que leurs possibles répercussions sur l'action mise (ou à mettre) en œuvre lorsqu'un objectif de concrétisation sous-jacent motive la production scientifique. Or, ce modèle d'intégration fonctionne aussi à double sens. Il voit les faits alimenter la réflexion, créer l'interrogation et le débat ; éveiller l'œil ou l'oreille du géographe à la recherche des origines de son objet d'étude ; de la tournure que les événements pourraient prendre. Il est de principe dans les sciences humaines et sociales de rester à l'écoute du monde, de ne pas trop s'en détacher ; de savoir repérer les activités, les sujets et les objets qui l'animent. Sans priorité, selon la relative objectivité qui est celle du scientifique, de sa subjectivité aussi, de plus en plus admise, il est de l'intérêt des sciences géographiques de savoir et vouloir explorer chacun d'entre eux.

Nous avons, dans notre vie quotidienne, une difficulté de taille à exclure la musique. Lorsque nous faisons le choix de ne pas l'écouter, ce qui pour beaucoup n'est pas monnaie courante, elle reste souvent audible à la télévision, à la radio, chez le voisin ou dans la rue. On l'entend émergeant d'une voiture, d'un lecteur portable à haut-parleur ou produite en direct par un musicien de rue ; dans nos commerces et certains de nos services publics ; derrière les écouteurs d'un adolescent ; en guise de sonnerie ou de message d'attente au téléphone ; dans l'ascenseur ou les toilettes d'un hôtel ; dans les repas de famille ; dans des jeux divers et dans la bouche des enfants, de notre collègue de bureau ou enfin d'un quidam mélomane. Lorsque nous feignons de ne pas la voir, les magazines affichent les dernières stars à la mode.

L'espace public s'alourdit d'un palimpseste de publicités pour concerts en tous genres. Les magasins, écoles de musique, salles de concert et scènes diverses ponctuent la ville. Les instruments, de plus en plus nombreux, sont devenus des objets du quotidien et, comme les artistes tels que *Stomp* le démontrent, tous les objets du quotidien deviennent des instruments de musique potentiels. La musique est omniprésente. Même lorsqu'elle n'est pas écoutée, entendue ni vue, elle résonne d'un écho proche dans nos esprits et construit nos représentations sur le long terme. Et ce constat actuel ne reflète pas notre volonté de dire combien notre époque est musicale. Il semblerait que la musique soit parmi nous depuis que nous sommes. Si la flute aurignacienne date de plus de 60.000 ans, la voix, les tapements de mains et de pieds nous accompagnent dès la naissance, autant que notre cœur bat le rythme de la vie. Ainsi, certains chercheurs s'accordent à dire que l'homme serait une « espèce musicale » (Blacking, 1976, puis Sachs, 2009). « Plus d'aires cérébrales sont attribuées au traitement de la musique qu'à celui du langage »<sup>2</sup>. Des équipes universitaires, comme celle du paléontologue Nicholas Conard de l'Université de Tubingen, montrent les indices d'un passé impliquant la musique dans les processus de socialisation de l'être humain. En effet, à une époque où Neandertal et Homo sapiens vivaient ensemble ; la disparition du premier face à la survie du second fut une question longtemps posée par les historiens. Or, il semblerait que, après avoir retrouvé des instruments tels que des flûtes ; la musique soit à l'origine de la plus grande capacité de survie chez l'homo sapiens. Elle aurait permis aux divers groupes dispersés de se rencontrer et d'échanger, peut-être même de communier ; de « se serrer les coudes » face à un environnement hostile. Neandertal, quant à lui, n'avait pas encore trouvé ce biais artistique pour créer du lien social et par là même du développement. L'enjeu de la musique serait donc en partie lié à celui de la survie de l'homme. Cette image de « l'espèce musicale » est poussée à l'extrême en géographie par Michelle Duffy (2005) qui prendra l'exemple d'un patient du Neurologue Oliver Sacks (1985) qui se devait de chanter une chanson pour réussir chaque tâche de sa vie quotidienne : manger, se laver, s'habiller... Une amie nous confiait récemment ne plus pouvoir faire de sport depuis que son baladeur MP3 était en panne.

La musique touche ainsi des domaines très variés : formation et éducation, pratiques amateurs, industrie, médias ; mais aussi développement local, régional et touristique, aménagement, médecine, physique et mathématique, philosophie, diplomatie, agriculture, ... La musique est source d'enjeux. Ces enjeux peuvent être d'ordre économique. Cinq groupes

---

<sup>2</sup> Sachs, 2009, *Musicophilia*, Seuil, quatrième de couverture.

se partagent 80% du commerce discographique mondial<sup>3</sup> que le piratage fait aujourd'hui vaciller. L'industrie du disque et sa commercialisation, son emphase publicitaire ; tout comme sa présence dans les supermarchés sont autant d'exemples qui prouvent que la musique produit des richesses et fait vendre. La musique se vend, s'achète, se loue ou se vole de manières parfois inattendues. Selon Françoise Benhamou (1996), 36 milliards de francs ont été répartis et générés par les acteurs de la musique en 1995, elle précise aussi que depuis 1981 la part des biens et des services culturels est stabilisée à environ 4% des dépenses des ménages, sauf pour la musique qui est toujours en augmentation. En 2009, les seuls échanges de la musique enregistrée s'élevaient à 960 millions d'euros en France. Et qu'en est-il du non comptabilisé ? Aussi, la dimension juridique n'est pas en reste. L'organisation de la musique est d'abord « commentée, parlée, édictée » selon les termes de J. M. Djian<sup>4</sup> qui problématise son étude en définissant un « patchwork juridique et institutionnel ». Le récent procès de Johnny Hallyday à son producteur montre que le monde juridique doit la prendre en compte. La loi HADOPI vient nous le rappeler.

La musique est donc également source d'enjeux politiques, des politiques culturelles à l'instrumentalisation de la musique. L'administration Bush qui vota un décret interdisant les chants pacifistes sur les « ondes libres » est un des exemples actuels les plus marquants. La politologue Anne Veitl<sup>5</sup>, en s'inscrivant dans une perspective territoriale, évalue l'impact de la musique sur la production de ségrégation culturelle. Elle met ainsi en évidence le fait que les politiques jouent avec elle. Attali (1977) montre alors que les enjeux majeurs de la musique oscillent entre l'économique et le politique depuis longtemps. Géopolitique aussi : c'est un hymne que l'on chante pour montrer que ces sportifs sont bien les nôtres. La *révolution tropicaliste* (Brésil, 1956-1963) nous montre comment une musique est capable d'être un acteur diplomatique. Elle est à la base de la culture brésilienne : la vie tourne autour d'elle et avec elle ; là-bas le ministre de la Culture est musicien de renommée internationale. « La bossa-nova (« nouvelle vague ») a été le fond musical du développement et de l'essor culturel du Brésil", affirme Carlos Lyra<sup>6</sup> en montrant comment les États-Unis s'en sont servie pour valoriser l'image du Brésil chez eux et donc pour se rapprocher politiquement de ce dernier.

---

<sup>3</sup> D'Angelo M., 1995.

<sup>4</sup> Djian J.M., *La Politique culturelle*, Le Monde Edition, 1996.

<sup>5</sup> Veitl A., « Dominances ou domination culturelles ? Le cas de la musique contemporaine en France », in Poche B.; Tournon J., *Le rayonnement (mortel) des capitales culturelles*, Les chemins de la recherche, 1996.

<sup>6</sup> Lyra C., interviewé in Billon Y. ; Dreyfus D., *Histoire en musique. Brésil, la révolution tropicaliste*, Les films du village, 1986. (DVD)



Bien évidemment, les enjeux de la musique sont également sociaux. Notamment par son rôle de catharsis, « permettant de purger la société de ses tensions »<sup>7</sup>, la musique est le médiateur d'un être au monde. En architecture, elle est, avec les autres types d'émissions sonores, une matière en soi : l'acousmatique. La musique se lie aux autres arts, cinéma, danse, et même peinture ; Le Corbusier peignait des guitares carrées, sans cordes ; un peu comme il imaginait ses tours d'habitation. Elle est aussi un outil de médiation qu'utilisent les médecins, dont certains travaux démontrent qu'une écoute précoce augmente les capacités multimodales ; ainsi les enfants musiciens affichent de meilleures performances visuo-spatiales<sup>8</sup>. Les transports urbains l'utilisent comme élément d'ambiance ; prenons l'exemple du tramway de Strasbourg dans lequel on peut écouter une musique différente selon les arrêts. Ces musiques d'origine étrangère ou avec des voix aux accents étrangers nous rappellent sa place de ville européenne. Les commerçants en font un outil contre la délinquance<sup>9</sup>. Dans l'agriculture, lorsque les musiciens viennent cadencer le rythme des moissons<sup>10</sup> ou lorsque les éleveurs proposent du Bach à leurs vaches. Boostée par les mass médias et les réseaux sociaux d'un côté, soutenue par le temps libre et le tournant culturel du XXIe siècle de l'autre, la musique est incontestablement un fait de société ; « total » diront certains.

Aussi, « le public des manifestations musicales se porte bien, les festivals de musique se multiplient, les écoles de musique sont pleines à craquer, les initiatives scolaires peinent à suivre une demande sociale de plus en plus vaste et exigeante, les disques compacts connaissent des ventes notables, bref partout on fait de la musique »<sup>11</sup>.

La musique est alors source d'enjeux géographiques. Producteur de lieux, référent d'espace, la musique se territorialise également. Le hip-hop dans les grands ensembles, la techno dans les friches industrielles, le jazz aux U.S.A, le flamenco en Espagne... Une première lecture de la musique la localise, puisqu'elle se réfère à des lieux précis. Une seconde lecture montre aussi qu'elle se globalise. Le jazz percole différentes scènes mondiales, le hip-hop se pratique aussi en centre-ville ; que ce soit en Égypte où en France. Le flamenco fait fureur au Japon qui devient alors un nouveau centre de production, la techno se généralise dans les boîtes à la mode ; de Berlin à Goa en passant par Ibiza ou Rio. La musique contribue ainsi à la représentation, à l'imaginaire des lieux et il est possible de la voir et de la percevoir comme objet philosophique fondant la métaphysique de l'espace. « Alors

---

<sup>7</sup> Claval P., *La géographie culturelle*, Nathan, 2003.

<sup>8</sup> Cf. Dufourt H. et Fauquet J-M., *La musique du théorique au politique*, Klincksieck, 1991.

<sup>9</sup> Cf. Courrier International, « Mozart, une arme antizonards », n°742, 2005, page 43.

<sup>10</sup> Cf. Claval P., 2003, Op. Cit.

<sup>11</sup> Tolila P., *préface* in Gomard, Hennion et Maisonneuve, 2001, p.4.

pourquoi les géographes, qui ont déjà pris en comptes et fouillé tous les domaines précités, ne pourraient-ils pas poser leur regard sur la musique »<sup>12</sup> ? Effectivement, nous constatons que le lien fort musique-société n'est pas nécessairement suivi par la discipline. Sachant que la géographie est une « science de la société », le lien musique-géographie, se doit donc d'être exploré.

### **Contexte scientifique de la recherche**

« La musique !? Mais tu ne faisais pas géographie ? ». La réaction face à l'annonce du sujet dans l'entourage d'un géographe s'intéressant au phénomène musical pourrait se résumer à cette phrase. Il est effectivement rare, à l'extérieur du monde universitaire, de rencontrer des visions de la géographie qui soient compatibles avec l'idée d'y mêler la question musicale. Mais, un certain nombre d'universitaires, géographes compris, s'étonnent également de la thématique, entraînant des « vous devriez choisir quelque chose de plus professionnel » (sic !) ou d'autre : « La musique...non, je ne vois vraiment pas »<sup>13</sup>. Parler de musique n'est (n'était ?) donc pas simple pour un(e) géographe. Des plus bas persiflages à l'interrogation la plus intéressée, la question soulève un étonnement clair par son annonce et son traitement. Si certains sont surpris de voir le sujet exister, d'autres sont surpris de le voir abordé de telle ou telle manière. Cette surprise crée à son tour l'étonnement de ceux qui sont déjà convaincus : « pourquoi, de quoi s'étonne-t-on ? » Le fonctionnement intradisciplinaire de la géographie affiche donc des velléités d'ouverture : oui pour l'ouverture, mais à certaines conditions. Pourtant, « le dictionnaire *Les mots de la géographie* (Brunet, 1992) souligne que la discipline « est intéressée par la dimension culturelle des organisations spatiales et par la dimension spatiale des phénomènes de la culture : ce qui peut inclure les manifestations d'art, le cinéma, la musique »<sup>14</sup>. Plus généralement, les voix s'élèvent pour affirmer que tout objet spatial est géographique.

Il est vrai que le doute est légitime. La géographie, qui a avant tout su être une science du regard plus que de l'écoute, se doit un recul interrogatif devant toutes nouvelles approches, et peut-être davantage ici. Mais est-il justifié pour autant de ne pas s'y intéresser ? De ne pas essayer de comprendre ceux qui s'y intéressent, ou seulement d'écouter ce qu'ils ont à dire ? Il semble que dans la géographie actuelle, qui est en partie orientée sur les phénomènes de territorialisation ; sur des rapports de plus en plus « psychologiques » à l'espace (Le Roux,

---

<sup>12</sup> Cf. Claval, 2003, Op.Cit.

<sup>13</sup> Citations issues d'entretiens personnel – 2005-2007 à Grenoble et à Paris.

<sup>14</sup> Augustin, 2009, p.284.

2003) ; plus comportementale, sociale et humaniste ; la prise en compte des activités et projets culturels devrait avoir une place de référence. Et pourtant, elle reste minime, quasi inexistante dans la « recherche action »<sup>15</sup>, comme s'il avait fallu que la culture ne fût qu'une question de rentabilité. Et même en passant par là, en soumettant à cette dernière « l'inacceptable test du rendement », on s'aperçoit que la musique est tout autant source d'enjeux culturels ou politiques, qu'économiques. Pourtant, il n'est pas simple non plus de lire dans les sciences sociales le discours d'une justification aujourd'hui dépassée. Yves Raibaud (2006) l'exprime par l'interrogative :

« [La musique] est-elle une activité sans but, à l'inverse de la morale (Durkheim) ? Faut-il voir en elle un support d'idéologie (Marx) ? Est-elle contingente aux systèmes de production et au développement des techniques (Weber) ? Irrationnelle par nature (Adorno) ? Peut-elle avoir un caractère prophétique sur les évolutions de la société (Attali) ? Pour le géographe qui étudie les rapports entre sociétés et espaces et leurs modifications, la musique gagne à être considérée globalement comme une chaîne interactive de production (H. Becker, 1985). »<sup>16</sup>

Aussi, ce qui pose problème en géographie n'a pas forcément été résolu non plus dans les sciences sociales. Pourtant, les premières années de recherche ont mis au jour un nombre de travaux suffisamment importants pour ne plus faire l'impasse sur le sujet. Le contexte actuel est celui d'une mutation réelle pour la thématique. Et pour la géographie ?

Depuis les années 1990, un regain d'intérêt pour les faits de culture, initié dans le monde anglo-saxon, dynamise la recherche au travers de ce que l'on nomme couramment le « *cultural turn* » (Cook I. ; Crouch D. ; Naylor S. ; Ryan J., 2000). Ainsi, de nouveaux enjeux émergent des formes, objets et pratiques culturels ; abordés dans le sens restreint d'activités artistiques ou dans une version plus large englobant les modes de vie contemporains. Une lecture actualisée du monde est à la base de ces enjeux. Elle passe notamment par l'arrivée d'objets scientifiques insolites et de sujets novateurs. Elle entend, entre autres, prendre en compte les questions en marge, rejetées et oubliées des analyses traditionnelles. En traitant notamment du banal et du quotidien, elle s'ouvre à l'implicite et l'éphémère ; elle donne sa chance au détail, à l'invisible, à l'immatériel. À l'intérieur de ce courant, la musique occupe une place non négligeable. Comme le montre la multiplication des travaux en géographie, une

---

<sup>15</sup> Même si les travaux se multiplient, la base épistémologique reste encore fragile.

<sup>16</sup> Raibaud, synthèse journée scientifique « géographie et musiques : quelles perspectives ? », Paris-Sorbonne, Juin 2006. Consulté le 19 février 2011 sur <http://recherche.univ-montp3.fr/artdev/colloque6/articles/Yves.Raibaud.pdf>

place incontestable lui est accordée dans la discipline, offrant aux géographes des pistes de recherches fécondes. Du côté anglo-saxon, les premiers travaux (Peter Nash, 1968 ; Larry Ford, 1971 ; George Carney, 1974 et 1978 ou encore Meyer, 1973 et Francaviglia, 1978) ont donné lieu à la multiplication d'initiatives pour déboucher sur un corpus aussi dense que varié et ce particulièrement depuis les années 2000. Ainsi, numéros spéciaux de revues géographiques (Anderson B., Morton F., Reville G., 2005; Waterman S., Brunn S., 2006;...) et ouvrages spécialisés (Bennett A., Hawkins S., 2004 ; Bandt R., Duffy M., MacKinnon D. (eds), 2007 ; Connell J., Gibson C., 2003a ; Knight D.B., 2006b ; Krim A., 2007; ...) témoignent de cet engouement pour la thématique. Ici, les travaux américains et européens sont complétés par une riche production asiatique et océanique (Singapour, Nouvelles Zélande, Australie principalement). Si certaines des propositions restent en phase avec une géographie « classique », la grande variété de travaux s'ouvre aujourd'hui sur un vaste champ de possibles. Les articles programmatiques pour la recherche qui en ont fait état sont nombreux et aujourd'hui bien reconnus (Byklum, 1994 ; Kong, 2000 ; Leyshon, Matless & Reville, 1998a et b ; Nash & Carney, 1996 ; Smith, 2000a). En France, après quelques tentatives isolées en début de XXe siècle (Ladmirault, 1914; De Gironcourt, 1932) qui n'ont pas réussi à faire école ; il faut attendre les années 1990 pour voir se structurer un mouvement collectif autour du sujet. Initiées à partir d'un mouvement abordant le sonore et ses liens multiples avec l'environnement, la musique prend une nouvelle place dans la géographie contemporaine via les travaux de Vauchey (1987a et b, 1988) notamment. Ce précurseur en France, influencé par la géographie radicale anglo-saxonne, suit de près les travaux de Murray Shaffer (1977-78-79) tout en militant de son côté pour la qualité des diffusions radiophoniques. Puis, Jacques Lévy, aborde le sujet avec un article d'une revue musicale (1994a) qui sera repris cinq ans plus tard dans *Le tournant géographique* (1999). On note également les avancées faites sur le terrain de l'opéra qui marquent le début des analyses situées en France (Foucher, 1996a et b, puis Lamantia, 2005 ; Lacombe, 2007). Début 2000, une discussion aussi brève qu'intense montre que le sujet est porteur d'enjeux pour la discipline. Laurent Grison (2000a et b) et Augustin Berque (2000) affichent ici une vision différente de la géographie, l'un trouvant des liens féconds entre musique et espace, l'autre lui rappelant qu'« acoustique n'est pas musique (et géométrie n'est pas géographie) »<sup>17</sup>. La discussion prend corps autour d'une conception de la géographie, « moderne classique » d'un côté, « post-moderne » de l'autre. La même année, Jean-Marie Romagnan (2000) signe un

---

<sup>17</sup> Titre même de la réponse ; voir Berque, 2000.

article phare dont la prétention sera de justifier la pertinence du sujet en ouvrant un large panel des possibilités de traitement. Il sera repris alors par une majorité des travaux postérieurs. À cela s'ajoute la publication ponctuelle de travaux aux sonorités de plus en plus disciplinaires, marquant l'introduction progressive de la musique dans la géographie française (Pailhé, 1998 et 2004 ; Apprill & Dorier-Apprill, 1998 ; Raibaud, 2005a). Puis, avec la première journée scientifique affichée sur la thématique<sup>18</sup>, l'Université de Paris IV-Sorbonne marque en 2006 le début d'un mouvement qui résonne en 2007<sup>19</sup> ; puis en 2009<sup>20</sup> ; avec des perspectives de poursuite collective pour 2012<sup>21</sup>. À Paris, cela a donné un état des lieux des travaux, en France comme ailleurs, qui sert de loupe pour mieux observer les perspectives de développement de ce sous-courant disciplinaire (Guiu, 2006a et b). Puis, l'Université de Bordeaux pose plus explicitement la question du lien entre musique et territoire en tentant de les rapprocher théoriquement et empiriquement (Raibaud (ed.), 2009). Finalement, c'est à Grenoble que le champ thématique s'élargit avec deux nouvelles entrées : d'une part, une tentative d'explication de l'étonnement que crée l'annonce du sujet avec les efforts de justification de sa pertinence qui en découlent. D'autre part, la mobilisation de la musique comme outil réflexif dans ce que nous appelons les « sciences du territoire »<sup>22</sup>. Ainsi, une certaine mise en cohérence des travaux est bien initiée. Elle passe autant par les événements scientifiques que par la production et la publication de travaux en commun. Les numéros spéciaux de revue se multiplient alors (*Géocarrefour*, 2003 ; *Espaces et Sociétés*, 2003 ; *Culture et Géographie*, 2006 ; *Copyright Volume*, 2009 ; *La GéoGraphie*, 2009).

### **Postulat de départ**

La « grande » idée à laquelle nous adhérons avant tout postule que science et société sont intimement liées. Si la culture est un indicateur pertinent de l'état de la société, elle est donc également mobilisable pour interpréter l'évolution des sciences géographiques. La musique peut ainsi constituer un exemple de recherche en la matière.

---

<sup>18</sup> « Musique et Géographie: quelles perspectives? », journée scientifique, Université Paris IV-Sorbonnes, 6 juin 2006.

<sup>19</sup> « Comment la musique vient au territoire? », Journée scientifique, Université de Bordeaux III, 12 mars 2007.

<sup>20</sup> « Musique, territoire et développement local : Les Rencontres de Grenoble », Colloque International, Université de Grenoble, 19 et 20 novembre 2009.

<sup>21</sup> Une rencontre à Lyon en 2012 est en cours de construction.

<sup>22</sup> Regroupant à Grenoble la géographie, l'aménagement du territoire, l'urbanisme, l'architecture, les sciences politiques, l'anthropologie et la philosophie autour de la thématique territoriale.

## Questionnement initial et problématique

Du questionnement initial à la formulation de la problématique, c'est un cheminement interrogatif que nous avons suivi tout au long de ce travail. Chemin faisant, nous sommes partis des questions les plus larges et « naïves » sur le sujet, pour arriver, au gré de bifurcations multiples, à une problématique plus fine qui sollicite la discipline et l'objet ; puis le sujet qui les lie. Les premières questions ont bien entendu abordé l'état du sujet, les temps, lieux et récits de son développement, ainsi que les personnages impliqués. Aux vues des points d'achoppement issus du contexte scientifique de la recherche, c'est le rapport entre un objet (la musique) et une discipline (la géographie) qui semble producteur d'une certaine forme de dégénérescence. Quelle est-elle ? Quelles en sont les raisons ? Existe-t-il une méfiance vis-à-vis du traitement de la musique en géographie ? Les constatations de départ montrent la difficile légitimation des sujets qui mettent la musique en mouvement dans les sciences géographiques. Bien qu'ils affichent une progression forte récemment, une impression de circularité persiste. Pourquoi ? Le principal indicateur de cette forme d'inertie disciplinaire se matérialise dans les efforts quasi-obsessionnels de justification. Quelle en est la forme ? Comment en comprendre la persistance ? Finalement, nous nous interrogeons sur les impacts de cette justification démesurée. A-t-elle contribué à la fabrication des cadres du discours géographique sur la musique ? Ne conditionne-t-elle pas la trajectoire du sujet ?

Pour résumé, notre problématique se doit à la fois d'interroger les blocages inhérents au sujet (retard – étonnement – justification) et ceux propres à la mobilisation de l'objet (comme donnée géographique, outils d'aménagement, levier de développement...). Nous proposons donc de la formuler interrogativement comme suit : **La musique doit-elle s'affirmer comme objet spécifique pour être abordée par la géographie ?**

## Construction de l'hypothèse

Le cinghalisme (de *serendipity* en anglais, provenant de l'ancien nom de Ceylan) « inventé » par A. Corboz comme le rappelle Soubeyran (1997), permet de définir l'action qui consiste à trouver une chose en en cherchant une autre. « L'erreur positive, le hasard, la bifurcation, l'impasse, la dérive, rendent le sujet actif. Ils imposent un tracé non déterminé, ouvrent la démarche à l'imprévu et permettent d'éviter la tautologie insidieusement présente dans toute confirmation trop bien bouclée »<sup>23</sup>. Avant lui, Fayerabend (1979) avait déjà soulevé la difficulté de donner du crédit à la logique de la découverte scientifique basée sur la

---

<sup>23</sup> Corboz A, 1989, cité par Soubeyran, 1997, p.22.

rationalité, en soulignant la valeur ajoutée possible des effets non-intentionnels. Voilà qui donne plus de sens à notre démarche chemin faisant. Aussi, nous n'avons pas tenu la rigueur scientifique qui veut qu'une hypothèse forte soit la ligne directrice du travail depuis ses origines. C'est en avançant que nous avons déterré petit à petit le sujet, construisant nos hypothèses au grès des découvertes, comprenant ce que nous faisons en le faisant.

Alors que la phase exploratoire a très tôt montré une faible lisibilité du sujet dans les catalogues des bibliothèques universitaires et un étonnement des personnes sondées, les premières suppositions naissaient autour des raisons de ce double constat. Au niveau technique, elles mettaient en avant le possible éparpillement du sujet dû à son intégration dans les travaux liés à la Culture. Au niveau disciplinaire, elles avançaient déjà l'idée d'une inertie propre aux représentations géographiques. C'est alors que notre hypothèse se resserra vers les caractéristiques inhérentes à l'objet. Qu'avait-il de spécifique pour faire réagir la discipline ? Intrinsèquement, nous pensions que la musique n'avait pas de raison particulière d'être isolée. Ce seraient donc bien les approches disciplinaires qui auraient construit des représentations spécifiques pour la musique.

En d'autres termes, **nous émettons l'hypothèse que les tentatives successives de justification et de légitimation du sujet ont construit un cadre disciplinaire trop restrictif pour l'objet. Si les mécanismes d'enfermement sont visés par cette hypothèse, ceux de la « libération » devraient découler de sa vérification.**

### **Déroulement du travail**

Pour répondre à notre problématique, une première partie se constituera en « état de l'art ». Elle traitera des présences et, avec elles, des manques dans un vaste corpus englobant les travaux francophones et anglophones. En montrant à la fois le contenu et le contenant, nous nous essayerons ici à la systématisation des invariants du sujet. La surreprésentation de la justification élimine-t-elle alors la part la plus féconde du sujet ?

C'est dans une deuxième partie centrale que nous tenterons des réponses à cette question. L'épistémocritique devrait montrer pourquoi il n'est pas si évident de traiter le sujet. Elle rend ainsi possible un type de rapport entre la discipline et un objet. En essayant de comprendre les mécanismes de la construction du discours qui provoquent l'enfermement, nous modulerons les chemins possibles que peut prendre notre hypothèse.

Enfin, nous nous proposons, dans une troisième partie, de s'impliquer dans le traitement géographique de la musique. Il est probable que les mécanismes de libération s'embranchent grâce à l'expérience et à l'empirie. Aussi, nous aurions besoin d'un « fait

truand » (Soubeyran, 1990) qui vienne réinstaurer la question de l'interprétation ; tenter de reprendre la part positive du corpus en l'insérant dans un autre référent. Le but est simple : décrire et analyser le flamenco en instruisant la question de sa géographie.

### **Eléments de méthode**

L'état de l'art se base sur un corpus francophone et anglophone de 155 articles, 6 numéros spéciaux de revues scientifiques, 9 ouvrages collectifs et 5 ouvrages « individuels ». Ces derniers sont tous unis par leur sujet qui rassemble musique et géographie. Ils sont issus d'une recherche bibliographique menée entre 2005 et 2009, en France, en Espagne et sur Internet. L'épistémocritique mettra évidemment ces travaux en relation avec un corpus d'autres références constitutives des sciences géographiques, puis des sciences humaines et sociales.

Pour ce qui est de la phase expérimentale de la recherche, elle reflète une présence en Andalousie d'un total de 24 mois, ainsi que des voyages ponctuels dans le reste de l'Espagne. Dans le triangle Xeres-Cadix-Séville, un peu plus de 200 questionnaires et une trentaine d'entretiens semi-directifs ont été effectués ; une observation participante de la « vie flamenca » équivalant à environ 100 heures sur le terrain est également à noter. Les recherches bibliographiques sur le flamenco ont été menées à Séville, Xeres, Cadix, Cordoue et Grenade, ainsi qu'à Madrid et Barcelone. Une cinquantaine de films et vidéos ont été consultés au Centre Andalou de Flamenco à Xeres.



**« Les premières bases de la « Géographie musicale » (in « La Géographie », nov. 1927), qui vient ouvrir un nouveau département à la géographie humaine [...] ont été exposées à la Société de Géographie de Paris, en sa séance plénière du 25 mai 1928 ».**

Georges de Gironcourt, 1932, p.5.



# Chapitre I

## Musique et géographie : mise en valeur du corpus d'analyse

Nous ne pourrions pas faire l'économie du support indispensable que représente la production des auteurs d'une interprétation des liens entre musique et géographie. Bien entendu, si ces quelques lignes constituent la marque de la gratitude que nous leur portons, il faudra aussi y voir notre volonté de faire amende honorable pour les redits et la paraphrase nécessaires à la restitution de leurs travaux. Avec eux, une liste plus exhaustive de travaux s'intégrera dans le texte en se fondant et se refondant dans les thématiques transversales qu'ils auront su toucher. Leur vocation première n'est plus de faire la synthèse des possibilités de traitement de la musique par ou pour la géographie, mais de rendre compte d'un aspect théorique ou pratique au travers d'un exemple la plus part du temps situé.

L'objectif de cette partie est de faire un état des lieux des travaux reliant musique, espace et territoire. Ce « catalogue » s'inscrit finalement dans une continuité et une complémentarité d'avec les propositions antérieures du même genre (Nash et Carney, 1996; Kong, 1995a; Smith, 2000a; Guiu, 2009c). Il a un double intérêt : proposer une « fiche de lecture » des incontournables sur le sujet et initier la démarche d'épistémologie critique du chapitre suivant. Nous verrons alors que peu de géographes ont fait de cette thématique une spécialité et qu'ils sont donc nombreux à n'avoir proposé qu'un ou deux travaux tout en continuant à travailler sur d'autres thématiques.

Aussi, c'est tout en approuvant l'affirmation de Claire Guiu que nous pensons qu'« il y a autant de géographies de la musique qu'il y a de géographies »<sup>24</sup>. C'est pourquoi il n'est que routine de rappeler que la liste des catégories d'initiatives géographiques proposant la musique comme objet d'étude qui suit, tout autant qu'il nous appartient d'en rendre compte sous cette forme aujourd'hui, ne peut être considérée comme une vérité aux contours délimités et exhaustifs, mais plutôt comme le fruit d'un constructivisme épistémologique qui nous est propre. De plus, nous précisons bien qu'il s'agit ici des différentes considérations faites vis-à-vis de la musique en tant qu'objet géographique. Les modalités d'étude de cet objet, ainsi que

---

<sup>24</sup> Guiu, 2006b, Op.cit., p.20.

les spectres d'analyses et courants disciplinaires mobilisés, seront détaillées et répertoriées plus bas.

À la recherche d'un objet géographique peu identifié, la première démarche sera donc de faire un « état de l'art » des travaux géographiques mobilisant la musique. Le but est de construire la légitimation du sujet en mettant en évidence la faisabilité de son traitement et son heuristique. À l'intérieur de ce chapitre, une première partie fera état des travaux francophones et des problématiques principales qu'ils mobilisent. Une deuxième partie mettra en avant l'apport indispensable de la géographie anglophone sur le sujet.

Claire Guiu est la seule personne qui a déjà pu mettre en rapport les géographes français et anglophones ayant abordé le phénomène musical. Elle mérite donc de se voir attribuer, pour ses actions et travaux scientifiques, une place de choix dans ce travail. Elle n'a pas particulièrement contribué au sujet de manière expérimentale, en dehors de ses travaux de thèse en cours de publication, mais a proposé une « épistémologie » de la géographie en musique (2006a et 2009c). Nous proposons d'y faire référence de manière conjointe à notre synthèse de l'analyse comparative des travaux français et anglophones. Elle nous servira ainsi d'appui pour soutenir nos conclusions de la partie I, mais aussi ponctuellement dans ce document. Des remerciements, directs pour son aide, son soutien et indirects par le fait qu'elle nous a largement « mâché le travail », sont alors de rigueur. Elle est à l'initiative, malgré elle, d'une inflexion de ce travail, puisqu'entre le projet et la rédaction finale de ce dernier, elle a largement avancé sur le même terrain épistémologique. Toutefois, c'est dans une démarche complémentaire que nous nous inscrivons, puisque certains points nous séparent. C'est le cas, par exemple, du rapprochement rapide qu'elle opère entre « fait sonore » et « fait musical » par exemple. Dans son regard épistémologique sur la question, elle part du principe qu'avant la musique, il y avait le son. Ses propositions successives vont dans ce sens : « géographes à l'écoute », « géographie sonore », « ouvrons nos écoutilles », etc. La réflexion qu'elle propose sur un large corpus intégrant la question sonore en géographie sera donc différente de la nôtre, puisque indexée par ces travaux que nous n'avons pas pris en compte. Il y a ici un détachement majeur qui s'opère. Nous devons donc préciser qu'un premier positionnement sera fait en fonction de ses travaux. Si des postures épistémologiques nous séparent, la démarche globale de recherche fait également partie de la spécificité de notre travail. Pour nous inscrire dans la continuité de Guiu et en tentant au maximum d'éviter les doublons, nous avons choisi de creuser le versant disciplinaire de la construction du savoir musical en géographie plutôt que celui du lien entre discipline et société. C'est principalement notre

démarche d'épistémologie critique du chapitre II qui nous différenciera. Nous devons également rajouter que la dimension de ce travail ne peut se comparer, bien évidemment, avec un corpus d'articles. Nous avons ainsi quasiment doublé le nombre de travaux identifiés pour l'analyse et orienté la bibliographie sur le phénomène musical uniquement. Finalement, c'est le versant expérimental de notre travail, contenu dans le chapitre III, qui marquera la différence entre un travail purement théorique d'un côté, et une démarche de recherche illustré de l'autre.

**Avis au lecteur :** ce premier chapitre, construit avant toute démarche méthodologique, est présenté comme le catalogue des références géographiques abordant l'objet musical. Il va de soi que sa présence ici est justifiée. Toutefois, sa lecture linéaire ne représente que peu d'intérêt, surtout pour les lecteurs déjà initiés à la thématique. Aussi, pour faciliter la lecture du présent, un index des auteurs qui y sont présentés est disponible en fin de chapitre (p.111-114). Le lecteur pourra s'y reporter pendant la lecture du second chapitre et ainsi se dégager d'une lecture complète de ces premières pages.

## **I-1- Synthèse des travaux français**

Comme nous l'annonçons en introduction, nous nous sommes contentés dans un premier temps de mettre en évidence ce qui s'est fait en France sur la question. Sans revenir sur ce choix arbitraire, gardons à l'esprit que la question française, comme toute forme de catégorisation, tendra à être déconstruite au fur et à mesure qu'elle se fondera dans la masse disciplinaire constituée de l'ensemble de notre corpus d'analyse. Nous précisons qu'il ne s'agit ici que de traiter de l'approche « géographique » de la musique adoptant un point de vue disciplinaire sur la question. Bien que cela n'apparaisse pas comme une évidence, les travaux sont relativement nombreux. Nous avons donc choisi de n'en sélectionner que les référents universitaires ou institutionnels qui forment, de manière plus ou moins cohérente, un sous-courant disciplinaire affirmé par son épistémologie. Ils devraient alors, selon nous, être représentatifs de ce qui se fait en France sur le sujet.

Il s'agira d'abord de reprendre, sans rigueur chronologique absolue, l'avancée des travaux. Nous montrerons ce qui a été fait, depuis les premières études jusqu'à l'année 2009, sans nécessairement porter un regard critique sur la question. Loin d'un état de l'art objectif,

l'idée est de relater toutefois avec une certaine distance le contenu du corpus français dans son analyse thématique de la musique. Ce n'est que plus loin que nous nous rapprocherons de notre objectif de départ pour « évaluer » les travaux en vue d'un positionnement dans le champ disciplinaire en les reliant selon leurs approches, les outils et méthodes qu'ils mettent en avant et la façon dont ils mobilisent et modulent les notions et concepts que nous posions comme ayant un intérêt pour notre problématique.

Entre résumés et synthèses individuelles des principaux travaux, il s'agit donc pour nous de faire état de ce qui a été fait. Ainsi, pour chacun des auteurs nous développerons rapidement les caractéristiques communes au sein du corpus pour laisser plus de place aux traits spécifiques de leurs travaux. Sans prétention à l'exhaustivité, nous essayerons simplement de mettre en évidence le traitement du sujet. Une approche critique des rapports entre les travaux fera l'objet de prises de recul ponctuelles dans le texte. Le regard porté sur les travaux en France laissera alors de côté les balbutiements d'étudiants n'ayant pas débouché sur des publications ou encore les approches qui s'éloignent trop de la géographie disciplinaire.

### **I-1-a- À la recherche des précurseurs oubliés**

Avec un titre qui rappelle explicitement les travaux d'Amédée Fayol (1962) et surtout Kalaora et Savoye (1989), nous nous poserons la question des origines de la recherche musicale en géographie. Pour ce, nous discuterons les propositions de George De Gironcourt<sup>25</sup> (1878-1960) et Jean-Pascal Vauchey. Ces deux oubliés symbolisent-ils « la fameuse tradition universitaire française qui, par la coupure épistémologique, tend à occulter le contexte des énonciations du savoir »<sup>26</sup> ?

C'est le premier d'entre eux qui tente d'instaurer la *géographie musicale* comme « une science nouvelle » (1927, puis 1932). Il est difficile de revenir sur ses textes, principalement pour des raisons techniques<sup>27</sup>. Toutefois, il mérite d'être cité comme le géographe français ayant proposé ce vocable, jusqu'alors quasiment inédit dans le champ disciplinaire<sup>28</sup>. Rien

---

<sup>25</sup> Gironcourt (de) G., 1932, *Une science nouvelle: la géographie musicale*, Université de Nancy.

<sup>26</sup> Marié, in Kalaora ; Savoye, 1989, p.8.

<sup>27</sup> Plusieurs de ces textes n'ont en effet pas pu être consultés en raison de l'éloignement de leur localisation ou de leur inaccessibilité.

<sup>28</sup> La seule référence antérieure que nous ayons trouvée est celle du compositeur Paul Ladmirault dans un article intitulé « Géographie musicale de l'Europe », paru en 1914 dans *La Revue Musicale* (cf. Bibliographie). La question développée ici se rapproche alors plus d'une définition « populaire » de la géographie qui, bien que

dans sa méthodologie ni dans ses définitions conceptuelles ne semble nouveau, sinon le fait que la musique devienne un objet géographique, une prémisse du « géo-indicateur » aujourd'hui largement affirmé (Romagnan, 2000). Loin de rester sur des considérations spatiales au sens strict de localisation, les facteurs socioculturels de la présence de tonalités, de rythmes, mais également de textes ou d'instruments, ont été abordés sous un angle géographique scientifiquement « en phase » avec son époque (1932-1954 environ pour les productions bibliographiques), c'est-à-dire pour une géographie vidalienne, aux accents de science régionale, qui n'avait pas encore vécu la recomposition dont elle fait état depuis les années 1960-70. De Gironcourt voit dans « les premières bases de la géographie musicale » (in *La Géographie*, Nov. 1927), l'ouverture d'un nouveau département pour la géographie humaine. Les conditions de production scientifique, fortement ralenties par la réticence de ses pairs comme nous le verrons dans la partie II, sont celles d'une ouverture à l'anthropologie où la question « des races humaines et de leurs dispersions à travers le monde » s'exprime. Il étudie alors « la variation des bases musicales suivant les conditions géographiques ». Pour lui, « quelques mesures d'une « jota » rappellent l'Aragon avec plus de précision que ne saurait le faire telle description topographique ou ethnographique »<sup>29</sup>. Ainsi, il propose une géographie descriptive des sons, des techniques musicales et des harmonies qui contribue à caractériser la répartition des hommes à la surface de la Terre. Il montrera alors quelles sont les spécificités musicales de certains pays, en mêlant analyse musicologique et explication géographique. À partir de cette analyse, il tire des conclusions sur les caractéristiques ethniques des populations, leur « hybridation », leur diversité... fondatrices de leur histoire : « Par [la géographie musicale], nous écoutons et entendons avec émotion la grande voix des ancêtres, qui résonne depuis la préhistoire, et ses recherches coordonnées concourent par des renseignements très précieux à reconstituer par le passé harmonique dont subsistent encore tant de témoins vivants, toute l'histoire du monde habité »<sup>30</sup>.

Bien sûr, cette approche peut nous paraître désuète. Certains l'auront mise de côté à cause de son obsolescence. La régionalisation du sujet de géographie et son orientation vers la connaissance nationale, ainsi que les formes de déterminisme qui sont développées ont pu rebuter les lecteurs à la recherche des liens actuels entre musique et géographie. Pire, il

---

n'excluant pas sa scientificité, ne répond pas à notre critère de sélection du corpus. Elle réfère simplement des lieux sans problématiser réellement leur apparition ; la question de fond est alors d'ordre musicologique. Mais, le point de vue n'en est pas pour autant inintéressant et cette initiative, certainement freinée par les événements historiques de son époque, se doit d'être soulignée comme nous y reviendrons dans une « ouverture aux sciences sociales ».

<sup>29</sup> De Gironcourt, 1932, p.7.

<sup>30</sup> Ibidem., p.64.

semble que le caractère isolé de De Gironcourt soit également à l'origine de sa non-prise en compte dans les travaux actuels ; alors que leurs auteurs se plaignent pourtant de leur isolement et s'arguent parfois d'être novateurs. S'il est alors peu cité, ce qui nous permet de parler ici d'oubli ; il est également placé, de par la nature de son travail, parmi les non-géographes. Ainsi, Lamantia (2005) ne le répertorie pas dans sa bibliographie réservée aux géographes, mais dans celle dite de « l'esthétique musicale ». Ce qui est sûr, c'est que l'auteur avait déjà compris et mis en avant le pouvoir politique de la musique, notamment pendant l'époque colonisatrice, ainsi que sa forte valeur identitaire. Cette approche, plus qu'une anecdote, vaut son pesant d'or puisque certaines de ses observations épistémologiques semblent encore d'actualité aujourd'hui. Il montre par exemple comment des liens interdisciplinaires se révèlent grâce à la musique en faisant, entre autres, appel à l'anthropologie, au rôle de l'histoire, à l'ethnologie et même ponctuellement aux sciences mathématiques et physiques. De même, il explique que les fêtes ont un rôle structurant dans l'identité des hommes et qu'elles sont révélatrices de la géographie d'une société et de son devenir ; que la philosophie et la religion ont également des fondements géographiques en lien avec la musique. Il mettra aussi en évidence la posture du chercheur occidental dans le champ disciplinaire et les problèmes que cela provoquait en termes d'interprétation. Bref, bien que « dépassés » aujourd'hui, nous ne pouvons rejeter ces travaux qui ont fondé une partie des affirmations épistémologiques d'aujourd'hui. Pour parler de mobilité, il nous raconte l'histoire de la clochette africaine, seul vestige musical de la traite des noirs, dissimulée sous les aisselles d'hommes et de femmes dépourvus de tout. Après plusieurs décennies, elle jouera un rôle clé dans les créations rythmiques du jazz tel qu'il émergeait à son époque aux Etats-Unis<sup>31</sup>. En appuyant son propos sur l'importance majeure de ce que certains perçoivent comme des « détails », il a, semble-t-il, compris avant d'autres ce concept d'innovation par la marge, si cher aux géographes d'aujourd'hui.

Jean-Pascal Vauchey a également été oublié des récentes propositions de mise en commun des travaux sur la musique. Pourtant, en s'inscrivant dans la continuité des travaux interdisciplinaires mêlant le sonore et le musical aux sciences géographiques, il constitue un des premiers Français à avoir abordé la question avec une approche « postmoderne ». Vauchey se nourrit de la géographie radicale pour avancer sur le terrain de la diffusion musicale dans les espaces publics et privés. Voici ce qu'en dit Henri Bakis :

---

<sup>31</sup> Anecdote qui côtoie celle de la *rolling stone*, petit bout de terre, symbole de l'Afrique, que les esclaves emmenaient avec eux et dissimulaient en l'ingérant, la déféquant, etc. Voir, par exemple, Bourdeau 2009.



« Avant que la musique ne commence à devenir un objet d'attention légitime en géographie à partir de la fin des années 1990, avant que les géographies anglo-saxonnes n'en fassent un objet géographique, Jean-Pascal Vauchey consacra des mémoires de recherche aux espaces sonores entre 1978 et 1988. Il s'agit d'une démarche critique qui affirme l'importance de la géographie du quotidien en posant la question du pouvoir dans une démarche interdisciplinaire. »<sup>32</sup>

Vauchey s'inspire alors des travaux de Deleuze et Guattari (1975) ainsi que Foucault (1975) sur le pouvoir, en affirmant leur pertinence pour l'analyse géographique. Il regrette par là même leur rare mobilisation ; « alors que ceux-ci sont très riches pour qui réfléchit aux interactions entre espace et pouvoir (la thématique essentielle de la géographie sociale) »<sup>33</sup>. Nous verrons ainsi que la question du pouvoir dans les géographies du son et de la musique s'est depuis affirmée comme incontournable (notamment du côté anglophone - Cohen (1995), Smith (2000a) ou encore Connell & Gibson (2003a). Il milite pour une géographie du quotidien qui prendrait notamment en compte la qualité des diffusions radiophoniques. Non sans laisser un arrière-goût Adornien, au sens où ce dernier affichait déjà ses craintes vis-à-vis de l'évolution du phénomène *World Music*, Vauchey constate ensuite que la parole des auditeurs ou des animateurs a été remplacée par l'omniprésence de la musique. Aussi, prend-il position pour la défense de cette parole « contre la sonorisation et l'électronisation musicales de l'espace social, qu'il soit radiophonique, urbain, ou autre »<sup>34</sup>. Ses craintes sont celles d'une intensification et d'un perfectionnement du contrôle social. Il déborde alors sur le rôle du sonore dans cette affirmation du pouvoir par les technologies de l'information et de la communication en parlant d'« emprisonnement sonore des populations »<sup>35</sup>. Il postule finalement le rôle joué par les machines d'électronisation sonore dans la déterritorialisation de la société moderne.

Alors que Vauchey est clairement inscrit au premier plan d'une démarche scientifique d'ouverture à la thématique, on se demande comment il a pu être oublié des géographes contemporains, dont nous faisons partie. Certains de ses écrits, bien que peu nombreux, sont effectivement très proches des récentes propositions (cf. Romagnan, 2000, par exemple) ; à

---

<sup>32</sup> Rencontre de Grenoble « Musique et territoire », 19 et 20 novembre 2009. Texte, non publié dans les actes, à propos duquel nous avons échangé quelques mails. Ce texte s'intitule « Géographie du son. Les travaux de J. P. Vauchey entre 1978 et 1988 ».

<sup>33</sup> J.P. Vauchey, 1988, p. 113, cité par Bakis.

<sup>34</sup> Ibidem. p. 208.

<sup>35</sup> J.P. Vauchey, 1987a, p.207.

l'instar de cette phrase : « D'un point de vue macrogéographique, on peut étudier les lieux de concerts, leur répartition dans l'espace national, régional, et urbain, leurs structures. De là leur microgéographie est féconde : organisation spatiale des lieux de concert, évolution sociogéographique de l'écoute »<sup>36</sup>. Ce sens donné à la thématique est effectivement récurrent dans les travaux des années 1980 à aujourd'hui. De plus, ses prises de position sur l'interdisciplinarité intrinsèque de l'objet qui pousse la discipline vers le dialogue et la co-construction des objets, la question du quotidien, toujours peu explorée du côté français, l'aspect « militant » des propositions qui font du géographe un acteur de la société, sont autant de raisons de saluer un « prophète »<sup>37</sup> qui n'a peut être pas bien su se faire entendre<sup>38</sup>. Alors qu'une géographie similaire naît avec Lévy et Lacoste notamment, au travers de la création de la revue *Hérodote*, Vauchey n'aura pas su se raccrocher à cela.

Nous attribuons donc une grande importance à ces précurseurs oubliés qui nous permettront notamment d'aborder, dans le deuxième chapitre consacré à la construction disciplinaire du savoir musical géographique, « la mémoire sélective des sciences sociales »<sup>39</sup> et particulièrement le « phénomène d'occultation de la pensée » que décrit Michel Marié<sup>40</sup>.

### **I-1-b- Un pas vers la légitimation**

Pour exprimer le début d'une affirmation franche de la musique comme objet géographique qui résonnera collectivement, nous ferons appel à l'une des personnalités de la discipline qui, au-delà de ses travaux sur la musique, est un des acteurs reconnus de la géographie enseignée aujourd'hui : Jacques Lévy. Il s'interroge en effet sur ce qu'il nomme "les promesses de l'improbable : espace et musique"<sup>41</sup>. En nous proposant une approche à deux échelles : une géographie musicale de l'Europe et, faisant suite aux travaux de T.W.Adorno, une étude de cas sur Vienne qui débouche sur l'examen des territoires et réseaux de la musique viennoise ; Lévy tente de construire un raisonnement qui se veut formateur sur la question. L'auteur s'interroge sur la recherche d'espace dans la pratique d'écoute de la musique et plus largement sur l'analyse scientifique des phénomènes

---

<sup>36</sup> Vauchey, 1988, p.220.

<sup>37</sup> Selon l'expression de Bakis.

<sup>38</sup> Seulement quelques publications passées inaperçues pour la plupart des chercheurs sur la question.

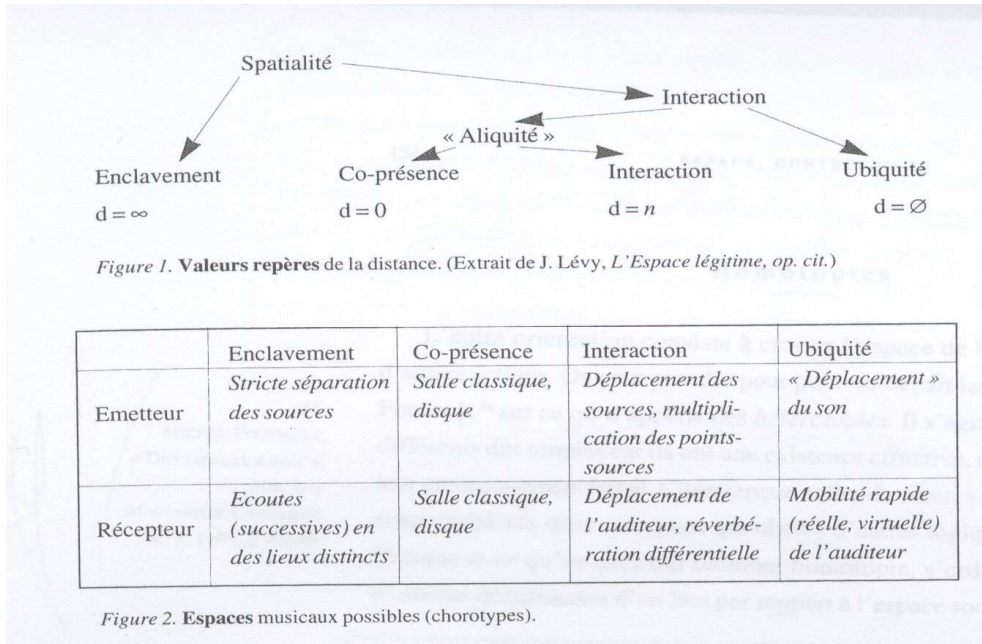
<sup>39</sup> Kalaora et Savoye, 1989, p.17.

<sup>40</sup> Marié, in Kalaora et Savoye, 1989, p.9.

<sup>41</sup> Lévy J., *Le tournant géographique*, Belin, 1999, chapitre 12 ; repris de Lévy J., 1994a, "Espaces, contrepoints, - des géographies musicales", in *Espaces, Les Cahiers de l'IRCAM*, Centre Georges Pompidou.

artistiques. Comme conclusion ; il insiste : « L'espace est bien le *contrepoint* du langage musical, mais pas seulement dans un sens restrictif. L'espace manifeste une contradiction communicationnelle entre le compositeur et l'auditeur [...] L'espace c'est encore une lecture des conditions du jaillissement et du déploiement de l'innovation musicale ; en rendre compte permet le repérage de multiples relations qu'entretient la musique avec les sociétés qui la produisent. La spatialité de la musique, c'est, finalement, une mesure de la *sociétalité*, de son identité indissociablement historique et humaine »<sup>42</sup>. Jacques Lévy, sans cacher son goût scientifique pour la notion d'espace, tend à placer le rapport musique-espace comme structurant pour l'analyse géographique du phénomène musical. Ici, la question des conditions (spatiales) de production musicale reste l'élément principal de cette géographie. « Dans un contexte social donné, vont être activées les potentialités esthétiques qui entrent le mieux en résonance avec ce contexte ». <sup>43</sup> Dans une proposition synthétique de ces espaces musicaux possibles, il affirme définitivement le lien actif et heuristique existant entre espace et musique (figure n°1). Lévy reprend alors une étude d'Adorno sur le basculement de la musique savante européenne dans l'atonalité, « excellent exemple de géographie des lieux »<sup>44</sup>.

**Figure n°1 : Les espaces musicaux possibles de Jacques Lévy**



Source : Lévy, 1994a, p.153.

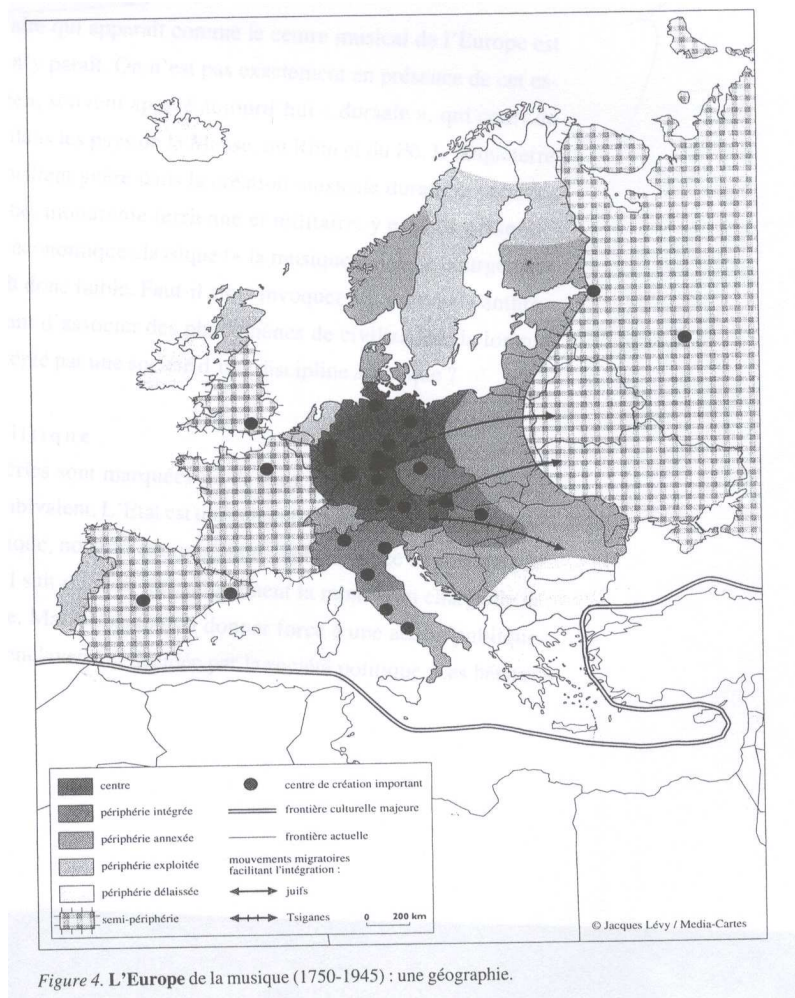
<sup>42</sup> Lévy, 1994a, p.166.

<sup>43</sup> 1999, p.298.

<sup>44</sup> 1999, p.301

Il montre comment l'explication sociologique peut enrichir l'analyse géographique, toujours via les conditions d'émergence des phénomènes culturels. En tentant de comprendre pourquoi ce processus prend forme dans la Vienne du début du XXe siècle, Adorno s'applique à construire la singularité de cette ville et de son époque. Voilà qui réunit donc les contextes géographique et social, politique et historique, en rapprochant musique, science et société.

**Figure n°2 : L'Europe de la musique (1750-1945) : une géographie**



Source : Lévy, 1994, p162.

Ainsi, Lévy propose que « les processus extramusicaux ne se trouvent pas en position de surplomb par rapport aux logiques du monde musical. Les deux types de causes interagissent horizontalement dans des figures complexes ». Quatre figures principales sont décrites. Il les qualifie d'« opérateurs de transformation »: l'activation, dont la trame explicative n'est pas strictement interne à la création ; la transmutation, qui correspond à une

activation doublée d'une métamorphose ; la translittération, réalité extramusicale transportée hors de son contexte, et l'intégration, qui est la prise en compte des médiations entre « contexte » et « contenu ». Voici finalement, à titre indicatif une carte proposée par Jacques Lévy d'une « géographie musicale de l'Europe (1750-1945) », que Joël Pailhé (2004 : 456) verra comme « une application de l'hypothèse d'un dispositif centre-périphérie » (Figure n°2).

### **Les recherches sur l'opéra, université de Lyon en tête**

Avec le colloque interdisciplinaire *Opéra Mundi* qui se tenait à Lyon en 1995, les recherches se sont particulièrement intéressées à ce phénomène, dont l'Opéra Nouvel est devenu emblématique pour l'agglomération lyonnaise. À partir de cette rencontre, Michel Foucher signe en 1996 aux Presses universitaires de Lyon un des premiers ouvrages collectifs français explorant explicitement la question musicale en géographie. Ce collectif qu'il dirige est consacré à l'opéra avec une problématique révélée par son sous-titre : « une nouvelle géographie culturelle ? ». Une large première partie est dédiée à cerner l'objet. Malgré sa précision et sa richesse exceptionnelles, elle n'intéresse pas directement notre problématique du fait d'une historiographie de l'opéra monothématisée. Plusieurs contributions viennent ensuite répondre à la question sous-titrée. Plus loin, c'est la diffusion du phénomène qui fera particulièrement l'objet des travaux, pour lesquels « l'expansion géographique et culturelle des maisons d'opéras s'appuie sur une enquête réalisée par l'Observatoire européen de Géopolitique »<sup>45</sup>.

Christian Montès<sup>46</sup> y fera une contribution, reprise de son article paru 3 ans plus tôt dans la revue *Géographie et Culture*<sup>47</sup>. Il nous montre que la géographie de lieux véhiculés par l'opéra fait appel « non pas [à] la réalité, mais [au] mythe »<sup>48</sup>. Avec une approche quantitativiste, il montrera d'abord comment cette géographie est celle des « grandes puissances », avant de faire état d'un recensement des lieux historiques dans un corpus de plus de 400 œuvres jouées dans le monde. Des lieux imaginés aux « non-lieux », l'opéra diffuse des représentations spatiales en même temps qu'il les construit. Dans cette construction, la marque des nations est bien présente, du culturel au social, de l'économique au politique. Aussi, dans les œuvres se côtoient pays et contrées au réalisme déformé, mais également des « natures d'espace » variées, dont l'opposition ville/campagne apparaît comme

---

<sup>45</sup> Foucher, 1996, p.15.

<sup>46</sup> Maître de Conférences-HDR à l'Université de Lyon 2.

<sup>47</sup> Montès, 1993.

<sup>48</sup> Montès, 1996, p.49.

emblématique et, avec elle, celle de mer/montagne. Le rôle des décors scéniques est mis en avant dans la représentation symbolique de l'espace. Sa conclusion : « l'opéra entretient avec l'espace des liens complexes ». Il offre une vision élargie de la relation de l'espace aux temps ; temps du récit, de la musique, temps sociaux, temps imaginés.

Ensuite, Michel Foucher signe lui-même un article qui, dans une « géographie des maisons d'opéra », construit « une cartographie sensible et comparative » de leur inscription spatiale. Au même titre que l'affirme Fernand Braudel (1987), « la fixité des espaces solidement occupés et des frontières qui les bordent n'exclut pas la perméabilité de ces mêmes frontières devant les multiples voyages de biens culturels qui ne cessent de les franchir »<sup>49</sup>. Le bien culturel qu'est l'opéra en musique, à l'image d'autres « marchandises », percole les frontières d'une Europe pourtant hermétique. Il a ainsi, « du point de vue de l'analyse géographique, plusieurs caractéristiques »<sup>50</sup>. Ses origines, sa production, sa diffusion et sa consommation servent de base à une analyse spatiale guidée par la localisation de l'objet, suivie de tentatives d'explication. On retrouve cette motivation, présente entre autres chez Lévy (1999) et Pailhé (2004), pour les conditions contextuelles de la production musicale. Les lieux importants sont d'abord qualifiés, puis mis en cohérence à l'image d'un « territoire opératique européen ». L'histoire semble alors être le facteur d'explication principal, impliquant le travail dans une analyse historiographique de la spatialité de l'opéra. Mais, la géographie culturelle proposée sait aussi se nourrir des explications géopolitiques et économiques, autant qu'elle fera appel à la dimension culturelle des réseaux opératiques. On voit par exemple, comment l'habitude de Mozart de composer en voyageant n'est pas sans impacts sur la géographie de l'opéra. Nous voyons également, avec l'aide de l'analyse de discours, en quoi cet élément est susceptible de nourrir la construction de la géographie culturelle contemporaine. On plonge alors dans une géographie savante, celle de la rencontre entre une analyse « classique » et une ouverture thématique inédite en France qui, tout en rappelant certains travaux anglophones comme nous le verrons, ne correspond plus aux monographies habituelles dans ce type de géographie dite « culturelle ».

Frédéric Lamantia signe également une contribution, avec Antoine Roberto, dans l'ouvrage précédemment décrit où ils esquissent « une étude géographique de l'offre audiovisuelle, dessinant une géographie du goût »<sup>51</sup>. Lamantia travaille alors sur la même thématique avec la production d'une thèse (2003), publiée en 2005. Cet ouvrage conséquent

---

<sup>49</sup> Foucher, 1996, p.58.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Foucher M., « Préface », p.10, in Lamantia, 2005.

retrace une géographie de l'opéra dans l'espace français. L'hypothèse qu'il émet est celle d'un pouvoir structurant de l'art lyrique pour le territoire. Il commence, en reprenant notamment les travaux de Trémélo (2001), par nous montrer comment l'art lyrique et le territoire entretiennent une relation systémique, comme l'illustrent les figures 3 et 4. Après avoir défini l'art lyrique comme un « objet géographique », l'étude prend tout son sens lorsque l'auteur nous montre méthodiquement comment se construit cette relation. Partant de constats généraux : « On peut se demander si l'espace opératique français n'est pas un isolat dans l'univers lyrique dominé par le duo italo-allemand »<sup>52</sup>. Il descend en spécificité pour explorer l'objet à l'échelle minimale des règles de localisation, de production et de diffusion de cet art. Ainsi, après avoir expliqué son évolution européenne, il montre comment a pu se structurer un espace opératique français. À partir de « cet état des lieux », il en revient à l'échelle mondiale en analysant le devenir de l'opéra comme « bien culturel international » dans son expansion mondiale. Puis, il fait apparaître que l'opéra, à l'instar de bien d'autres phénomènes culturels, « répond également aux logiques d'un rayonnement local »<sup>53</sup>. Comme il nous le rappelle en 2009<sup>54</sup>, c'est à partir de cet ancrage territorial que l'opéra, pratique culturelle et artistique autant que monument emblématique, participe à l'aménagement des territoires urbains, régionaux et nationaux.

Hervé Lacombe complétera ce tableau français d'une géographie de l'opéra (Lacombe, 2007). En partant du même constat que ses prédécesseurs, il affirme que « dire ce qu'est devenu le modèle lyrique occidental nécessite d'en faire la géographie »<sup>55</sup>. Bien que les exemples et le mode d'analyse qu'il choisit diffèrent des travaux de Foucher ou Lamantia, nous n'apprendrons guère plus de cette géographie opératique. Les principaux apports de ce travail se situeront du côté musicologique, artistique, voire philosophique. Il représente alors, comme nous le verrons dans la partie réservée à l'ouverture sur l'interdisciplinarité, un exemple-type de chercheur « non-géographe » qui mobilise la géographie dans une définition classique limitée. Sa géographie a pour objet « l'étude des phénomènes physiques, biologiques et humains localisés à la surface de la Terre »<sup>56</sup>. Elle permet principalement « la

---

<sup>52</sup> Lamantia, 2005, p.14.

<sup>53</sup> Lamantia, 2005, p.19.

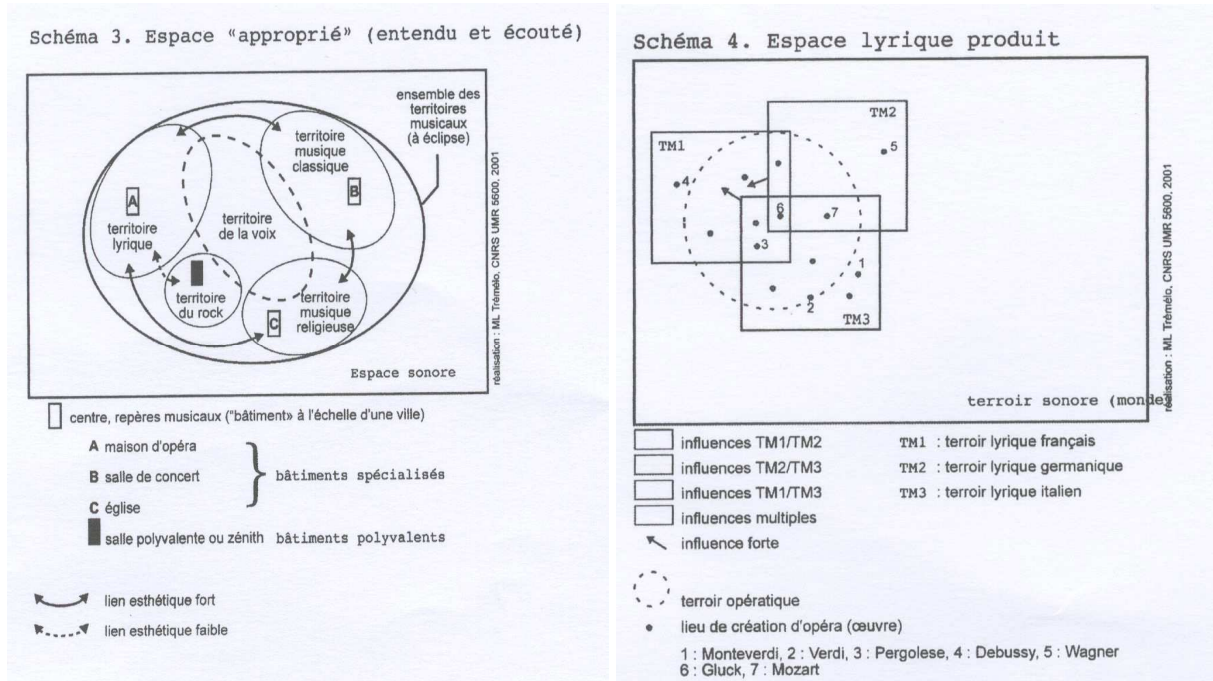
<sup>54</sup> Lamantia, 2009, « Les territoires « extraeuropéens » de l'opéra : des partitions différentes, mais des thèmes communs », communication au Colloque international « Musique, territoire et développement local : Les Rencontres de Grenoble », Université de Grenoble, 19 et 20 novembre 2009.

<sup>55</sup> Lacombe, 2007, p.12.

<sup>56</sup> Lacombe, 2007, p.12.

description d'un maillage ». L'étude est réduite à une géopolitique de l'opéra qui fera alors doublon avec les propositions précédentes.

**Figure n°3 et 4 : Espace approprié (entendu et écouté) et Espace lyrique produit**



Source : Lamantia F., 2005, p.16-17.

### Le pôle bordelais : un corps productif

Joël Pailhé est à l'origine des premiers travaux publiés sous l'égide de l'université de Bordeaux. Sa première entrée dans le monde « géomusical » est constituée d'un article sur la mondialisation et la territorialité du jazz (Pailhé, 1998). On y ressent l'influence des modèles diffusionnistes américains. Suivront deux articles, l'un sur les festivals de musique classique et jazz en Aquitaine (2000) et l'autre portant sur le rôle de la musique dans le processus identitaire en Europe centrale (2004). Il y explore principalement deux pistes de recherche. La musique est d'abord envisagée comme « un puissant vecteur identitaire [...] enraciné dans une aire culturelle ». Puis, il élargit le propos à une « géographie sociale des phénomènes culturels »<sup>57</sup>. Sa lecture géographique de la musique « prend donc en compte à la fois l'espace symbolique des références musicales et l'espace concret de sa pratique.»<sup>58</sup>. Il postule ainsi que « la recherche sur les pratiques et les acteurs dans les formations sociospatiales » ait toute sa

<sup>57</sup> in Raibaud Y., 2005, op.cit., "postface", p.323.

<sup>58</sup> Pailhé, 2004, p.466.



place<sup>59</sup>. Il pose alors la question du lieu comme notion pertinente d'analyse avec ce qu'il nomme des « styles localisés » (Nouvelle-Orléans, Chicago, West Coast...). Le processus de mondialisation du jazz mène par exemple à un oligopole (cf. Figure 5), « les États-Unis, le Canada, l'Europe occidentale et le Japon, occupant une position dominante dans la production et la diffusion. »<sup>60</sup>. Avec l'exemple américain, les processus de diffusion sont expliqués en fonction des spécificités locales (Population noire, développement industriel, urbanité...). La systématisation des processus de diffusion débouche finalement sur « des systèmes locaux, espaces-lieux de villes identifiés par une « école » (Saint-Louis), une aire (Texas), ou des axes d'interaction dont le plus évident est constitué par les villes industrielles de Détroit et de Pittsburgh... »<sup>61</sup>. Ce « modèle localisé » se traduit ensuite par une « dérégionalisation artistique » avec la montée en puissance de New York. Les premiers « éléments d'une territorialité du jazz » apparaissent avec la rencontre d'artistes « blancs », souvent issus de l'immigration, et d'une population « noire », pour laquelle la question identitaire reste primordiale. In fine, « les termes de mondialisation et de territorialité résument la dialectique du jazz contemporain ». Elle se situe entre dynamique artistique et socio-économique ; entre hégémonie américaine et marginalisation/autonomisation des jazzmans ; entre enracinement dans le territoire américain et centralisation des grandes agglomérations... « La mondialisation du jazz [...] résulte de la convergence de ses dynamiques spatiales, qui concourent à la construction de sa territorialité, aux États-Unis comme dans l'ensemble du monde ».

Avec l'exemple de la Tchéquie et de la Hongrie, Pailhé (2004) part de l'hypothèse que « toute entité sociale développe un processus identitaire en même temps qu'elle procède d'une territorialité ». En posant la musique comme base de réflexion sur les identités et les territorialités, il tente de « prendre en compte la dimension musicale dans un essai de construction d'une géographie des identités... » Puis, la musique sera considérée comme « élément de l'instance culturelle des formations sociospatiales tchèques et hongroises ». C'est en rejoignant musique, pratiques sociales spatialisées et enjeux politiques qu'il mettra en évidence la place tenue par la musique dans le processus identitaire. Processus par lequel « les différences l'emportent sur les similitudes apparentes : valorisation d'une musique nationale, isolement relatif, rôle de l'appareil d'État dans l'encadrement artistique »<sup>62</sup>. Ici, le patrimoine national sert l'exemple d'un « capital identitaire national » porté par la musique.

---

<sup>59</sup> in Raibaud Y., 2005, op.cit., "postface", p.324.

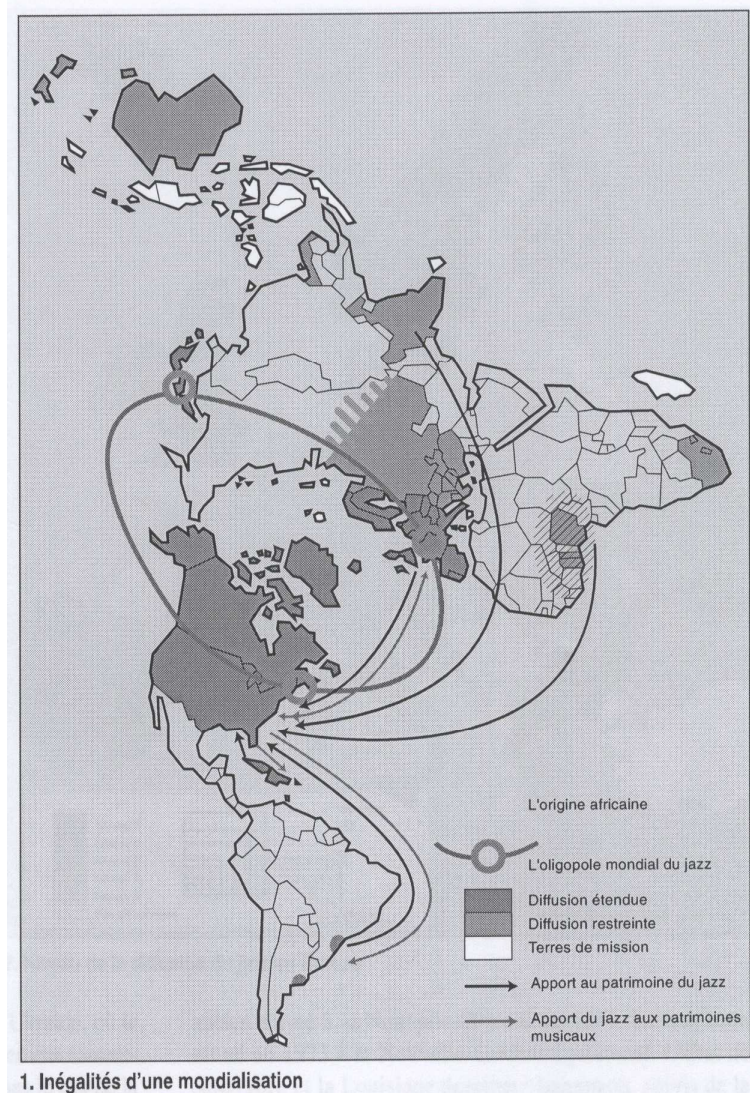
<sup>60</sup> p.39.

<sup>61</sup> p.42.

<sup>62</sup> p.452.

C'est en ce sens qu'il démontrera l'importance de la dimension territoriale de la musique. Une montée en généralité sur les liens entre espace, territoire et musique sera alors opérée.

**Figure n°5 : L'inégalité de la mondialisation du jazz**



Source : Pailhé, 1998, p.39

La dimension spatiale de la création musicale est affirmée au travers des exemples européens en partie repris du travail de Lévy (1994, puis 1999). « La structuration de l'espace et le maillage territorial sont autant de données objectives à la fois sur le plan de la pratique musicale que sur le rapport à l'espace des œuvres »<sup>63</sup>. Puis, il postule que l'analyse de discours est révélatrice de « l'abondance de références explicites aux lieux [et de] la fréquence de la recherche de la « couleur » musicale renvoyant à l'espace ». Pailhé affirme

<sup>63</sup> P.455

ainsi l'idée que la musique dans la construction identitaire « n'a pu prendre autant de place en Hongrie et dans les pays tchèques que par son lien constant avec les lieux et aires des conditions concrètes de sa pratique ». Réciproquement, c'est le souci fréquent de rattacher l'œuvre à un lieu qui ancre la musique tchèque et hongroise dans la nation, considérée alors dans sa dimension territoriale. C'est en tout cas selon cette idée que « la géographie imaginaire née de l'examen du contenu musical rejoint la géographie concrète des lieux de la pratique artistique »<sup>64</sup>.

### **De la musique à la géographie**

Yves Raibaud fait parti des auteurs prolixes, dont l'œuvre est explicitement ouvert sur le lien musique/territoire. L'ouvrage *Territoires musicaux en régions. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine* (2005), reflète alors, selon nous, l'œuvre impliquée scientifiquement et socialement d'un musicien, géographe et humaniste. L'hypothèse qu'il y développe considère que les musiques amplifiées apparaissent comme des médiateurs territoriaux.<sup>65</sup> Entre l'analyse spatiale proche de Lévy (1994) et le systémisme de Romagnan (1995), Raibaud se positionne d'abord pour une approche structuraliste: « La projection sur la carte d'Aquitaine de ces ensembles peut se lire dans une approche de géographie structurale comme une combinaison de champs de force [...]. Le premier niveau oppose des formes idéaltypiques se référant à des temporalités différentes, arrimées à des territoires symboliques. [...] Le deuxième niveau observe des rapports spatiaux relevant à la fois d'une dialectique centre/périphérie, d'une dialectique nord-sud et d'une dialectique intérieur/extérieur »<sup>66</sup>. L'émergence des musiques amplifiées est alors considérée à la fois comme une innovation et comme une régression. Innovation par « l'acceptation sociale de territorialités musicales plurielles dans un espace régional [...et par] la territorialisation de l'espace par les fêtes et manifestations culturelles ».<sup>67</sup> Régression en considérant les approches par genre (« où sont les filles ? »), colonialiste et intégrative (stigmatisation de certaines populations) et la prise en compte des effets pervers produits par l'action collective. Sur le même mode que précédemment, la traduction modélisée de cette organisation territoriale se fera par l'intermédiaire d'une approche systémique schématisée (cf. figure 6).

Mais, bien entendu, ses travaux ne peuvent être résumés à ce seul ouvrage. La longue liste d'articles et rapports de recherche sur des thématiques et objets spécifiques (actions

---

<sup>64</sup> p.465.

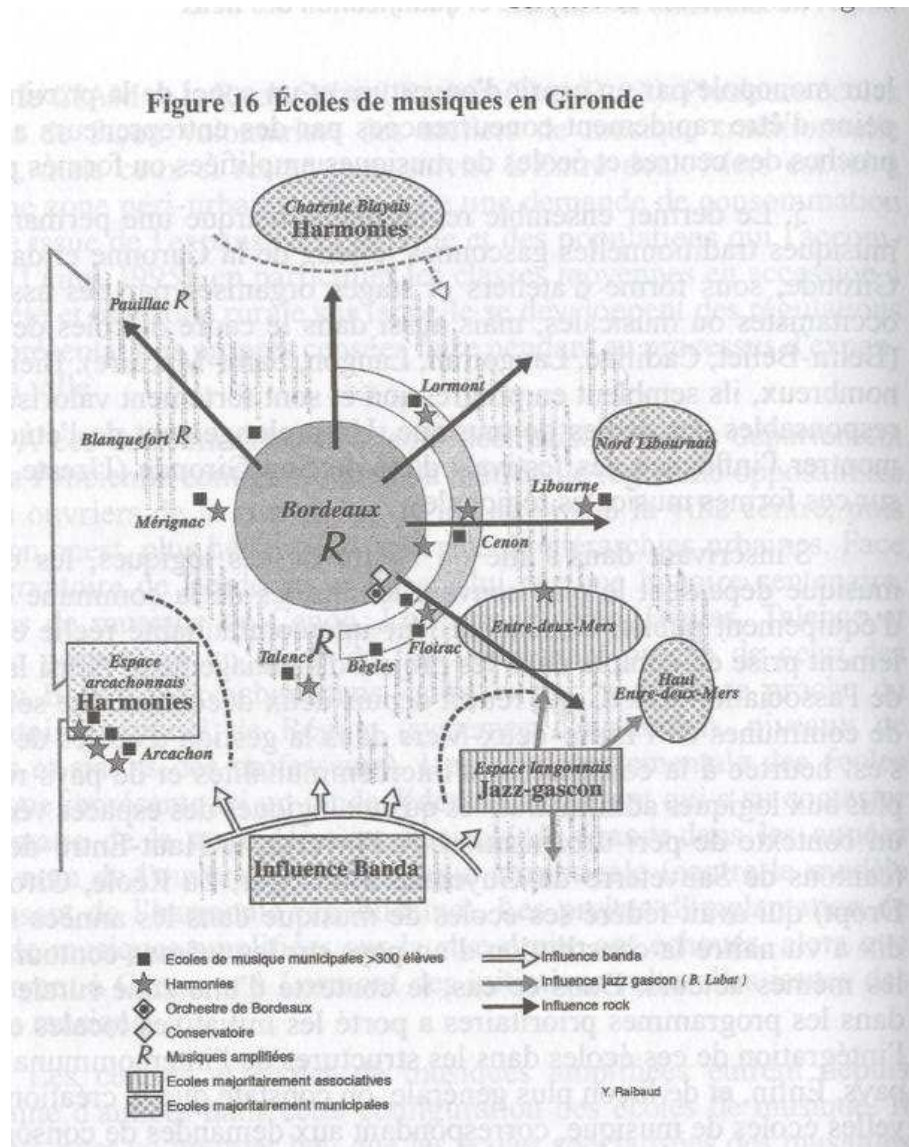
<sup>65</sup> p.19

<sup>66</sup> p.271-272

<sup>67</sup> p.316-318

socioculturelles, écoles et centres de musique, fêtes et manifestations culturelles...) marque une ligne de pensée ouverte sur une géographie sociale et culturelle orientée vers l'action, géographie qu'il qualifie alors de socioculturelle dans son HDR<sup>68</sup>.

**Figure n°6 : Organisation territoriale des écoles de musique en Gironde**



Source : Raibaud, 2005, p.262.

Un autre point qu'il nous a paru important de souligner est constitué de ses récentes réflexions sur les capacités performatives de la musique, notamment quant à son rôle dans la construction urbaine et plus largement territoriale. Pour ce, nous nous référons principalement à l'article « Les fêtes musicales : expérience de la ville et performativité »<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Raibaud Y., 2009b.

<sup>69</sup> Géographie et culture, n°59, 2006, p.87-104.

Dans cet article, « Yves Raibaud examine deux manifestations musicales aux caractéristiques distinctes. Il étudie la fête musicale en tant qu'expérience des lieux pour les individus en quête d'expérience de soi, puis aborde cet objet au prisme de la performativité. Comment les manifestations musicales et sonores transforment-elles les villes, les lieux et les individus ? »<sup>70</sup> Il souligne le rôle des fêtes musicales dans la « création de nouveaux imaginaires collectifs » et dans les processus « d'invention de soi » (Kaufmann, 2004). Une idée phare, soulignée par Alain Lefebvre (2009) dans son application possible à l'économie territoriale, se développe alors : « Face à l'éloignement des citoyens de la politique, le territoire mis en scène par la fête apparaît comme une ressource ». Avec l'exemple du Festival de jazz de Monségur, Raibaud montre comment l'agencement des positions spatiales et du discours qui en découle participe de la construction d'une autre ville, le temps du festival, mais aussi le reste de l'année.

Une analyse micro-géographique des scènes et des publics montre comment se construit et se reconstruit en permanence la fête et son environnement. La fête de la musique à Blanquefort quant à elle marque et influe directement les politiques locales d'aménagement. Temps fort de « l'appropriation territoriale », elle permet d'intégrer le principe « d'expérience de la ville » comme élément de construction urbaine. En se référant au phénomène de cohésion sociale, la fête musicale, « lieu de consensus », s'affirme alors comme un objet pertinent de recherche pour mettre en parallèle l'individualisation des pratiques avec leurs aspects collectifs. Elle peut donc être définie comme « un énoncé performatif dont la répétition participe à la construction d'espace » (Raibaud, 2006 : 101). Cependant, les territoires créés ici ne sont pas « hyperréels » ; au sens de l'hyperréalité que propose Baudrillard (1996) ; puisqu'ils ne sont pas « une fiction pure », malgré leur caractère « façonné » et « construit ». C'est en cela qu'ils peuvent être définis comme une ressource pour le développement : « Géo-indicateurs », « vecteurs de circulation entre échelles territoriales », « fixateurs des adhésions territoriales », « constructeurs des images territoriales », « modes de gouvernance »..., les spécificités des fêtes musicales dans les processus de territorialisation ne manquent effectivement pas.

Guy Di Méo, en s'intéressant d'abord aux fêtes et aux festivals, relance la question culturelle en géographie à un moment où le *cultural turn* fait son effet en France. Il concrétise

---

<sup>70</sup> Guiu, 2006, p.

ce renouveau en apportant aux thématiques d'actualité la question festive et événementielle. Bien entendu, il ne s'agit pas pour lui d'introduire ce sujet déjà traité en géographie, mais plutôt d'en rénover l'approche en faisant notamment le lien avec la dimension sociospatiale et territoriale. Quelques années plus tard, sous l'influence de Pailhé et Raibaud, il publie deux notes sur la question musicale. Bien que brèves et généralistes, elles ne sont pas sans participer à l'institutionnalisation de l'objet dans une discipline qui peine encore un peu à l'accepter. La première d'entre elles<sup>71</sup> est une démonstration de la situation de la musique dans les préoccupations territoriales de la discipline. Di Méo y précise que, « si la musique s'inscrit [...] dans [...] un rapport intime du corps et de l'esprit aux lieux de l'espace, elle ne fuit pas, au contraire, les horizons plus vastes du territoire »<sup>72</sup>. Bien que bref, cet appui franc à la thématique est le bienvenu pour initier la publication d'un ouvrage explicitement ouvert au territoire. L'autre note de Guy Di Méo sur la musique, cosignée avec Marie Pendanx<sup>73</sup> est une contribution au numéro spécial de la revue *La GéoGraphie* (2009). En postulant que les choix musicaux peuvent être en partie déterminés par la géographie, les auteurs feront un lien entre musique, territoire et identité. Ici encore, une bonne partie de cette note est consacrée à la justification de l'heuristique musicale en géographie : « la musique, les musiques, sont partout, en tout lieu, de tout temps [...], mais elle est toujours quelque part [...] »<sup>74</sup> ou encore « une musique particulière n'est-elle pas, inévitablement, une musique géographique ? »<sup>75</sup>. C'est alors que, cette main tendue entre musique et fête débouche sur une ouverture : « la fête et la musique, associées, parviendraient à réaliser ce mixage social, peut-être parce qu'autour de leurs manifestations communes, elles créent ensemble du territoire. Des territoires en apparence fugaces, mais en fait suffisamment intemporels pour constituer une forme de mémoire sociale. » Cette piste résume en soi tout un pan de la géographie en musique : comprendre la dynamique territoriale.

Jean-Pierre Augustin, après avoir signé la préface de l'ouvrage de Raibaud (2005), signe la postface de celui de 2009. Ici, c'est à la référence bourdieusienne, reprise par Di Méo (2009), qu'il répond par le post-structuralisme (phénoménologie ? On ne sait pas très bien) de De Certeau et sa proposition de travailler sur les pratiques et sur l'invisible. Il rentre alors dans une « géohistoire » de la musique dans le monde, afin de l'affirmer comme culture vivante et territorialisée. Elle passe par le bref récit de l'invention instrumentale, par la

---

<sup>71</sup> Di Méo, 2009.

<sup>72</sup> Ibidem, p.9

<sup>73</sup> Di Méo ; Pendanx, 2009.

<sup>74</sup> p.48 et 49.

<sup>75</sup> Di Méo ; Pendanx, 2009, p.49.

musique classique ; puis par le rock et la diffusion mondiale de la contestation avant de s'arrêter sur le tourisme musical et la sacralisation des lieux.

Nous ferons finalement référence à deux jeunes chercheurs issus également du pôle bordelais. Marie Pendanx se distingue par ses propositions mobilisant les bandas comme objet géographique. Elle aborde à la fois les questions des représentations et de l'imaginaire, ainsi que celles liées à l'ouverture/fermeture des mouvements culturels territorialisés.<sup>76</sup> Ainsi, « Marie Pendanx étudie les diffusions, pratiques et imaginaires des bandas. »<sup>77</sup> Elle s'intéresse particulièrement « à la manière dont ces groupes de musiciens représentent des lieux et des territoires »<sup>78</sup>. La posture de recherche qu'elle adopte lui permet de « mesurer combien la musique, associée à un territoire, peut contribuer au développement d'idéologie et d'imaginaire territoriaux ». Ainsi, prenant l'exemple comparatif entre le sud-ouest de la France, dynamisé principalement par les bandas, et le Sud-est dominé par les peñas, elle affirme que « les caractéristiques territoriales d'une région influencent sa coloration stylistique ». Enfin, Jordi Colomer (2005) aborde la question musicale en République de Guinée. En partant des interactions entre musique et ville, l'exemple de Conakry sert à mettre en avant l'instrumentalisation politique de la musique dans la construction du territoire. Historiquement, c'est l'exemple du socialisme révolutionnaire qui démontre le rôle de la culture dans cette construction. Puis, le schéma se complexifie lorsque Colomer fait interagir la place de la musique dans la structuration des espaces, leur différenciation. Avec le rôle que jouent les formes urbaines sur le phénomène musical et *vice versa*, la musique constitue un « facteur d'appropriation de la ville par les citoyens ». Agissant sur une multitude d'enjeux (sociaux, économiques, politiques, de civilisation, etc.), la musique apparaît ici comme un excellent révélateur des dynamiques territoriales, urbaines ou nationales.

### **I-1-c- L'institutionnalisation en route**

Une première phase d'ouverture et de légitimation vient d'être mise en avant. Elle reprenait les travaux pionniers produits par le corpus français (p.e. De Gironcourt, 1932, puis Vauchey, 1989) et la mise en avant d'un nouvel objet pour la discipline (p.e. Pailhé, 1998 et

---

<sup>76</sup> Pendanx, 2006 et Pendanx, 2009.

<sup>77</sup> Guiu, 2006, p.

<sup>78</sup> Pendanx M., « Territoires musicaux et inspirations hispaniques : bandas du Sud-Ouest et peñas musicales du Sud-Est », in document distribué au participant de la journée scientifique géographie et musique : « comment la musique vient-elle au territoire », 12 mars 2007, Maison des Suds (Pessac, 33), p.93-97.

Raibaud, 2005). Après eux, les démarches vont être plus orientées vers la confirmation de cette légitimité pour la musique d'être traitée comme un objet géographique. Cette phase qualifiée d'institutionnalisation voit, à partir des années 2000, arriver dans la thématique des propositions plus nombreuses. Elles sont axées sur des débats mieux inscrits en interne dans la discipline (tentatives de mise en cohérence), mais également plus superficiels pour certains, apparus alors souvent sous des formes transversales dans le domaine empirique.

### Accords et désaccords

Laurent Grison est bien connu pour ses travaux de géographie culturelle, notamment axés sur l'Orient, qui ont pu subir, ci et là, des critiques quant à leur classicisme. Sa proposition tenue dans *L'Espace Géographique*<sup>79</sup> tente de montrer que « l'espace est interprété de manière semblable par les musiciens et les géographes contemporains »<sup>80</sup>. Il explore l'œuvre musicale de Pierre Boulez intitulée *Répons* (1981-1984) en essayant d'en faire apparaître la géographicité. Pour « jouer avec l'espace et le son », il nous montre en quoi « l'objectif de Boulez est de maîtriser l'espace du jeu, d'en faire le territoire défini de la création musicale. » Il y précise que les points d'émission et de réception du son, les lignes sonores et les interfaces sont tous localisés dans l'espace. Pour appuyer sa proposition finale d'ouvrir un dialogue entre le musicien et le géographe, il prétend que « les « lois fondamentales des pratiques spatiales » définies par Roger Brunet (1990) s'appliquent donc aussi à la musique. »<sup>81</sup>. Cette affirmation succincte affirme unilatéralement une question pourtant déjà traitée dans la géographie française. On notera en effet que cette ouverture au dialogue ne prend pas en compte les propositions des travaux préalables, pourtant nombreux, ne serait-ce que dans les publications francophones (Apprill & Dorier-Apprill, 1998 ; Charles, 1988 ; Crozat, 1999 ; Dorion, 1997 ; Foucher, 1997 ; Lechaume, 1995 ; Lévy, 1999 ; Pailhé, 1998 ; Romagnan, 1995 ; ...). Mais, la réaction d'Augustin Berque n'est pas fondée sur ce manque. Répliquant avec une critique titrée « Acoustique n'est pas musique (et géométrie n'est pas géographie)<sup>82</sup> », il rappelle à Grison que son approche est limitante pour la discipline. Ainsi, nous dit-il, « le parti qu'il adopte pour en venir à « penser l'espace musical » [...] reflète exemplairement l'attitude scientifique moderne classique devant les choses ; laquelle consiste à les réduire à des objets mesurables. [...] Que la musique suppose un vecteur physique (le son), je n'en disconviens pas ; mais je conteste radicalement l'idée que

---

<sup>79</sup> Grison L., 2000, « Espace et musique : Répons de Boulez », *L'espace géographique*, n°1, p.87-89.

<sup>80</sup> Ibidem, p.87.

<sup>81</sup> Ibidem, p.89.

<sup>82</sup> Berque A., *L'espace Géographique*, n°3, 2000, p.279.



« l'espace musical » se réduise à la répartition métrique de ce vecteur. »<sup>83</sup>. Et, avec une réflexion que l'on retrouvera fréquemment dans les critiques internes au sous-courant disciplinaire, il affirme que le travail de Grison n'est justement pas un dépassement du paysage sonore, mais au contraire sa réduction à l'acoustique, c'est à dire à la localisation du son. Il émet le souhait de saisir la musicalité de l'espace, au-delà de l'acoustique, en nous rappelant que les décibels de la musique « ont du sens, pas seulement de la puissance »<sup>84</sup>. La réaction de Grison, dans une contre-réponse directe issue du même numéro de *L'Espace Géographique*, rappelle qu'une « œuvre musicale est, aujourd'hui encore, atypique en géographie. »<sup>85</sup> Il tente de justifier alors sa démarche en rappelant que la méthode qu'il utilise « pour analyser les figures géographiques dans l'art occidental peut-être qualifiée de structuraliste [...] dans la lignée des travaux de Roger Brunet sur les structures fondamentales de l'espace. »<sup>86</sup> Pour lui, Berque, « très attaché aux principes heideggériens », préconise une approche « radicale » de l'œuvre d'art. Il assume ainsi sa posture « moderne classique » en rejetant de fait une géographie postmoderne et la « conception de la géographie » d'Augustin Berque : « Je suis tout autant éloigné des géographes postmodernes pour qui la seule référence [...] à la *géographicité* dardélienne justifie à peu près n'importe quelle improvisation sur l'espace et ses formes »<sup>87</sup>.

### **Les premiers efforts de structuration**

Claire Guiu et Jean-Marie Romagnan représentent au travers de leurs articles respectifs (Guiu, 2006 et 2009 et Romagnan, 2000), un fondement épistémologique incontournable du traitement de la musique par les géographes. Ils nous serviront de point de départ pour élargir le propos lors de la synthèse des travaux. Nous mobiliserons donc brièvement leur proposition avec l'idée de les utiliser tout au long du travail de synthèse.

Nous commencerons par un léger exposé des travaux de Jean-Marie Romagnan<sup>88</sup>, dont l'idée principale est de « lire le territoire par les activités musicales ». Son article « La musique: un nouveau terrain pour les géographes »<sup>89</sup>, qui est largement repris par les travaux postérieurs (Guiu, 2006 ; Raibaud, 2009), est une synthèse prospectiviste de ses travaux de thèse (1995) et de HDR (2003). C'est une approche systémique du rôle de la musique dans le

---

<sup>83</sup> Ibidem, p.279.

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Grison, 2000b, p.279.

<sup>86</sup> Ibidem, p.280

<sup>87</sup> Ibidem, p.280

<sup>88</sup> Thèse soutenue à l'Université de Toulon et du Var, enseignant en IUT ; il pratique le chant et le théâtre musical de façon semi-professionnelle et est coorganisateur de spectacles.

<sup>89</sup> Romagnan J-M., 2000.

développement territorial qui prédomine. Sa proposition première y est de « dire le territoire à partir de l'analyse de la répartition et de la diffusion des activités musicales »<sup>90</sup>. Nous trouvons alors dans ses textes une double mise en géographie de la musique. La première est d'ordre quantitatif, fortement énumérative. Puis, il s'éloigne de la description du territoire pour se rapprocher de son décryptage, d'une géographie *stricto sensu* à une approche pluridisciplinaire (« sociologie de la musique », « ethnomusicologie », « anthropologie du sonore »...). Sa démarche va donc être fort utile à la légitimation d'autres initiatives, notamment parce qu'il déplie un large éventail de possibles. Il répond toutefois à une logique différenciée des approches par l'espace en synthétisant sa proposition à partir des qualités de la musique comme marqueur des dynamiques territoriales. Différents enjeux pour la culture, la musique particulièrement, sont mis en valeur. Des enjeux de pouvoir : l'esthétique et le goût dans la légitimation des genres et des modes d'expression ; entre acteurs (musiciens et producteurs par exemple) ; dans les collectivités territoriales (culture « vitrine » et outil de compétition) ; pour l'État (grandes opérations de prestige, rôle spécifique du Ministère de la Culture et autres implications du politique). Des enjeux économiques, pour lesquels une ouverture aux problématiques internationales et à la géopolitique est opérée avec la reprise des travaux de Benhamou (1996) ou de Mario D'Angelo (1997) sur l'économie de la culture. Et finalement, des enjeux « de civilisation » sont mis en avant, lorsque la musique s'inscrit « sur et comme « territoire-monde » (Augustin ; Malaurie, 1997) »<sup>91</sup>.

### **Une démarche fédératrice réussie**

Guiu est à l'origine de la production de deux articles majeurs sur le corpus global abordant la musique en géographie. Elle y précise en substance les différentes approches du fait musical et la formation de courants de pensée. Elle mobilisera les quelques travaux ayant initié cette démarche dans le monde anglophone (Nash et Carney, 1998; Kong, 1995; Smith, 2000; Connell et Gibson, 2003; Anderson et alii., 2005; etc.) qu'elle synthétise et complète de l'apport francophone. Ainsi, « les géographes humanistes abordent le son en tant qu'expérience et la musique comme un texte »<sup>92</sup>, alors que « certains proposent une territorialisation des objets musicaux et s'intéressent à la place des choix, des pratiques et des représentations musicales dans la construction d'identités, de *sense of place* et d'imaginaire, ainsi qu'au rôle des activités et manifestations musicales dans la promotion et la structuration

---

<sup>90</sup> Romagnan J-M., 1995, p.17.

<sup>91</sup> 2000, p.

<sup>92</sup> Guiu C., 2007, op.cit., p.1

des territoires. »<sup>93</sup>. Enfin, « des approches postmodernes, croisant les notions de genre et d'*embodiment* analysent le rôle de la musique dans la constitution de lieux éphémères pour de nouvelles communautés imaginées »<sup>94</sup>. En 2009, dans l'ouvrage de Raibaud (2009a), elle reprendra cette idée de structuration des travaux et de positionnement épistémologique du sous-courant disciplinaire dans la discipline géographique, puis dans le reste des sciences humaines et sociales. En reprenant sa proposition de 2006, elle met en relief la dimension thématique de cette histoire de la géographie en musique, en reprenant l'origine et l'avancée des différentes approches. Elle y propose une catégorisation des premiers travaux, formée par « l'approche diffusionniste », « le mouvement humaniste » et l'émergence du « paysage et de l'environnement sonore ». Ici, la problématique de la rupture épistémologique entre deux approches disciplinaires séparées dans le temps, par leurs auteurs et lieux de production, et donc par leurs démarches, est effacée. Puis, initiée par le tournant culturel, l'arrivée de nouvelles thématiques marque son positionnement dans les modalités de traitement qu'elle annonce : la musique : vecteur d'image et de développement ; musique et pouvoir : renforcement ou transgression ; la musique : entre fluidité et fixité ; genres, corporalités, performances ; l'identification, la promotion, la revalorisation, et/ou la structuration de territoires, notamment dans les zones industrielles ou les territoires ruraux en reconversion.<sup>95</sup>. Nous reviendrons sur cette proposition en fin de partie, au moment de réunir les travaux français et anglophones.

### **La constitution d'un noyau grenoblois**

À Grenoble, ce sont les travaux d'Olivier Soubeyran qui initieront une démarche collective autour du sujet. Il est à l'origine d'une réflexion récente sur la place de la métaphore musicale dans la pensée planificatrice. Cette posture épistémologique de la planification propose de s'arrêter tout particulièrement sur « la rupture jazzistique » et le schème de l'improvisation comme nouveaux paradigmes de l'action collective. En se basant sur les écrits d'Adorno, puis en s'inscrivant dans une perspective initiée, entre autres, par Flückiger (1996), il tente de montrer comment l'action aménagiste peut se nourrir de ses contradictions et aborder le sens de son existence de manière réflexive. Voici comment il présente les résultats d'une recherche qui porte sur « les rapports entre la métaphore musicale (en particulier l'improvisation en jazz) et l'évolution actuelle de l'action aménagiste » :

---

<sup>93</sup> Guiu C., 2007, op.cit., p.1

<sup>94</sup> Guiu C., 2007, op.cit., p.1

<sup>95</sup> Guiu C., 2007, op.cit., p.1

« L'idée centrale est celle-ci : l'improvisation a longtemps été (et continue souvent d'être) considérée comme une conséquence de l'échec de la planification (et donc du pouvoir sur les territoires), voire la négation même de ce qu'est en soi la pensée planificatrice. Or l'évolution actuelle de la pensée et de l'action aménagiste (sous les coups, notamment de l'essai de prise en compte de la crise environnementale), nous amène à constater l'obsolescence des conceptions centralisatrices (auxquelles d'ailleurs correspondaient la métaphore du chef d'orchestre et de la musique classique). Ce sont elles qui déniaient à l'improvisation une capacité de fonder autrement le problème de la maîtrise de l'action et de ses effets inattendus. Aujourd'hui, l'action aménagiste se retrouve en pleine contradiction : elle est de plus en plus confrontée à l'incertitude des effets de son action sur le territoire, alors même qu'il y a une injonction à piloter par les conséquences (et non plus à priori), que « tout bouge » dans la conduite de projet (les valeurs, les processus de légitimation, leurs échelles, les stratégies actuelles et la nécessité de prendre en compte ce qui précède de par l'injonction participative s'étendant sur toute la procédure de conduite de projet). Il se pourrait donc que ce point aveugle de la pensée planificatrice, l'improvisation, en constitue désormais un principe organisateur. Mais passe-t-on si facilement d'une métaphore à la reconnaissance d'une discipline de l'action, et que devient le pouvoir? »<sup>96</sup>

Nous aurons largement l'occasion de revenir sur cette proposition dans une partie synthétique qui, comme nous l'annonçons en introduction, tentera de se positionner pour une géographie de l'action dans laquelle la musique permettrait de changer les paradigmes de « l'agir géographique ». Aussi, nous tenterons d'en reprendre l'idée pour l'adapter au flamenco ; lui aussi régi par les principes de l'improvisation ; en regardant notamment comment les éléments d'une « métaphore flamenca » se retrouvent dans les discours ambiants de l'aménagement du territoire andalou et particulièrement dans les actions urbanistiques. Voilà donc bien l'idée qui est à la base de ce travail, tant sur le plan personnel que professionnel.

Philippe Bourdeau se penchera sur le rock en signant en 2009 un article sur les *Rolling Stones* en tournée (Bourdeau, 2009). « Peut-on faire la géographie d'un groupe aussi « flou » et « bougé » ? »<sup>97</sup>, nous demande-t-il alors. Il semble en effet qu'une géographie émergente de l'itinérance, du mouvement, du détachement des lieux soit indispensable à l'analyse de ce groupe hors du commun. Cette géographie est alors en développement dans le champ disciplinaire depuis quelques années. L'« hypermobilité » qui définit la pratique musicale de ce groupe mythique serait alors révélatrice de la société contemporaine. « On y trouve

---

<sup>96</sup> Soubeyran O., 2006, programme de recherche, UMR PACTE.

<sup>97</sup> Bourdeau, 2009, p.84.

conjuguées et croisées de multiples figures géographiques dans lesquelles le rapport à l'ailleurs est vécu sur le mode de l'excès et du chaos : le nomadisme, la fuite, la contrebande, l'exil, le front pionnier, l'insularité, le labyrinthe. »<sup>98</sup>. Que ce soit la question des mobilités ou celle de l'ancrage territorial, il constate « comme une oscillation entre un rapport dominant et dominé à l'espace : du rêve au cauchemar, de l'utopie d'un monde (presque) sans frontières à la dystopie ou à l'a-topie d'un monde sans lieux, sans ancrages »<sup>99</sup>. Bourdeau nous montrera toutefois qu'il n'y a pas qu'une géographie « stonienne » possible dans cette analyse. Avec l'exemple de la dimension géopolitique, qui prend tout son sens lorsque, pour venir au concert de Prague, les billets valent passeport pour des spectateurs polonais et hongrois voulant passer la frontière tchèque ; l'auteur nous rappelle que les thématiques qui permettent d'aborder la musique sont nombreuses et interreliées.

#### **I-1-d- Expériences situées : comètes et satellites**

Voici finalement la reprise de travaux qui, par leurs spécificités, leurs dimensions et postures, ou encore par leur éloignement de la démarche collective et réflexive, seront perçus comme des électrons libres gravitant autour des « noyaux » du champ disciplinaire dont nous venons de dessiner les contours. Leur intérêt n'en est pas moindre pour autant et, si leurs positions actuelles sont souvent dues à la jeunesse des auteurs ou au regard dilettante porté sur la thématique, leur fécondité semble bien réelle.

##### ***Rave party et Goa trance***

Éric Boutouyrie est l'auteur d'une des rares thèses de géographie soutenue en France sur la musique (2006a). Sous la direction de Rémy Knafou, il examine la construction des lieux dans une recherche qui « tout en adhérant à une géographie de l'art, porte une attention plus particulière à la musique et, à plus forte raison, à un courant de la musique techno appelée psychédélique trance. »<sup>100</sup> « *L'artialisation* » des lieux à laquelle il fait appel met en relation différentes disciplines de l'aménagement au service de la compréhension de « l'émergence de ces lieux singuliers qui, selon les apports de cette étude, doivent leur existence et leur fonctionnement à une correspondance des arts (musique, art vidéo, peinture,

---

<sup>98</sup> Bourdeau, 2009, p.87.

<sup>99</sup> Bourdeau, 2009, p.87.

<sup>100</sup> Résumé de thèse consulté sur [www.sudoc.fr](http://www.sudoc.fr) le 8 septembre 2008.

sculpture, arts de la rue) »<sup>101</sup>. Il signera également quelques articles en lien avec les *raves party*. Dans ses travaux sur le postcolonialisme, Raibaud (2008) mobilise les travaux de Boutouyrie qui « présente alors un exemple idéaltypique d'une invention musicale à la fois postcoloniale et postmoderne ». L'indianité de Goa et la facilité d'approvisionnement en drogues fixent sur place une communauté d'Américains et d'Européens qui inventent une culture et un monde nouveaux. C'est alors que « les références culturelles indiennes deviennent la marque des communautés hippies et *New-age* [...] un exotisme oriental virtuel, créateur de communautés transnationales éphémères [...] mais aussi] un certain rejet de la part des populations locales ». La production de territoire à partir de références postcoloniales « fantasmées » peut être analysée comme un processus « d'hyperréalisation de territoires éphémères, organisés mondialement en archipel, dont l'efficacité repose en partie sur une référence géographique à un territoire politique et culturel « réel ». »<sup>102</sup>.

### Géographie du tango

L'article d'Apprill et de Dorier-Apprill sur la géographie du tango<sup>103</sup> participe à la construction d'une géographie des faits musicaux. En partant d'une « géographie mythique », ils abordent une analyse de la construction des lieux contemporains du tango, avant de proposer le terme de « tango nomade » inspiré des travaux de Pelinski (1995). La question géographique est alors des plus explicites et retrace une histoire des espaces et lieux du tango avec une impression de vécu<sup>104</sup> :

« Le tango est né quelque part avant de naître à une époque. Ce primat de l'espace sur le temps, le tango le porte inscrit dans sa chair. Une nation composite, l'Argentine, une ville portuaire, Buenos Aires cernée par l'immense Pampa, des quartiers, ceux de la Boca et de San Telmo, près du port, de Palermo qui formait alors l'une des marges de la ville, des lieux tels que les maisons closes, les *conventillos* et les trottoirs, particulièrement ceux des *esquinas*, voici la longue litanie territoriale que déroule l'évocation de ce chant et de cette danse fin de siècle. Des hommes et des femmes enfin, les premiers nettement plus nombreux que les secondes, qui inventent une danse où se croisent des influences musicales et rythmiques de toutes origines au gré d'une cartographie sombre où les bas-fonds du quartier du port sont hérissés de bordels et de gréments. Tous ces ingrédients, brassés par l'accélération des flux migratoires et l'explosion

---

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Raibaud, 2008, p.14

<sup>103</sup> Apprill C. ; Dorier-Apprill E., « Espace et lieux du tango. La géographie d'une danse, entre mythe et réalité », in *Le voyage inachevé...à Joël Bonnemaison*, Paris, ORSTOM-Prodig, 1998, pp.583-590.

<sup>104</sup> Ce couple d'auteurs vit au rythme du tango, dont l'un d'entre eux est professeur.

urbaine de la fin du XIXe ont donné naissance au tango et à sa mythologie, devenus après quelques décennies le principal marqueur culturel de cette capitale. »<sup>105</sup>

On retrouvera alors, sans pour autant le prendre comme une vérité, un certain nombre d'éléments à mettre en relation avec le flamenco ; en particulier le lien fort qui unit musique et danse, puisque « la genèse d'une danse est problématique. Souvent liée à une musique, on les confond aisément. » Ou encore des informations sur les conditions d'émergence d'un phénomène musical, placées dans un contexte large entre le rapport urbain/rural, la question sociale et économique, la localisation, etc. Ainsi, et bien qu'ils ne mobilisent pas explicitement les modèles théoriques d'une géographie disciplinaire, ce travail ouvre la voie d'une exploration scientifique. Elle affirme une subjectivité, assume une littérature brodée et comprend l'importance de l'anecdote dans l'explication des phénomènes sociaux, et donc musicaux. Le rôle du fil de fer barbelé dans l'émergence du tango peut en constituer un exemple<sup>106</sup>.

### **La musique bretonne, pour une géographie régionale rénovée ?**

Olivier Goré est l'auteur d'une thèse de géographie sous la direction de Jean Pihan<sup>107</sup>, intitulée « L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne » (2004). La question principale qu'il pose est la suivante: « dans quelle mesure l'emprise sociospatiale de la musique traditionnelle bretonne participe à la construction de la territorialité régionale »<sup>108</sup>. En analysant les faits musicaux à travers leur médiation, avec « un type de médiation en particulier, les pratiques », il s'intéresse aux formes d'expression qui s'inscrivent dans le contexte contemporain de la globalisation. Ici, son objectif est d'« évaluer l'emprise spatiale de [son] objet d'étude ». Il montre ensuite comment la musique traditionnelle bretonne participe à « l'affirmation d'une identité suprarégionale : l'identité bretonne ». Il explique (2009a) en particulier le fonctionnement systémique à l'origine de la territorialisation de cette musique en décrivant le « glissement du culturel au politique » opéré soit par une mobilisation

---

<sup>105</sup> Ibidem, p.583.

<sup>106</sup> Effectivement, le fil de fer barbelé priva de travail un grand nombre de gauchos, travaillant à la garde du bétail dans la pampa argentine, qui vinrent s'installer dans les faubourgs de Buenos Aires, à la recherche d'un futur meilleur. Leur présence, à la fois caractérisée par l'apport d'une culture nouvelle, dont musicale, et par un regroupement de populations souvent analphabètes, au chômage, créa un terreau fertile pour l'apparition du tango originel, un tango populaire et provocateur, celui des bas-fonds d'une ville en pleine expansion où alcools et prostitution rythmaient le quotidien.

<sup>107</sup> Université de Rennes II.

<sup>108</sup> Goré O., « L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne », travaux et documents, *ESO*, n°23, sep. 2005, pp.95-100.

sociale soit par le « bricolage identitaire » que décrit notamment Alain Darré (1996)<sup>109</sup>. Nous noterons finalement que Xavier Leroux étudie également la musique traditionnelle dans le Nord de la France<sup>110</sup>, travail qui s'inscrit entre ceux de Goré (2009) et de Dominique Crozat sur la géographie du bal en France (1995 et 2001).

### **Ambiance techno à Berlin**

Boris Grésillon signe un ouvrage sur la ville de Berlin (Grésillon, 2002), puis deux articles dans l'ouvrage de Raibaud (2009a) et dans *La GéoGraphie* (2009b), qui reprennent l'idée en se recentrant sur le musical. Il tente de comprendre pourquoi Berlin fait exception par le développement particulier des pratiques musicales urbaines, allant du classique à la techno, de l'officiel à l'underground. Une situation géographique particulière, une histoire hors du commun, des politiques volontaires (« d'escorte », dirait Denis Laborde<sup>111</sup>) et une population dynamique forment ici une culture musicale forte, structurée et ancrée dans le quotidien, le mode de vie berlinois faisant corps avec la pratique musicale. Puis, c'est l'effet « boule de neige ». Berlin devient un lieu incontournable pour toute une frange de la population musicale. « La capitale de l'Allemagne est un haut-lieu mondial de la musique classique »<sup>112</sup>, devant Paris ou Londres, alors qu'elle n'est qu'une grosse agglomération de 3,4 millions d'habitants. Mais, la ville est aussi un lieu de production et de diffusion d'une musique techno particulière. Pour le « « Sound of Berlin », réputé dur et minimaliste »<sup>113</sup>, c'est la réalité urbaine et architecturale qui fait office de muse.

### **Hip-hop et rap tendance**

Claire Dubus étudie le rap et « le rapport à l'espace qui peut exister dans le discours qu'il véhicule », à travers trois exemples situés : États-Unis, France et Tanzanie. Dans cette analyse comparative, elle propose de faire le lien « entre territoire vécu et territoire fantasmé, mais aussi entre point de vue local et connexion internationale ». Son hypothèse de départ est « celle du rap comme genre musical ontologiquement rattaché à la dimension spatiale et territoriale ». Ici, le politique et l'économique s'entrecroisent dans une construction du lien musique-territoire-société. On remarque finalement que l'approche par le genre, abordée de

---

<sup>109</sup> Goré, 2009, p.235.

<sup>110</sup> Leroux X., *La musique traditionnelle, un élément de redéfinition de l'espace Lille-Dunkerque*, communication journée scientifique « musique et géographie : quelle perspectives ? », 6 Juin 2006, Paris IV ; document écrit de 6 pages ; voire aussi Leroux X., 2007.

<sup>111</sup> Laborde, 2009, p.78.

<sup>112</sup> Grésillon B, 2009, p.28

<sup>113</sup> Ibidem, p.30



manière transversale par d'autres auteurs (Raibaud, entre autres), questionne également les rapports sociaux inhérents au rap et leur traduction en enjeux spatiaux et territoriaux que cela engendre. Les travaux de Patrick Rérat proposent la mise en parallèle entre un courant artistique globalisé : le hip-hop ; et un ancrage dans une localité : celle de la Mongolie. Les rappers mongols participeraient selon lui à la renaissance du mythe de Genghis Khan, aujourd'hui revalorisé. Influencés par une culture d'origine américaine, ils développent une activité artistique dont la production et la diffusion se font localement et régionalement, avec un élargissement au « monde musical asiatique » (Chine, Japon, Corée du Sud principalement) ; puis mondialement, avec des concerts donnés aux Etats-Unis notamment. Ici, le public correspond plus à des jeunes d'origine mongole plutôt qu'à des aficionados hip-hop.

### **L'obscur métal revisité à la lumière géographique**

François Aussaguel approche le festival musical, à travers l'exemple du Hellfest, festival français de musique *métal*. Il questionne les types d'espaces qui émergent de l'action des organisateurs du festival. « Comment se construisent et s'agencent ces espaces ? Quels sont les possibles du local, les enjeux du global, comment se combinent les actions et les interactions à plusieurs niveaux d'échelle ? Le poids des représentations face à un phénomène mal connu entraîne-t-il une rugosité du territoire local ? »<sup>114</sup>. Pour répondre à ces interrogations, il analyse « les relations entre micro-espaces éphémères », qui représentent une culture en mouvement, et un « territoire institutionnalisé comme une ville, un « pays » ou une région ». La question de la production d'espaces posée en ces termes reste relativement peu posée par les géographes français travaillant sur la musique.

### **Un exemple d'interdisciplinarité en France**

Samuel Étienne propose un papier coécrit avec le sociologue de la musique Gérôme Guibert<sup>115</sup>. Ils mettent en évidence le contraste pouvant exister entre « l'image du territoire et ses représentations induites et une réalité complexe et nuancée ». Ils affirment que leur étude de terrain effectuée sur les pratiques musicales en Vendée « fait voler en éclats les idées reçues (identité forte, centrée sur un patrimoine culturel exploité par le tourisme et sur des

---

<sup>114</sup> Aussaguel F., La production d'un événement culturel : dynamiques spatiales et stratégies d'acteurs. L'exemple du Heelfest », in document distribué au participant de la journée scientifique géographie et musique : « comment la musique vient-elle au territoire », 12 mars 2007, Maison des Suds (Pessac, 33), p.11-25.

<sup>115</sup> Guibert G. ; Étienne S., « La notion de *scène locale* comme mécanisme de construction de territoires musicaux. L'exemple des scènes punk et *metal* du bocage vendéen », communication journée scientifique « musique et géographie : quelle perspectives ? », 6 Juin 2006, Paris IV ; document écrit de 2 pages.

valeurs politiques conservatrices ; production de clichés) [car], non seulement les groupes de « musiques amplifiées » (Touché, 1996) sont présents en nombre dans ce département, mais, de plus, leur répartition permet de différencier des territoires ancrés sur des cultures musicales différenciées »<sup>116</sup>. Ils montrent comment se forment des *scènes locales* centrées sur des pratiques musicales émergentes, puis comment, polarisé par quelques acteurs locaux, un territoire musical singulier s'affirme dans la manière dont ces *scènes locales* – ancrées sur des cultures musicales aux prétentions globales – se conjuguent à différentes échelles territoriales. Ils mettent alors en évidence un « lieu de condensation » (Debarbieux, 1995a) de la « culture punk hexagonale ».

### **Les perspectives économiques de la géographie de la musique**

Bien que largement connu pour « son » économie de la culture, avec laquelle il croise très volontiers la question planificatrice, Alain Lefebvre n'avait pas encore explicitement intégré le corpus musical. Cela s'explique certainement par des raisons disciplinaires liées à son angle d'approche. Il commence ainsi : « L'attention manifestée par les géographes à la question des articulations entre politiques publiques de la culture et pratiques culturelles territorialisées est tout à fait digne d'intérêt »<sup>117</sup>. D'abord la question des ambiances avec laquelle il insistera sur la nécessité de retravailler, avec le sonore et le musical, sur l'espace public « envisagé dans sa double dimension »<sup>118</sup> : la « sphère publique » d'Habermas et la « scène publique » de Hannah Arendt. Ensuite, il rappelle l'importance de la performativité qui, « comme l'écrit Raibaud (2007), repose sur la mise en scène des territoires »<sup>119</sup> et où l'idée du simulacre est reprise ; avec un hommage à Jean Baudrillard, décédé un an plus tôt. Une idée qu'il avoue finalement ne pas suivre, en préférant s'en tenir aux « approches plus « classiques » appliquées à l'aménagement »<sup>120</sup>. En guise de conclusion, il en appelle aux philosophes de l'École de Francfort pour affirmer que l'intégration de la musique dans la sphère économique n'est pas sans conséquence et que, bien que l'on puisse la considérer comme un produit culturel, elle est aussi une « machine à rêves » jouant d'autres rôles dans la dynamique territoriale.

À son tour, Pierric Calenge propose d'étudier les réseaux de l'industrie musicale, « profondément bouleversée ». Cette perspective est une double innovation, du côté de la

---

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Lefebvre, 2009, p.275.

<sup>118</sup> Ibidem, p.278.

<sup>119</sup> Ibidem, p.278.

<sup>120</sup> Ibidem, p.278.

géographie économique qui se voit proposer d'étudier le champ musical, et du côté de la géographie de la musique qui s'ouvre aux perspectives économiques. Basé sur une géographie des systèmes de production, il se sert de l'industrie de la musique pour témoigner de « l'informationnalisation de l'économie et de la vie sociale (Scott, 1996, 1997 et 1998) »<sup>121</sup>. Une démarche justificative n'est pas sans rappeler le faible traitement du sujet. Elle se caractérise notamment par des données chiffrées qui montrent l'importance de l'objet étudié. Aussi, les questions posées ne diffèrent-elles pas nécessairement des autres démarches similaires en géographie économique, fortement infléchies par les modèles d'organisation spatiale et les liens de proximité. Toutefois, Calenge est un des rares à reprendre les modèles construits par la géographie anglo-saxonne, celle de Allen Scott, puis celle de Andrew Leyshon, sur lesquels nous reviendrons. Du premier, il retiendra « l'importance de la vitalité des systèmes régionaux de production », de l'autre « la distinction, au sein même de l'industrie de la musique, de quatre réseaux de production aux contraintes spatiales différentes »<sup>122</sup>. Il laisse poindre une perspective d'action pour le géographe : celle de l'adaptabilité des réseaux institutionnels. Cette proposition est alors sans précédent dans une géographie économique et culturelle de l'industrie musicale française. Elle débouche enfin sur une ouverture politique. Nous retrouvons donc chez Calenge les indicateurs d'une promesse tenue par l'introduction de la musique en géographie, celle d'une autre manière de (re)définir les notions phares de la discipline, dont nous testerons le caractère innovant dans le deuxième chapitre.

### **Est-on bien d'accord sur la question musicale ?**

Bien que n'ayant produit qu'un article qui mobilise implicitement la thématique, Olivier Lazzarotti (2004) a, par l'acuité de ses propos et l'originalité de sa démarche, influencé une partie des travaux postérieurs. Il occupe ainsi une bonne place dans les travaux sur la musique. Mais, son travail sur Schubert n'est pas un travail à proprement parler sur la musique. Lazzarotti est assez explicite dans sa démarche pour que l'on comprenne bien que ce qui l'intéresse dans Schubert, ce n'est pas le musicien, mais l'homme ; même si, effectivement, l'homme et le musicien peuvent ne faire qu'un. Deux points sont alors abordés : la construction de l'image d'un lieu et la relation entre la vie d'un homme et celle de sa production artistique, considérée sous l'angle géographique. Une question émerge : « peut-on envisager, géographiquement, l'étude d'un homme ? » Schubert est alors perçu comme un

---

<sup>121</sup> Calenge, 2002a, p.38.

<sup>122</sup> Calenge, 2002a, p.39.

exemple type d'homme pouvant répondre à ce questionnement. « N'ai-je pas le droit moi aussi à une place à la surface de la Terre ? » aurait-il demandé avant de mourir. La notion de « platz »<sup>123</sup> en allemand devient pour l'auteur « une des conditions de son existence », c'est du moins une de ses hypothèses. C'est particulièrement au travers de la notion d'habiter qu'il fonde sa problématique, dont le parallèle peut être fait avec les travaux de Mathis Stocke notamment<sup>124</sup>. De là viendra une deuxième hypothèse : « l'idée que chaque homme peut-être identifié comme habitant à partir de sa propre géographie » ; la géographie de chacun étant « une part à la fois constitutive et constituante de lui-même »<sup>125</sup>. Rien de « musical » à priori. Pourtant, on ne peut s'empêcher de penser qu'à un moment donné du processus décisionnel, le choix d'un musicien pour expliquer la multiplication des identités et le rôle que joue la mobilité dans la construction géographique de l'habiter n'est pas anodine.

### **I-1-e- Les francophones dans le monde**

Peu de travaux en français produits par des auteurs d'une autre nationalité que française ont finalement été repérés, outre les travaux d'Aline Lechaume et Henri Dorion, tout deux Québécois. Pourtant, il n'y a de raison à priori pour que d'autres pays francophones n'aient pas participé à ce mouvement. Les résultats de cette recherche sont donc à relativiser sachant, par exemple, que certaines productions scientifiques n'ont pu être lues pour des raisons d'accessibilités. Faisons toutefois état de ce que nous avons rencontré.

Henri Dorion (1997) pose directement la question du lien entre musique et géographie. Pour montrer la multiplicité des liens, parfois même des similitudes entre géographie et musique ; il s'intéresse particulièrement à la musique classique. Il explore dans un premier temps la volonté des compositeurs de traduire leur environnement en musique. Le paysage occupe alors une place prédominante dans cette analyse. Ensuite, ce sont les conditions d'écoute qui sont mises en avant. Dans une géographie qui aborde timidement les émotions, elles participent à la construction d'images et de représentation des paysages virtuels décrits en musique. Les répercussions de cette écoute sont également perceptibles sur la manière de percevoir l'environnement au quotidien. Ces arguments apparaissent très orientés vers un style de géographie où la musique savante semble déterminante : « Il y a bien

---

<sup>123</sup> Qu'il traduira par « place ».

<sup>124</sup> cf. Stock, 2004, par exemple.

<sup>125</sup> Lazzaroti, 2004, op.cit., p.427.

deux types de géographie de la musique, deux manières d'envisager le phénomène musical, dans le contexte spatial : il faut distinguer la *géographie de la musique composée* de la *géographie de la composition de la musique* [...] la première s'intéresse aux pratiques culturelles et à la réceptivité des consommateurs aux musiques étrangères [...] fortement conditionnées par le contexte économique [...] et politique. [...] l'autre] regarde l'œuvre musicale comme un produit et [...] un reflet [...] du milieu géographique, dans les faits ou dans l'esprit du compositeur.»<sup>126</sup>. Ceci expliquerait alors le fait qu'il soit jusque-là passé inaperçu dans le sous-courant disciplinaire. Nous reviendrons sur ces propositions au moment de synthétiser la construction disciplinaire d'une « géographie de la musique ».

Aline Lechaume (1997), quant à elle, s'intéresse à « la formulation d'une identité territoriale spécifiquement québécoise, au cours de la Révolution tranquille »<sup>127</sup>. En analysant le contenu du discours de la chanson québécoise, l'auteur nous montre « le rôle que peuvent jouer certaines expressions culturelles populaires dans la définition de l'identité de communautés »<sup>128</sup>. En mobilisant une définition du territoire proposée par Bonnemaïson (1992), c'est à dire fortement inscrite dans une géographie culturelle et politique où la dimension symbolique de l'espace occupe une place de choix, Lechaume affirme le rôle du discours dans sa dynamique. La chanson, porteuse de représentations géographiques autant que de revendications identitaires, devient alors le véhicule de cette dimension symbolique d'un Québec en construction. À partir d'éléments du « territoire physique », puis de la constitution discursive d'un « territoire affectif », c'est un territoire national qui se lit dans les textes des paroliers. Leur position tient à une volonté affichée de participer aux revendications socio-identitaires de cette révolution tranquille pendant laquelle la problématique francophone battait son plein. Finalement, par le compromis politique qui permet la construction d'un territoire « intégré », la musique joue le rôle de médiateur entre les différentes sphères socioculturelles. Tantôt suiveuse, tantôt actrice du changement, elle œuvre également pour le rapprochement des échelles spatiales du Nord américain.

Nous signalons finalement la présence de Daniel Latouche, également géographe québécois qui, bien que n'ayant pas travaillé spécifiquement sur le sujet, s'est fait remarquer notamment lors de la journée de Bordeaux en 2007 pour sa synthèse prospectiviste.

---

<sup>126</sup> Dorion H., 1997, op.cit., p.42.

<sup>127</sup> Lechaume, 1997, p.45.

<sup>128</sup> Ibidem.

## **I-1-f- Conclusion**

Comme nous l'annoncions en introduction, la production francophone n'est pas encore bien développée. Mais, elle constitue déjà, par le corpus qu'elle forme et ses avancées théoriques et méthodologiques, un matériau d'analyse suffisamment diversifié et relativement cohérent qui soutient la pertinence du sujet. En France, il est possible de parler de musique en géographie et vice versa. Cependant, si la démonstration est faite, les exigences d'une recherche épistémologique concernant les possibilités qu'offre le sujet ne sont pas totalement satisfaites. La dimension géographique que nous avons pressentie pour la musique n'est pas totalement révélée ici. Sachant que les perspectives offertes par la géographie anglo-saxonne sont, pour tout un champ de la discipline, souvent prometteuses, nous ferons donc un détour par cette dernière. Là-bas, en creusant dans la terre des productions scientifiques, nous allons découvrir que la géographie anglo-saxonne cache en fait une géographie internationale plus large, définie par une production de langue anglaise, où l'Asie et l'Océanie notamment sont bien représentées. Aussi, qualifiée d'anglophone, cette géographie fera l'objet d'un regard moins catégorique que précédemment pour nous permettre d'ouvrir le point de vue français et finalement d'aborder la musique en géographie avec un panel de possibilités plus large. C'est pourquoi nous attendrons d'être revenus de ce périple pour condenser les approches respectives dans une synthèse comparative, à la fois transversale et orientée vers notre terrain, mais aussi plus critique d'un point de vue épistémologique.

## I-2- Synthèse des travaux anglophones

« Depuis une vingtaine d'années, nombre de sciences humaines (et la géographie n'échappe pas à la règle) se sont agrippées aux débats de la philosophie des sciences anglo-saxonne pour penser leur propre évolution disciplinaire »<sup>129</sup>. Après avoir fait un bref détour par les travaux français, nous nous interrogeons donc plus largement sur les travaux produits ailleurs. Précisons qu'en plus des problèmes liés à l'accessibilité des textes (localisation, prix de vente), se pose le problème de la langue de publication. Autant que cette partie a constitué un frein au développement de reste du travail, nous avisons le lecteur des possibles mésinterprétations. Vu le nombre de textes, nous avons choisi de sélectionner les plus significatifs d'un point de vue épistémologique. Nous essayerons d'en mentionner un maximum tout en évitant les redondances.

### I-2-a- Penser le lien entre *music* et *geography*

Parmi les premières propositions, il y a celle d'utiliser la musique comme forme ludique ou expérimentale d'enseignement de la géographie. Il existe un nombre suprenant de travaux didactiques ou programmatiques liés à l'enseignement, de la géographie par la musique ou de la musique par la géographie, à l'école primaire, dans le secondaire, mais aussi à l'université (Keinar, 1953 ; Drum, 1971 ; Gordon, 1984 ; Lerh, 1984 ; Demko, 1986 ; Kratch, 1989 ; Kuhlken & Sexton, 1991 ; Paterson, 1991 ; West & Kearsley, 1991 ; Nelson, 1993 ; Byklum, 1994 ; Scholl, 2005 ; Jurmu, 2005 ; Cooper, 2006). Il apparaît même pour certain que : *"One of the best teaching resources in today's classroom is music"*<sup>130</sup>. Avec leur ouvrage publié aux Presses universitaires d'Oxford, David Wheway et Shelagh Thomson (1993) font partie de ces travaux. Pour construire un répertoire des sons ou initier leurs élèves à la musique vocale ou corporelle et à la percussion, ils mobilisent des éléments du quotidien tels que la mobilité et les transports, l'utilisation ou la contemplation de l'eau, les saisons... La technique consiste principalement à faire se révéler chez l'élève une connaissance sonore enfouie et à lui faire prendre conscience que sa vie est empreinte de sonorité. Dans cette référence aux « faits » géographiques, les auteurs vont même jusqu'à proposer, par exemple,

---

<sup>129</sup> Soubeyran, 1997, p.23.

<sup>130</sup> Carney G.O., 1999, "Cowabunga! Surfer Rock and the Five Themes of Geography." *Popular Music and Society*, n°23, p.5-31.

l'imagination d'un lieu subissant un phénomène d'urbanisation en demandant aux élèves de donner un fond musical à son évolution. Ici, la question du rythme, bien présente dans la géographie contemporaine, reprend tout son sens géographique en liant l'espace avec le temps. Aussi, proche des thématiques actuelles, l'action sur le corps se traduit par des vocalises où la recherche de « sa » sonorité, de « son » harmonie, rappelle symboliquement que la question géographique n'est en rien éloignée de la question musicale ; même si, dans le cas présent, cette relation est sensiblement réduite à la question du paysage sonore. Après cette approche de l'enseignement musical par la géographie, la géographie peut aussi être enseignée par la musique. Pour prendre un exemple de cette deuxième approche, Daryl Byklum<sup>131</sup> (1994) rapproche musique et géographie par le biais de l'enseignement, en analysant les éléments géographiques présents dans les textes musicaux. Il propose alors une méthodologie pour les professeurs de géographie qui voudraient aborder la musique comme support d'enseignement. Il se base principalement sur les textes de chansons « populaires ». Les questions à l'origine de cette proposition impliquent le lien entre la perception de l'environnement géographique et sa traduction musicale et discursive: « Est-ce que la perception est altérée par : le style de musique ? Le cadre d'écoute ? Le tempo de la chanson (joyeux ou triste) ? Le genre du chanteur/du compositeur ? La définition des termes ? »<sup>132</sup>. D'abord, il montre avec l'exemple de la rivière, au travers d'une vingtaine de chansons qui font l'objet d'une analyse textuelle, comment la musique permet de construire notre perception géographique. En ressortent trois catégories : « *Rivers as a happy place – Rivers as a sad place – other images portrayed by rivers* ». La même chose peut être faite pour la montagne ou tout autre « élément géographique physique ». Ensuite, « une investigation plus détaillée » propose de faire le tour des conditions de perception des objets géographiques à travers la musique et de ses contextes de production et de diffusion. Après les « terminologies de géographie physique », il s'attaque donc à la référence de nom de lieu (villes, états et régions des États-Unis). Ici, une attention particulière est attribuée à la technique de la carte mentale. La question des images et des représentations prend finalement une place primordiale dans ce travail.

Les formes de construction de la musique comme objet géographique qui émergent de ces propositions ne sont pas sans rappeler la phénoménotechnique que décrit Gaston Bachelard. Pour lui, la science n'est rien sans l'enseignement. Dans la construction des objets scientifiques, une partie de la logique fait place à une forme de rhétorique. La logique

---

<sup>131</sup> Social studies department, John Aams - Middle School, Rochester, Minnesota.

<sup>132</sup> Byklum D., 1994, op.cit., p.275.



géographique de la musique s'ouvre à une rhétorique de ses formes et contenants (géographiques). Il y a une « éristique » à la base de l'heuristique (Didier Gil, 2010). La science œuvre dès que l'on songe à son instruction.

### **Les prémices de la *music geography***

Les premiers travaux anglophones s'inscrivant dans une lignée géographique de traitement de la musique émergent aux Etats-Unis. Peter H. Nash s'y affirme comme le premier auteur sur le sujet. Il pose, avec ses homologues américains (Gordon, 1970 et Ford, 1971, puis Carney 1978), les bases d'une ouverture musicale en géographie via une communication lors du meeting de l'*International Geographical Union* (Delhi, Inde, 1968)<sup>133</sup>. Il y propose une cartographie et l'analyse de plusieurs types de « phénomènes musicaux »<sup>134</sup>. Cette approche régionale de la musique initiera les travaux de l'école de Berkeley. Larry Ford, puis surtout George O. Carney, seront les auteurs emblématiques de cette géographie diffusionniste de la musique. Parmi eux, Horsley (1984) nous rappelle que « la diffusion est initialement un concept de science physique. L'étude de Frederick Ratzel sur les colonies fut une des premières applications de la diffusion en géographie. Carl Sauer étudia l'origine et la diffusion des pratiques agricoles et Fred Kniffen analysa la diffusion des styles d'habitat pour expliquer les modèles de migration humaine »<sup>135</sup>. Carney est donc, avec James Curtis, Peter Nash, Larry Ford et John Gordon, à la base des premières réflexions liant explicitement géographie et musique aux États-Unis. Ses propositions d'ordre épistémologique, conceptuelles et/ou méthodologiques, ont enrichi depuis les années 1970 ce qu'il nomme la « *music geography* » ou « cette nouvelle approche [qu'il] aime appeler « *geomusical* »<sup>136</sup>. Il travaille principalement sur ce qu'il nomme, avec Nash, la « *location analysis* ». Il s'agit ici de mettre en relief « un des traits les plus caractéristiques du sud américain : la musique ». Il semble que « la mise au jour de sous-styles régionaux » et de « cœurs innovants » soit une avancée « majeure » pour l'ensemble des travaux portant sur le sujet (Nash ; Carney, 1996). La démarche de Carney est donc globalement celle d'une géographie quantitative orientée

---

<sup>133</sup> Nash P.H., 1968, "Music region and regional music", *Deccan geographer*, vol.6 n°2, p.1-24.

<sup>134</sup> *Comprehensive musical culture areas ; musical zones ; areas of natural polyphony ; musical influence in Asia and Europe from prehistoric times ; troubères and troubadours of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries ; areas of influence of neumatic notation ; musical centres in the Middle Ages ; religious centres influential in the spread of Western music from the Middle Ages through the 18<sup>th</sup> century ; diffusion centres of Western polyphony in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries ; travels of Mozart, Handel and Bach ; centres of musical activities in and outside Europe ; location of major church organs in Europe.*

<sup>135</sup> Horsley D., in Carney G., 1984, op.cit., p.213.

<sup>136</sup> Carney G.O., (ed.), *The Sounds of People and Places: A Geography of American Music From Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 4<sup>ème</sup> édition, 2003 [1978].

vers les logiques spatiales de localisation, puis de diffusion. D'une manière générale, l'ensemble des auteurs qui travaillent dans sa lignée, au travers notamment de la publication renouvelée de son ouvrage *The Sound of People and Place* (1978-2003), vont travailler sur les musiques populaires américaines avec une approche très similaire.

### **Diversification des approches et des lieux de production**

À partir des premiers travaux et de leur forte volonté de marquer la musique du sceau géographique, plusieurs auteurs s'inscrivent dans le champ gravitationnel du sous-courant disciplinaire ; sans pour autant faire corps avec lui. Warren Gill, géographe à Vancouver, offre en 1993<sup>137</sup> un travail qui, bien que rétrospectif, est un des premiers qui proposent d'étudier les origines, le développement et la *mort* d'une musique populaire régionale (Nash ; Carney, 1996). Il analyse les tensions qui existent entre les différents organismes et structures dans les périodes de créativité musicale, notamment chez les adolescents, et les impacts locaux de la production musicale. En travaillant spécifiquement sur les festivals et les rencontres festives, Hans Aldskogius participe de ces initiatives satellites. Il propose, dans un article de 1993<sup>138</sup>, d'évaluer la place de la musique dans « l'été suédois ». La « prolifération » des rencontres musicales, notamment folk, marque le paysage depuis une dizaine d'années. Il défend finalement un double intérêt du traitement géographique de ces « événements particuliers » : comprendre les stratégies économiques et le marketing territorial élaborés par les localités et régions suédoises, et donc la compétitivité qui existe entre elles dans un premier temps ; tenter de cerner les conditions de production et de diffusion de la « musique live » dans un second temps. « L'environnement géographique » constitue ainsi un aspect essentiel de ces événements. Il figure parmi les premiers géographes qui, au début des années 1990, ont initié le renouveau de la géographie culturelle par l'approche musicale, même s'il ne participe pas vraiment à la mise en cohérence des travaux, dont le descriptif viendra plus bas.

Thomas L. Bell (1998) marquera également le SCD en se proposant d'étudier la relation entre un lieu (*place* – Seattle dans ce cas) et les facteurs d'innovation dans la musique populaire (le Rock alternatif). En partant de la dynamique locale, en l'occurrence l'émergence et le déclin de Seattle comme « centre musical », il montre l'importance des superstructures médiatiques dans la création culturelle. Pour lui, la fin de la scène musicale de Seattle est liée

---

<sup>137</sup> Gill W., 1993, "Region, agency and popular music: the Northwest sound 1958-1966", in *The Canadian Geographer*, n°37, p.120-131.

<sup>138</sup> Aldskogius H., "Festivals and meets: the place of music in "summer Sweden", *Geografiska Annaler*, n°75 b, 1993, p.55-72.

à l'assimilation du rock alternatif par le courant général rock, au déclin de la créativité des groupes locaux et au délaissement médiatique (Carney, 1998). Bell met alors en exergue l'idée de construction sociale d'un phénomène musical: "*If a Seattle « sound » did not really exist, they simply set about to manufacture one*"<sup>139</sup>. Après Bell, Robert Kuhlken et Rocky Sexton<sup>140</sup> reviennent sur une approche diffusionniste. Leur proposition<sup>141</sup> entend appliquer la méthode de Carney au zydeco; musique issue d'un mélange entre les cultures cajun et créoles en Louisiane. Après eux, Billy D. White and Frederick A. Day s'inscriront dans la lignée des premiers travaux. Leur contribution<sup>142</sup> ne constitue pas un apport important du point de vue épistémologique, mais prolonge aussi les propositions de Carney.

## **I-2-b- Les premiers travaux structurant la démarche disciplinaire**

Qu'ils s'inscrivent dans une prise en compte globale de la musique en géographie où l'analyse spatiale continue d'avoir sa place, ou en rupture par rapport aux approches diffusionnistes originelles, les travaux que nous proposons maintenant de mettre en exergue semblent afficher comme nécessaire la diversification des approches et l'émancipation de l'analyse du phénomène musical par rapport à l'ensemble des ouvertures disciplinaires en géographie. D'autres contributions récentes, sans faire vraiment de lien avec ce qui constitue de plus en plus pour nous un corpus cohérent, continueront toutefois à s'inscrire en marge de leurs homologues.

Ben Anderson<sup>143</sup> (2000, 2004 a et b, 2005) se penche sur la musique enregistrée et les pratiques d'écoute pour aborder « l'immanence de l'utopie » dans une « géographie des affects et de l'affection ». Il ne s'agit plus pour lui d'asoir la pertinence de son objet d'étude. Il se dit au contraire pouvoir et devoir dépasser un cadre disciplinaire classique trop restrictif. En regardant les utilisations de la musique « pour se sentir mieux », celle d'une écoute contextualisée par « l'espérance », il déborde alors largement sur une réflexion philosophique de l'espace, notamment à partir des travaux de Ernst Bloch, Deleuze et Guattari ou encore

---

<sup>139</sup> Bell T.L., 1998, op.cit., p37.

<sup>140</sup> Department of Geography and Anthropology – Louisiana State University ; Department of Anthropology – University of Iowa.

<sup>141</sup> Kuhlken R. ; Sexton R., 1991, "The Geography of Zydeco Music", in *Journal of Cultural Geography* n°12, p.27-38.

<sup>142</sup> White B. ; Day F., "Country music radio and American culture regions", in *Journal of Cultural Geography*, n°16, 1997, p.21-35.

<sup>143</sup> Department of geography, University of Sheffield.

Foucault. Il propose de montrer comment la musique, élément prégnant dans la « société occidentale » qu’il étudie, en tant qu’objet de consommation, est utilisée comme moteur de souvenir et constitue un moyen de réactivation de la mémoire. Elle transformerait ainsi la « vie de tous les jours » dans ce qu’il nomme « *the domestic geographies of music* » (Anderson, 2005). L’affect devient alors une question à prendre en compte : « Avec chaque pratique et à travers la diffusion et l’agencement d’une ambiance marquée d’affect, la mémoire est nouée à l’émergence d’un espace-temps domestique, et ainsi à un mode de vie enchâssé dans le passé »<sup>144</sup>. La musique devient ainsi un lien entre l’espace du quotidien et un passé réactivé : « *past and present come to coexist with recorded music* »<sup>145</sup>. Cette démarche apparaît alors comme structurante pour les travaux qui graviteront autour d’elle. Mais laissons Anderson en dire deux mots pour en avoir une idée plus claire :

*“To encounter music as a background in the context of a series of other actions is now remarkably commonplace as a means of ordering affective conduct in both domestic time-space and across a range of quasi public/private spaces [...] Intentional remembering is in this case simultaneously entangled with the wider domestic geography of ‘stops’ or ‘pauses’ in which the usual flow of work is halted for a period” (Davis 2001:140)*<sup>146</sup>.

Susan J. Smith<sup>147</sup> (1994, 1997, 2000 et 2001) pourrait alors également être qualifiée de père (mère) fondateur(trice) d’une géographie actuelle de la musique, malgré son arrivée « tardive » dans le paysage scientifique de la *music geography*. Au travers d’un vaste répertoire d’exemples, elle propose trois axes de réflexion : “*How music is linked to power [...] how the articulation of this link is positioned, occupying and creating a space and a time [...] how this positioning informs a politic of identity which both complements and contrasts with that, gained by interrogating the visual art*”<sup>148</sup>. Dans le cas des discours sur les “races” par exemple, elle propose d’utiliser la musique pour déconstruire certaines idées reçues, puisque celle-ci pénètre les « espaces interdits, exprime l’indicible ». Cette nouvelle connaissance serait « utile pour les géographies du racisme, de la résistance et de l’identification ethnique » notamment. Trois aspects de la musique sont alors mis au jour : « *music as a way of articulating the conditions of existence [...] using sound to communicate*

---

<sup>144</sup> Anderson, 2004a, p.20.

<sup>145</sup> Anderson, 2002, p.220.

<sup>146</sup> Anderson, 2004a, op.cit., p.14-15.

<sup>147</sup> Department of geography – University of Edinburgh.

<sup>148</sup> Smith S.J., 1997, op.cit., p.505.

*what cannot be spoken [...] a way of challenging the status quo* »<sup>149</sup>. La musique, « *so important to the cultural turn in human geography* »<sup>150</sup>, mérite donc de se voir attribuer une place spécifique dans la recherche contemporaine. Smith se positionne ici pour une musique porteuse de sens, un sens éminemment collectif : « la musique a et construit du sens, [elle] contient une théorie de la société en ce qu'elle est et aspire à être »<sup>151</sup>. Cette hypothèse reprise des réflexions d'Attali<sup>152</sup>, nous renvoie à l'idée que la musique existe collectivement. Elle dépasse alors la construction épistémologique pour proposer une étude d'un cas particulier (2000): la musique primitive. Cherchant toujours « à démontrer les capacités de l'apprentissage par l'écoute ; à propos de la manière dont l'espace est fait par le son autant que par la vue »<sup>153</sup>, elle aborde la thématique de la performance dans la Venise des 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> siècles. Elle montre, en analysant les salles de concert de cette époque, comment la musique se trouve au croisement entre les espaces politiques, économiques et émotionnels. Ici, le rôle des images et des représentations est particulièrement appuyé. Ses articles sont alors repris par un grand nombre d'auteurs, quasiment tous « positionnés » du côté d'une géographie transdisciplinaire et « postmoderne » (Cosgrove & Jackson, 1987) qui tendra à s'émanciper de la cartographie et de l'analyse monographique de styles musicaux. Ainsi, Smith réussit à initier une étape de la recherche où la musique peut constituer un objet à part entière pour les sciences géographiques (Guiu, 2009).

### Les avancées sur “*the musical construction of place and space*”

Gill Valentine<sup>154</sup> (1995) étudie la consommation de la musique de *kd lang*<sup>155</sup> par les groupes lesbiens au Royaume-Uni. Trois « processus de consommation » sont étudiés: le concert de musique live, la manière dont la musique forme un « *backdrop* » pour les activités quotidiennes (c'est à dire finalement le *soundscape* gravitant autour de la population étudiée que pouvait décrire Smith (1994) ou Anderson (2004)) et enfin le processus de « conscientisation » de l'écoute musicale. La musique devient un outil pertinent pour l'analyse géographique au moment d'analyser la « production d'espace ». Cet espace d'écoute de la musique de *kd lang*, qualifié de « *sexual* », puis de « *queer* », devient peu à peu un espace de transgression. L'impact de la volonté propre à la chanteuse de transgresser la norme est étudié

<sup>149</sup> Smith S.J., 1997, op.cit., p.517.

<sup>150</sup> Smith S.J., 1994, op.cit., p.233.

<sup>151</sup> Smith S.J., 1994, op.cit., p.238.

<sup>152</sup> Attali, 1985, op.cit.

<sup>153</sup> p.615

<sup>154</sup> Department of geography, University of Sheffield

<sup>155</sup> Chanteuse anglaise (orthographe reprise, y compris l'absence de majuscules).

dans les répercussions que sa musique a sur les comportements de son public. Cette intentionnalité se traduit par des modes d'écoute particulière qui deviennent partie de l'action (sociale et politique) que mène l'auditoire de la chanteuse. Pour Valentine, l'écoute se traduit donc par un mode d'engagement. Il est un des premiers auteurs à mettre en relation géographie, étude de la sexualité et interaction spatiale. Sara Cohen<sup>156</sup> (1991, 1994 et 1995) inscrit quant à elle ses travaux dans la production musicale des lieux. Elle explore le contexte de la musique rock à Liverpool et la production de groupes amateurs locaux. Entre la pression commerciale et le désir de créativité, elle tente de montrer que la musique rock n'est qu'une partie de la culture rock, plutôt assimilée à un mode de vie, avec ses croyances, ses codes, ses normes et ses rituels.

Ainsi, Cohen avance sur ce que l'ouvrage dirigé par Martin Stokes (1994) a nommé *la construction musicale des lieux*. Une approche par les sensations, le corps et les sentiments montre comment cette construction s'effectue aussi par le caractère sonore de la musique, et non plus par ses seules significations idéelles. Ici, le concept de performance prendra toute son importance dans la « *physical construction of place* ». Finalement, Dawn S. Bowen<sup>157</sup> (1997) s'inscrit en pivot entre la proposition de Valentine et celles de Sara Cohen. Il essaye de faire le lien entre les travaux sur le rôle de l'imagination en géographie et de la musique, au travers de la chanson particulièrement, dans la construction de lieux. En se référant notamment aux travaux de Tuan (1991), de Lowenthal (1961) et de Wright (1947), qui « appellent les géographes à étudier « l'expression des conceptions géographiques » présent dans la littérature et dans l'art », il abordera l'importance du langage « *in the creation of place* ». Son article constitue alors une étape intermédiaire vers l'analyse du rôle de la musique populaire dans la construction des images que peut véhiculer un lieu. A travers ces images, c'est le lieu lui-même qui évolue.

Il sera intéressant pour notre problématique de mettre en lien la vision « spatiale » de l'écoute musicale que propose Valentine – c'est-à-dire celle de la mise en corps de la musique et l'approche du corps dans l'espace - avec la notion de *place* préférée par Bowen qui s'intéresse plus aux représentations de lieux réels ou imaginés que permet de construire le phénomène musical. Nous développerons cette idée dans la partie II-I.

---

<sup>156</sup> Institute of Popular Music, University of Liverpool.

<sup>157</sup> Professeur de géographie au Mary Washington College, Fredericksburg, Virginia, USA.

## Musique classique versus musique populaire ?

Comme nous l'avancions en introduction, la question des jeux d'opposition dans le traitement géographique de la musique est bien représentée. Nous avons voulu mettre en relation dialectique les travaux portant sur la musique classique avec ceux portant sur la musique populaire. Cette simple illustration prendra la forme de débat dans les chapitres suivants, lorsque nous reviendrons sur les écrits de George Carney à propos d'une éventuelle opposition entre ces deux formes musicales, à la fois mobilisable et critiquable quant à notre démarche concernant le flamenco pour lequel la question reste pertinente.

Rolf Sternberg<sup>158</sup> (1998) est l'auteur d'un article sur l'opéra wagnérien. Il propose d'utiliser les « savoirs, expériences et observations géographiques des compositeurs » pour faire le lien entre musique et géographie. Les questions d'imaginaire et de représentations y sont primordiales : « *Wagner [...] manipulates the physical world to create lifelike settings [...] Wagner's on-stage fusing of fantasy and myth with geographical reality reflects his imagination* »<sup>159</sup>. Il affirme ici que le compositeur avait une connaissance « extraordinaire » de son « environnement », comme le montre particulièrement une de ses œuvres : *The Ring of the Nibelung*. Dans une dernière partie théorique, l'auteur nous propose de revenir sur le lien disciplinaire entre musique et géographie ; lien qui passerait principalement, selon lui, par la construction de modèles d'organisation spatiale. Parallèlement, le travail de Bojan Bujic<sup>160</sup> (1993) concerne la production des styles musicaux dans l'Europe Centrale du 16<sup>ème</sup> siècle. Il se situe entre la partie du corpus que nous classerons dans l'historiographie musicale en lien avec le nationalisme et celle abordant le lien entre environnements (social, politique, culturel...) et production musicale. Bujic s'intéresse en effet à la production de tensions internationales dans une Europe en proie à des guerres internes, mais également à la menace Turque, en montrant comment l'influence de la langue (et plus particulièrement des langages) et de leur diffusion par le biais poétique et musical est une explication pertinente des rapprochements ou conflits entre Etats. Il montre, par exemple, comment des alliances ont pu se construire sur des affinités musicopoétiques et langagières. « *The linguistic differences of Central Europe were overcome by an extensive use of Latin, not only as the language of administration and the Church but also as the language of literature, and especially of poetry. Latin continued to be of fundamental importance even for the poets*

---

<sup>158</sup> Department of geography, Montclair State University, New Jersey

<sup>159</sup> Sternberg R., 1998, p.327.

<sup>160</sup> Université d'Oxford.

*of the homogeneous German-speaking territories of Central Europe*”<sup>161</sup>. Ainsi, selon les pays, les styles musicaux, les modes d’expression, la langue et le sens de la musique et de la poésie, se définit une géopolitique en Europe Centrale. Comme cela sera plus fréquemment le cas dans des travaux mobilisant la musique classique, c’est l’analyse musicologique qui vient appuyer l’argumentaire, reproduction de partitions musicales à l’appui. Constituant un troisième exemple pour nous, David R. Lee<sup>162</sup> (1991) nous invite à une lecture et une interprétation du paysage dans la musique, en analysant « comment les images environnementales sont musicalement communiquées »<sup>163</sup>. Cette mise en relief de l’utilisation de la musique pour motiver l’imagination des auditeurs ou des spectateurs (une récurrence pour l’analyse géomusicale), rejoint finalement les approches par le paysage : “*Through the ages, an appreciation of landscape has stimulated composers to write music which stirs the listener’s imagination. Numerous pieces have endured a careful and insightful description of the physical and cultural landscape*”<sup>164</sup>. Son inscription particulière dans un champ disciplinaire, celui de la géographie, fait également preuve d’une progression interdisciplinaire, avec une nouvelle ouverture à la musicologie : “*Less obvious, however, is the notion that structural forms and musical ideas [...] can provide a framework for geographers and their students to understand and enjoy the forms of the landscape.*”<sup>165</sup>. Le détail de la structure musicale d’une œuvre classique et les effets attendus de chaque étape (sonate allegro, andante ou adagio, menuet et trio...) sont à la base de ce que l’on pourrait nommer une « psychomusicologie », proche de la notion de « réalité augmentée » avec en sus la question musicale. “*The form of music may provide a framework to experience and enjoy landscape*”. Lee postule alors l’existence d’un ‘*continuum of precision*’, qui construirait progressivement l’image désirant être exprimée. Les morceaux de musique ainsi composés sont qualifiés de ‘*environmental program music*’. Finalement, la similitude entre musique et paysage se ferait sur un mode perspectif, la jouissance de l’un comme de l’autre ayant de nombreux traits communs.

Du côté de la musique populaire, il semble que les propositions théoriques et méthodologiques ne soient pas similaires. Dans les thématiques qui ont poussé le sous-courant disciplinaire (SCD) à se scinder en spécialité, la musique populaire apparaît comme prédominante. Elle est en effet à la fois transversale à de nombreux travaux, depuis Nash

---

<sup>161</sup> Bujic, 1993, p.106.

<sup>162</sup> Department of geography – Northern Arizona University.

<sup>163</sup> Lee, 1991, p.12.

<sup>164</sup> Ibidem, p.9.

<sup>165</sup> Ibidem, p.5.



(1968) jusqu'à Johansson & Bell (2009), mais également le théâtre d'oppositions de fond entre *music geographers*. Très tôt mobilisée dans les propositions d'enseignement de la géographie par la musique (Keinar, 1952 ; Drum, 1971 ; Gordon, 1984 ; Lerh, 1984), la musique populaire est perçue comme étant universelle chez les étudiants notamment : *“Geography teachers should use popular music to make a connection between geography and a part of popular culture that is so prevalent in student's lives”*. Mais, personne n'a jusqu'alors émis l'hypothèse que des jeunes pouvaient écouter d'autres styles de musique (classique notamment). Bien que cette idée nous apparaisse évidente, nous ne progresserons pas sur ce terrain qui ne concerne pas notre problématique. Regardons plutôt comment Roger Stump<sup>166</sup> (1998) s'intéresse à l'importance du lieu (« *place* ») et à son rôle dans l'innovation musicale. Avec l'exemple du bebop dans le contexte new-yorkais comme « révolution dans le jazz », il pointe les différents lieux dans la ville et leur évolution géographique. Pour Stump, les phénomènes musicaux, sociaux, ethniques ou encore économiques sont positionnés au même niveau d'analyse dans son étude. La mobilisation du discours des musiciens dans sa méthodologie affirme d'ailleurs cette ouverture disciplinaire. Sur le même mode, le modèle de diffusion n'est pas abordé comme une fin en soi, mais comme un des éléments pouvant nourrir les réponses à sa problématique. Ce qu'il aborde lui-même comme une vision complexe d'un phénomène culturel prend tout son sens lorsqu'il déborde sur le concept de *territoriality* à propos des musiciens jazz, dont le comportement « territorial » sera à la base de l'innovation musicale. Cela représente sans aucun doute une nouveauté dans le domaine de la *music geography*. À son tour, John R. Gold<sup>167</sup> (1998) aborde la signification géographique des ballades de Woody Guthrie. Dans un corpus constitué de 26 ballades issues de la « Columbia River Collection », écrites sur commande pour la Bonneville Power Administration<sup>168</sup> en 1941, le chansonnier aborde l'histoire des migrants et l'importance de l'électrification pour la région et ses habitants. Trois perspectives d'approche sont proposées : « *folklorist, radical minstrel, and social documentarist* » (Carney, 1998). On apprendra alors comment Woody Guthrie a « enquêté » auprès des habitants et des migrants tout en mélangeant sa propre expérience de la région et de ces lieux, pour reproduire des ressentis ; des images et représentations de Bonneville ; et plus précisément le processus d'électrification de l'entre-deux-guerres. C'est alors que Guthrie aurait encouragé par ses chansons “un grand nombre de familles” venues des plaines arides et des villes de l'est à venir chercher un

---

<sup>166</sup> Professor of Geography & Religious Studies Department of Geography & Planning University at Albany, SUNY.

<sup>167</sup> Professor of geography at Oxford Brooks University, School of Social Sciences and Law

<sup>168</sup> Corporation fédérale basée à Portland, Oregon.

nouveau lieu de vie dans l'ouest rural ainsi mis en valeur. Pour conclure sur la question populaire, nous insisterons sur la proposition de Blake Gumprecht<sup>169</sup> (1998). Elle analyse comment l'image du Texas a pu être créée en partie par certains compositeurs natifs (Joe Ely, Butch Hancock et Terry Allen principalement). Les paroles des chanteurs abordent les particularités culturelles et physiques de la localité de Lubbock et de ses environs. Selon les auteurs, il semble que les musiciens ne peuvent pas échapper à l'influence de la géographie, de leur géographie. Celle-ci aurait construit leur imaginaire et se retrouverait dans leurs chansons, dans leur musique et se diffuserait ainsi sous la forme d'une nouvelle image vers les auditeurs. Gumprecht reprend alors le discours de Joe Ely, qui, après avoir entendu une chanson ; s'est senti « obligé d'aller là-bas ». Ainsi, le Texas sera chanté bien différemment en fonction des auteurs, même si des similarités apparaissent, une image personnelle se construit dans la chanson à partir d'éléments communs.

Ainsi, « *the distinctions between classical-pure and popular-worldly express a spatiality that assumes particular relationships of music, economy, and culture* »<sup>170</sup>. Pour la musique classique, l'environnement et sa dimension paysagère sont donc incontournables. Du côté de la musique populaire, c'est plutôt une géographie du quotidien qui émerge. Entre les deux, la question des représentations et de l'imaginaire accentue leur rapport dialogique. Nous verrons que cette question demeure précisément heuristique pour notre analyse du flamenco.

### ***Space and identity : plus proche du territoire ?***

La question identitaire, très bien représentée dans notre corpus, sera au cœur de notre analyse socio-territoriale du flamenco. Pour autant, nous ne pensons pas répertorier l'ensemble des travaux y faisant allusion, mais donner un échantillon des approches proposées à travers les exemples qui vont suivre.

Halfacree & Kitchin (1996), géographes anglais, analysent la production d'une identité régionale au travers du son « Madchester », propre à l'émergence de la musique punk rock, à la fin des années 1980. À partir des travaux du sociologue Michel Maffesoli (1989) sur l'« espace vécu », que les auteurs perçoivent « comme [une] manifestation matérielle de géographies imaginaires métaphoriques »<sup>171</sup>, ils essaient de comprendre la valeur des tensions spatiales comme élément de fragmentation de la consommation de musique populaire. Cette musique devient un outil de distinction des « nouvelles tribus jeunes »

---

<sup>169</sup> University of Oklahoma.

<sup>170</sup> Leyshon et al., 1998, p.5.

<sup>171</sup> Halfacree & Kitchin, 1996, p.53.

(Gibson, 1998 ; Maffesoli, 1988). Ils montrent comment, à Manchester, le contexte géographique était propice au développement d'une « identité musicale », comment cette spécificité a pu être mobilisée dans le monde de la musique, puis dans une large orientation de marketing territorial, pour promouvoir l'image de la ville. Deux notions nous apparaissent alors particulièrement intéressantes pour notre problématique : l'idée de la musique comme « ressource » et celle de « spécificité locale de la production musicale », que nous pourrions mettre en lien autour de la notion de ressource territoriale. À leur tour, Ingham, Purvis et Clarke<sup>172</sup> (1994) entrent dans le sous-champ disciplinaire en passant par les identités spatiales. Ils s'intéressent à l'émergence des 'warehouse parties' à Blachburn, où se mélangent 'acide house music' et ecstasy, pour analyser la relation entre l'espace et la musique. Ils montrent comment la musique crée des conflits sociaux et des conflits spatiaux, ou plutôt des conflits sociaux spatialisés. En passant rapidement par les travaux de Schafer (1977-79), ils abordent surtout le concept de T.A.Z.<sup>173</sup> proposé par l'écrivain anonyme publiant sous le pseudonyme de « Hackim Bey » (1991) ; bien mobilisé par le corpus anglophone. La question identitaire est alors primordiale pour cette approche qui, en partant d'une relation sensible à l'espace, se penche sur les constructions mentales qu'elle engendre.

Auteur d'une thèse sur l'industrie musicale australienne, le Néozélandais Colin MacLeay<sup>174</sup> peut être considéré comme une référence en matière de *geomusic*. Nous nous sommes intéressés particulièrement à deux de ses articles, l'un sur les images géographiques dans la musique du groupe U2 (1995) et l'autre sur le lien entre identité nationale et musique populaire (1997). Son approche orientée vers les États-Unis du XXe siècle apporte des éléments nouveaux à cette problématique: "While music expression of national identity may be found in all countries around the world, music created in the United States of America during the twentieth century provides a rich source of expression of national identity"<sup>175</sup>. Il y développe en particulier la question de 'communauté imaginée', développée par l'historienne Benedict Anderson (1991). Nous découvrons alors comment, par un rattachement à un mouvement musical, via le sport ou l'idolâtrie d'un chanteur, se créent des communautés ponctuelles et mouvantes dont le sentiment d'appartenance à une nation sera ici le point commun. Un détail intéressant pour nous est celui du malentendu autour de la chanson de Bruce Springsteen au succès impressionnant : *Born in the USA*. Elle ne fut pas comprise comme le chanteur l'entendait et eu des effets inattendus sur l'identité nationale, puisqu'elle

---

<sup>172</sup> Department of cultural studies – University of East London - et School of Geography – University of Leeds.

<sup>173</sup> Temporary Autonomous Zone

<sup>174</sup> Department of Geography, Tourism and environment Planning, University of Waikato, New Zealand.

<sup>175</sup> Macleay C., 1997, op.cit., p.14.

est rapidement devenu un « hymne » que reprenaient notamment les militaires partis à l'étranger. La question de la construction sociale du concept de race aux USA sera également soulevée avec l'évolution de la place des Noirs dans la musique américaine. Il postulera ainsi, fidèle aux idées multicentristes, une “*diversity of position on the meaning of national identity, from the patriotic pop of Irving Berlin to the critical rap of Public Enemy.*”<sup>176</sup> Cette question, même rapportée à l'échelle régionale, pourra ainsi être mise en parallèle avec le sentiment d'attachement véhiculé par le flamenco et les constructions identitaires qui en découlent.

Pamela Moss<sup>177</sup> (1992) est l'une des premières à mettre en exergue la relation entre des ‘formes culturelles’ et le couple matériel/idéal. Elle nous sera donc utile à une meilleure description du processus de construction musicale des images et des représentations spatiales et territoriales. Moss affirme que “*Bruce Springsteen’s lyrics are very white, culturally chauvinistic, and patriarchal, which is very much a part of the political, historical, and social context within which they were written.*”<sup>178</sup> Elle se concentrera sur le rapport entre l'environnement culturel construit et le contexte social et politique de sa construction. La mise en lien des thématiques “genres” et “musique” lui permettent d'offrir une nouvelle perspective d'insertion de l'objet dans la discipline, elle-même qualifiée de « nouvelle géographie » pour laquelle l'identité joue un rôle dominant.

Nous pourrions conclure brièvement cette sous-partie sur la question identitaire dans les travaux en faisant le détour par les propositions de Covington & Brunn (2006) et Johnston (2006) que nous pouvons situer en marge des travaux représentés ici par leur détachement disciplinaire plus ou moins net. Ces deux articles, faisant partie d'un numéro spécial de la revue *Geojournal*, seront présentés plus bas ; dans le chapitre réservé aux ouvrages et aux numéros spéciaux de revues de géographie.

### **La question des mobilités en musique**

La proposition d'Arthur Krim (1998) constitue un article clé pour la lecture des liens forts existant entre musique et mobilité. Au travers d'une « cartographie lyrique », Krim analyse l'avant et l'après de l'histoire de la *Bobby and Cynthia Troup*. Leurs compositions étaient principalement basées sur leur voyage transcontinental, ainsi que celle du *Trio Nat King Cole* (figure 7). Cette « carte musicale » des migrations d'après-guerre vers la Californie représente un moment important dans la géographie de la culture populaire américaine

---

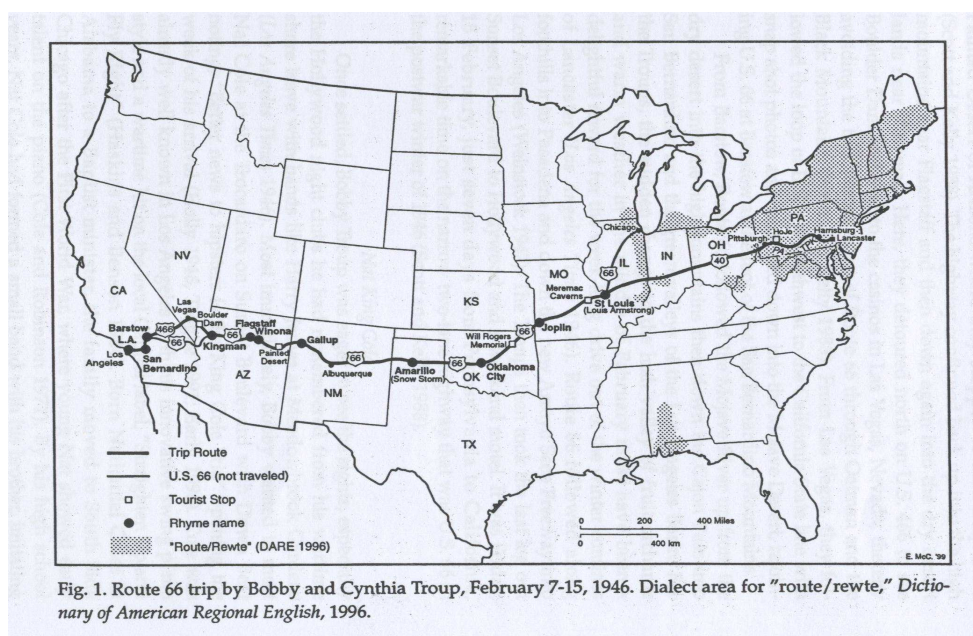
<sup>176</sup> Ibidem, p.16.

<sup>177</sup> Department of geography – University of Victoria, Canada.

<sup>178</sup> Moss P., 1992, op.cit., p.169.

(Carney, 1998). Effectivement, le contexte est marqué par « *the euphoria of road-driving on the immediate month following the end of the second war* »<sup>179</sup> et les paroles des chansons (les titres en particulier) rappellent également le début de la libération sexuelle (« *an open statement of sexuality* »). Ainsi, Krim nous montre comment le rock devient le fond musical et l'expression géographique de la culture naissante de la mobilité généralisée : « *This driving verse is given specific power in the simple list of place names that thyme together as a complete road map of the highway, an innovation which Bobby Troup developed to maintain the pure geographic identity of the song* »<sup>180</sup>. (Voir aussi Bourdeau, 2009).

**Figure 7 : Le voyage de la troupe Bobby and Cynthia sur la 'route 66'**



Source : Krim, 1998, p.51.

Cette réalité ainsi cartographiée deviendra ce que Krim nous propose de nommer "*map song*". L'arrivée de la cartographie mentale dans le champ musical se fait donc par lui (figure n°8). De cette façon, la chanson « *Route 66 !* » *serves as an Homeric ballad for a geography of the southwest in the postwar migration to California.*<sup>181</sup> Dans un début de dialogue interposé, on verra comment Leyshon, Matless<sup>182</sup> et Revill (1995), qui se disent aller à l'encontre de ce type d'analyse géographique, rappellent que Billy Bragg a satirisé cette chanson et, avec elle,

<sup>179</sup> Krimm A., 1998, op.cit., p.49.

<sup>180</sup> Krimm A., 1998, op.cit., p.58.

<sup>181</sup> Krimm A., 1998, op.cit., p.58.

<sup>182</sup> School of geography, University of Nottingham.

le mouvement américain de mobilité, en le transposant à la culture anglaise. Ce qui donne alors : ‘*Go motoring on the A13*’.

### Figure 8 : cartographie mentale et phénomène musical

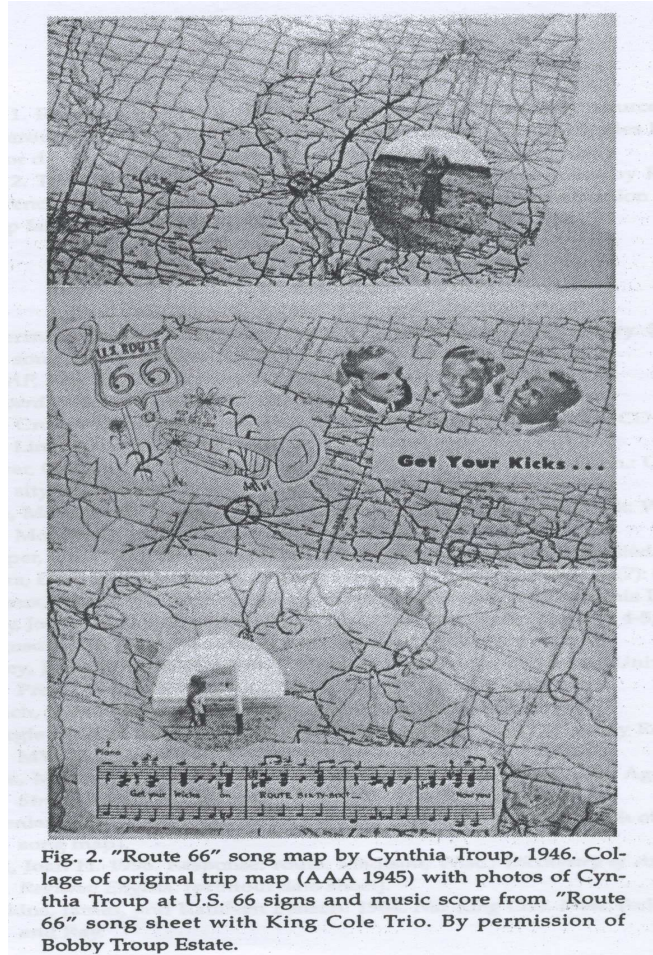


Fig. 2. "Route 66" song map by Cynthia Troup, 1946. Collage of original trip map (AAA 1945) with photos of Cynthia Troup at U.S. 66 signs and music score from "Route 66" song sheet with King Cole Trio. By permission of Bobby Troup Estate.

Source : Krim, 1998, p.57.

Jamies Winders<sup>183</sup> (2006) aborde l’immigration, à Nashville (Tennessee) qu’il nomme la « *Music City* ». Il considère le développement des diasporas hispanophones comme élément de « re-localisation » de la ville par l’émergence d’un nouveau « *sonido* » dans la banlieue de Nashville. Il nous montre comment faire le lien entre ces deux thématiques abordées en géographie que sont l’immigration et la production culturelle localisée. Nous ne pourrions faire l’impasse sur sa proposition qui prend en compte à une échelle beaucoup plus fine la question de l’hybridation transculturelle. L’exemple du flamenco nous le démontrera, avec sa population andalouse construite et, aujourd’hui encore, régie par des mouvements migratoires espagnols, européens et mondiaux.

<sup>183</sup> Géographe à la Syracuse University de New York.

## Le pouvoir de la musique

Bien que la notion de pouvoir puisse être présente dans nombre de travaux, elle est généralement, sinon minimisée, tout du moins affichée comme secondaire dans les travaux antérieurs aux années 1990. Pourtant, comme nous l'avons vu à la fois en introduction et dans les travaux francophone, qu'elle soit productrice de tensions ou fondatrice d'un équilibre social, cette notion apparaît comme structurante dans la construction des espaces et territoires musicaux. Les nombreux travaux de Lily Kong<sup>184</sup>, principalement portés sur la musique populaire singapourienne, permettent d'en rendre compte. Elle s'intéresse à l'ensemble des composantes de la musique, cette dernière étant « *a whole package [which] often provides us with images of regions* »<sup>185</sup>. Ces mêmes images, comme le proposent par exemple Stephenson et Stephenson (1973), sont susceptibles d'influencer le savoir et la cognition des lieux, qui à leur tour influencent les comportements (Kong, 1995a et 1996a et b). Cette thèse abordée notamment par Pocock (1974), positionne la musique comme un médium au travers duquel les acteurs traduisent leur « expérience environnementale »<sup>186</sup>. Puisqu'elle agit principalement sur les sens des individus, elle devient donc un outil de pouvoir. Kong (1995b) aborde également la dimension politique de la musique, en puisant dans les notions de nationalisme et de résistance. En travaillant toujours sur un corpus de chansons de Singapour, elle montre comment, d'un côté le gouvernement encourage la diffusion de messages « citoyens » par le biais musical et d'un autre côté, comment des formes de résistance contre la politique étatique et les normes socioculturelles s'expriment par la musique. Ces dernières apparaissent dans des textes aux tendances parodiques, satiriques, humoristique ou pamphlétaires. Ainsi, après avoir démontré que la musique a le pouvoir d'influencer les comportements, elle montre comment elle peut être instrumentalisée par le politique à ses fins.

De son côté, Chris Gibson<sup>187</sup> (1999) propose de mettre en relation « les cultures jeunes, la musique et l'espace ». À travers l'exemple des raves, il montre comment des pratiques spatiales « originaires d'Europe et d'Amérique du Nord » prennent forme à Sydney, notamment par des appropriations illégales de l'espace urbain. Il y développe des observations de cette contre-culture musicale qui « entraîne une série de contradictions apparentes dans les processus spatiaux ». Ici, l'opposition entre la rhétorique d'espaces sociaux uniques et une stratégie politique de fixité et de fluidité spatiales est analysée. Le

---

<sup>184</sup> Department of geography, University of Singapore.

<sup>185</sup> Kong L., 1996a, p.54.

<sup>186</sup> Kong L., 1996a, op.cit., p.52.

<sup>187</sup> Geography program, Faculty of the Built Environment, University of New South Wales – Australia.

concept de T.A.Z. (Bey, 2001) y est également repris. Il est décrit comme « une philosophie spatiale gauche-anarchiste ». Gibson y montre *“how the use of the Internet can in some ways transcend the closure associated with the ‘control map’ of the formal nation state that Hakim Bey refers to, and, indeed, the formal cartographic gaze that poststructuralist thinkers such as Deleuze and Guatarri are keen to critique through concepts of spatial flow”*<sup>188</sup> Ce jeu d’opposition entre fluidité et fixité, bien qu’il ait été repris par Guiu (2009), a clairement échappé aux chercheurs francophones travaillant sur le sujet. Il décrit pourtant le fonctionnement d’un processus, où le pouvoir notamment joue un grand rôle, qui se doit d’être mis en lien avec les dynamiques spatiales et surtout territoriales. Aussi, plusieurs travaux de Gibson parus plus récemment abordent principalement la question des aborigènes d’Australie et du rapport pouvant exister entre la culture populaire, particulièrement la musique, et l’expression spatiale d’une identité abordée en priorité sous le regard des revendications géopolitiques. En 1998 par exemple, Gibson se propose d’étudier la musique populaire produite par les indigènes australiens, pour montrer comment l’appareil culturel révèle la construction d’« *arenas of empowerment* » à différentes échelles géographiques. Les espaces d’expression et de contestation ainsi créés participent à leur tour à la construction de nouveaux réseaux musicaux enrichissant le paysage sonore australien et participant de la reconnaissance d’une minorité encore stigmatisée aujourd’hui : *“[...] the emergence of Aboriginal popular music in Australia has thrown up significant challenges to the nation’s geopolitical legitimacy, histories, assumed national identities, and sonic landscapes. This occurs in two crucial ways (at least); through the construction of a distinct cultural apparatus, which surrounds aboriginal music and provides genuine empowerment practices [...]; and through the delineation of new musical landscapes, new maps of meaning through lyrics, sounds, and themes”*<sup>189</sup>.

Pour finir sur la notion de pouvoir, nous noterons juste la courte proposition de E. Poole (1995) qui, dans une note parue dans la revue *Globe and Mail*, met l’accent sur la fermeté des censeurs depuis Louis XIV jusqu’à Staline, qui ne laisse plus de doute que l’opéra fût craint pour la force politique qu’il représentait, comme le montre, entre autres, le rôle de Verdi dans la Renaissance italienne. Le pouvoir de la musique et la musique du pouvoir sont définitivement liés, y compris dans leur dimension géographique.

---

<sup>188</sup> Gibson, 1999, p.25.

<sup>189</sup> Gibson, 1999, p. 29



## Sur la route des *emotional geographies*

Après les propositions théoriques de Susan Smith (1994 et 2000) qui affirment le « tournant émotionnel » de la géographie et explorent le rapport sensible à la musique en passant par l'environnement sonore principalement ; dans une perspective de rupture avec une partie des travaux de *music geography*, Nichola Wood et Susan Smith signent en 2004 un article abordant le rôle de la musique dans la géographie des émotions. Elles font référence aux travaux alors menés avec Michelle Duffy, pour relier cette géographie à une nouvelle perspective psychologique pour la discipline. Le pouvoir de la musique est alors repris pour montrer l'importance des émotions dans la vie de tous les jours, mais également dans la vie « scientifique ». Elles se demandent « comment les chercheurs en sciences sociales font pour accéder aux éléments intimes et émotionnels propres aux affaires humaines ». Elles trouvent alors des éléments de réponse « dans les milieux de vie où les dimensions sensibles des relations sociales sont accentuées délibérément et de façon routinière »<sup>190</sup>. Elles passent par la performance musicale, ce qui inclue la musique comme thérapie, comme manière d'augmenter la qualité de vie et la musique comme un médium d'*empowerment*. Ici, les théories non-représentationnelles et performatives ont une place importante dans l'explication du rôle du phénomène musical sur les pratiques et représentations spatiales. Une approche fortement axée sur la psychologie et sur une bibliographie pluridisciplinaire aborde notamment la question de la thérapie musicale et son lien avec la géographie du quotidien (« *post-medical geography* »). C'est en abordant le concept de bien-être social (« *social well-being* ») qu'elles décrivent le « musicking ; c'est-à-dire la création de la musique par soi-même »<sup>191</sup>, qui permet de mieux l'appréhender, voire de la promouvoir. Les travaux que mènera Nichola Wood avec Susan Smith et Michelle Duffy (2007), sont également primordiaux pour ce type d'approche. Inscrites dans une géographie humaniste qui se fonde en partie sur les théories non-représentationnelles, elles travaillent particulièrement la dimension sociale de l'affect, donnant ainsi une valeur culturelle aux sons environnementaux dans lesquels la musique occupe une place de choix en ce qu'elle est le fruit de l'expression de cette valeur culturelle. « Revendiquant l'importance du sensible, du « maintenant », de l'affect, du bien-être dans les processus de construction des lieux et des identités, [elles] s'intéressent à la musique par le biais de l'analyse ethnographique incluant la participation

---

<sup>190</sup> Wood & Smith, op.cit., p.547.

<sup>191</sup> Wood & Smith, op.cit., p.548.

physique (comportements), émotionnelle et cognitive (connaissance, perceptions, stimulations) aux manifestations musicales »<sup>192</sup>.

Bien que l'approche sensorielle ne soit pas la seule mobilisée ici, elle domine au travers des théories non-représentationnelles. Ces dernières n'ont pas pour objet unique d'en revenir au sens, mais elles incitent toutefois au passage par la dimension sonore de l'espace. C'est ici que nous constatons un certain éloignement de Wood, Smith et Duffy d'avec le reste du corpus. Si elles en font bien partie, c'est en marge qu'elles se situent.

### **I-2-c- A partir des années 2000 : des travaux de plus en plus cohérents ?**

Bien que ce ne soit pas une règle absolue, c'est à partir des années 2000 que les travaux affichent une plus grande cohérence entre eux. D'abord, le nombre d'auteurs s'agrandit et la production collective se densifie. La parution d'ouvrages spécialisés et de numéros spéciaux de revues permet une visibilité et une accessibilité accrues des travaux. Ensuite, la communication grandissante entre chercheurs et la production d'articles d'épistémologie critique ou programmatiques pour la recherche forcent l'échange de références et la prise en compte de l'existant. Finalement, les rencontres scientifiques se multipliant, cette mise en cohérence se fera également par le *face-to-face* entre géographes, mais aussi entre géographes et chercheurs d'autres disciplines. Cependant, certains ne s'inscriront pas pour autant dans une démarche collective. Des articles continuent ci et là de faire cavalier seul, comme irruptions spontanées ou poursuites de programmes de recherche, sans prendre en compte cette production scientifique convergente.

Aussi, à partir du moment où la construction d'un savoir disciplinaire sur la musique se fait collectivement, elle intéresse plus particulièrement notre problématique gravitant autour de la question justificative. Nous nous contenterons donc de répertorier ici quelques travaux « novateurs » et de faire une synthèse rapide des autres productions inscrites dans une lignée particulière de travaux. Afin de rester sur une présentation brève du corpus d'analyse par les thématiques qui le composent, les questions de mise en cohérence et les travaux qui la produisent seront reportés à la partie suivante.

---

<sup>192</sup> Guiu, 2000, p.54.

## Progress in music geography

Les quelques articles parus individuellement sur la thématique, c'est-à-dire hors ouvrages collectifs ou numéros spéciaux de revue, sont pour la plupart inscrits dans des démarches d'innovation scientifique. Jessica Carroll et John Connell<sup>193</sup> (2000) étudient par exemple le groupe The Whitlams, basé à Newtown dans la banlieue de Sydney, dans leurs pratiques spatiales, leurs paroles et leurs discours pour retracer les « liens créatifs » entre son, scènes et lieux. Porteur de valeurs politiques et sociales, The Whitlams, en faisant référence aux modes de vie, aux espaces et lieux des pratiques musicales, expriment la ville et la façon dont elle est pratiquée pour réaffirmer leur « identité locale ». Ils affichent ainsi une forte connexion entre leur musique et leurs « lieux d'origine ». Ainsi, « leur musique et leur identité peuvent contribuer à la connaissance de la culture et de l'espace »<sup>194</sup>. Un groupe de musique peut donc « refléter son environnement et ce qu'il se passe autour de lui »<sup>195</sup>. En cela, la musique des Whitlams est « une image particulière du monde urbain », et cela devient « évident dans un contexte géographique plus large ». Carroll et Connell avancent ainsi sur une géographie urbaine jusque-là relativement délaissée dans les travaux.

Marivic Wyndham et Peter Read<sup>196</sup> (2003) traitent, avec l'exemple du Buena Vista Social Club, du lien local/global construit par la musique, en mettant en avant sa dimension politique. Leur matériau d'analyse se résume au documentaire cinématographique, au demeurant très riche, reprenant une étape de l'épopée de ce groupe cubain devenu mythique. Par exemple, la rencontre avec Ry Cooder (célèbre bluesman américain), suite à sa venue sur l'île de Cuba, opère un lien transcendant les deux polarités politiques issues de la guerre froide. On y retiendra l'intéressante image assimilant la mer des Caraïbes séparant Cuba et la Floride à un mur de Berlin. Les impacts de cette production artistique sont ici considérés via le prisme des représentations, avec les images fortes que véhicule le film. Elles le sont également au niveau géopolitique, puisque les initiatives d'échanges culturels sont nourries par ce dernier. Mais, ce documentaire est également une occasion de regarder dans le passé. L'évolution des genres musicaux, en lien avec les migrations humaines conquérantes ou forcées, est alors perçue comme un indicateur socioculturel qui permet également de comprendre la situation actuelle. Ainsi, *“the deep purpose of the film is at last revealed: it is to reify the North American culture claim to the island by emphasizing that which is like and*

---

<sup>193</sup> Université de Sydney

<sup>194</sup> Carroll&Connell, 2000, p.149.

<sup>195</sup> Ibidem, p.142.

<sup>196</sup> Australian National University

*obscuring that which is not like*”<sup>197</sup>. Faire de la musique comprend bien des dimensions artistiques et politiques qui ne sont pas nécessairement séparées. À l’instar des enjeux de pouvoir que nous mettons en avant plus haut, c’est bien une dimension géopolitique et stratégique qui intègre l’analyse musicale en géographie.

À son tour, Robert J. Kruse<sup>198</sup> inscrira son travail dans la continuité de certains travaux. Son article de 2003 propose d’analyser le mémorial de John Lennon, Strawberry Field, en tant que lieu de pèlerinage. Pour ce, il part d’une brève démonstration du rôle de la musique dans la production d’espace et de lieu, avant de montrer comment ce lieu de mémoire s’est construit. Il met en relation les chansons de Lennon, textes et musiques, le discours du chanteur, mais également les visiteurs et autres acteurs du lieu. Bien que ne constituant pas une véritable innovation, cette analyse géographique construite sur un ensemble de références discursives est notable. En effet, l’auteur propose un détour par ce qu’il nomme une « expérience autobiographique » en se positionnant comme un fan des Beatles ayant fait ce pèlerinage. La méthodologie gagne alors en nouveauté. L’analyse de sa propre expérience est utilisée comme outil de réflexivité dans sa démarche scientifique : “*The need for geographers ‘to place themselves critically in the research process and the construction of geographical knowledge’ (Moss, 2001b : 9)*”<sup>199</sup>. Ainsi, l’on voit comment, par la musique (et les représentations qu’elle induit), l’espace et le lieu ont des caractéristiques dont l’interprétation varie en fonction de la subjectivité de chacun. Kruse montre finalement que cette interaction entre musique et lieux permet de créer du discours social, mais aussi politique et finalement géographique. À partir des subjectivités relatives, le lieu trouverait donc son essence dans l’intersubjectif.

Tariq Jazeel<sup>200</sup> (2005) propose, au travers de l’exemple des « paysages sonores anglo-asiatiques » (*British-Asian soundscape*), de voir comment se sont reliées géographie et musicologie. Une des modalités d’analyse passe par les politiques culturelles et la danse contemporaine comme indicateur des processus d’hybridation. Il montre notamment comment les territorialités urbaines (*urban territorialities*) sont caractérisées par des frontières culturelles « rigides », notamment construites sur des concepts raciaux. À l’identique de Kruse (2003), Jazeel laisse penser que l’objet musical ne soulève plus de question quant à sa géographicité. Il aborde alors un élément jusque-là peu exploré par les *music geographers* : la territorialité. Cette possibilité d’élargir la définition de *territory* ne peut donc qu’enrichir notre

---

<sup>197</sup> Wyndham&Read, 2003, p. 499.

<sup>198</sup> Department of geography, Kent State University – Ohio

<sup>199</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.161.

<sup>200</sup> Department of geography of Sheffield University – G-B.

corpus. Bien que les frontières qui le déterminent ne soient pas « souples » à l'image des membranes que nous inscrivons dans notre positionnement conceptuel, l'idée d'une construction idéale des *territoires* constitue une passerelle vers la géographie francophone. Ces frontières culturelles donnent alors à la musique une dimension territoriale qui rappelle notamment la ritournelle de Deleuze et Guattari (1980) et son rôle dans les processus de territorialisation. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Andrew Leyshon<sup>201</sup> se positionne pour une approche de la musique par la géographie économique en montrant comment l'industrie musicale et la géographie sont interreliées. Il aborde l'interaction entre les nouvelles technologies et l'industrie musicale pour en étudier les « conséquences géographiques ». En partant d'une approche générale de la dématérialisation d'un pan du 'système musique', il reprend un concept développé au départ par Jacques Attali (1984) : celui de « *musical network* ». La question est de savoir dans quelles conditions la dématérialisation d'un produit culturel et des techniques et conditions de sa production et de sa diffusion, « efface » les espaces dans lesquels ils se situaient. Il regarde alors quels peuvent être les impacts des différents formats de software et des systèmes de distribution interne sur le « *musical network* ». Un de ces impacts se situe au niveau spatial dans l'opposition est/ouest aux USA, figure dialectique bien développée dans la géographie américaine comme nous l'avons vu précédemment. Cette perspective économique pour l'analyse musicale représente une entrée jusque-là peu explorée. Elle mérite d'autant plus d'être citée que son inscription épistémologique dans le corpus est bien effectuée. Leyshon aura par la suite l'occasion de tester ses idées dans des productions communes, comme nous le soulignons plus bas.

Nous revenons finalement sur George Revill<sup>202</sup>, qui est certainement un des géographes les plus influents travaillant sur la musique. Il signe, entre 1991 et 2008, huit articles personnels sur le sujet, en cosigne avec Gold (2006) et Leyshon, Matless et Revill (1995), et il codirige également deux ouvrages collectifs (Anderson, Morton et Revill, 2005 et Leyshon, Matless et Revill, 1998). Il travaille encore aujourd'hui sur la thématique et participe activement à la mise en cohérence des initiatives. Dans son travail de 2004, par exemple, il part de sa propre expérience d'apprentissage de la « *French folk dance* » pour faire le lien entre musique, paysage et identité nationale. La théorie non-représentationnelle est au cœur de son interprétation de la performance. Cette « authenticité » de la démarche, celle d'un regard porté par et sur l'expérience, débouche alors sur une proposition de

---

<sup>201</sup> Department of geography, University of Bristol.

<sup>202</sup> Department of geography, Oxford Brookes University

déconstruction de la nécessité de se centrer sur les images et les représentations pour appréhender la question identitaire. La question du quotidien et des pratiques qui le guident est alors révélatrice des possibilités de rapprochement de matériaux éloignés à priori ; comme le tango et la musique folk française par exemple. Il montre que, contrairement aux idées reçues sur le rôle et l'état des musiques « traditionnelles », la créativité n'est pas antinomique de l'authenticité, bien au contraire. Cette déconstruction des oppositions « classiques » est même portée jusqu'à une réflexion englobant « nature » et « culture ». L'identité est finalement performée via l'*embodiment* et se dessine en dansant, mais aussi en parlant et en buvant du vin rouge. Dans la deuxième partie de ce travail, nous mobiliserons d'une part ses travaux collectifs, mais aussi son article de 2005, ainsi que celui de 1998 sur Samuel Coleridge-Taylor. Ils seront brièvement présentés dans la partie correspondante aux ouvrages collectifs et aux numéros spéciaux de revue. Rappelons simplement que l'*embodiment* est une notion qui prend de plus en plus de place en géographie, particulièrement dans les travaux qui s'orientent vers des choix interdisciplinaires. Kruse (2003) rappelle à ce propos que : *“music creates an embodied but imaginary space that mediate our feelings, our dreams, and our desires – with the social, with external space. In this way music gives each of us a sense of place, sometimes in connection with coherent spaces, sometimes in their place”*<sup>203</sup>.

### **De rares électrons sans prétention épistémologique**

Quelques propositions des années 2000 continuent sur les voies ouvertes par les premiers travaux sans se préoccuper de la démarche de construction épistémologique en cours. Par exemple, Diana Stuart Sinton et William A. Huber<sup>204</sup> (2007) cartographient la diffusion de la polka aux USA sur le modèle des analyses spatiales de Nash, Carney et Ford. Ils apportent simplement, comme le préconisait Carney (1998) une nouvelle application concrète de l'étude de la musique sans retour critique ou épistémologique. De même, Chandra Balachandran et Surinder Bhardwaj<sup>205</sup> (2001) avancent sur le terrain de la géographie musicale sans prendre en compte les travaux antérieurs. Dans leur proposition de 2001, ils affirment que la vie et les travaux de Muttusvami Dikshita (1775-1834), figure de la musique classique de l'Inde du sud, « *abound in spatiocultural symbolisms of integration and harmony* »<sup>206</sup>. En effet, ils montrent comment les pérégrinations de ce musicien dessinent un circuit

---

<sup>203</sup> Berland 1998, p.131, cité par Kruse R.J., 2003, p.154.

<sup>204</sup> University of Redlands, California & Haverford College, Philadelphia.

<sup>205</sup> Founder and chairman in Indian Institute of geographical studies et professor of geography at Kent State University – Ohio

<sup>206</sup> Balachandran & Bhardwaj, 2001, p.690.

culturel pour les pèlerins hindous. Les rapports que Dikshita entretenait entre Inde du Nord et Inde du sud ont fait de lui un agent de diffusion culturel majeur. Plus, il a ancré de manière « *spatiosymbolic* » la tradition culturelle musicale indienne. Ainsi, son œuvre autant que ses pratiques ont joué un grand rôle dans la constitution de liens linguistiques et politiques entre différentes régions de l'Inde de son temps. Ces liens perdurent encore aujourd'hui et il apparaît que la cohérence territoriale de l'Inde et sa « continuité culturelle », doivent beaucoup à ce musicien et à ses suiveurs. Inscrite en filigrane, la volonté des auteurs est de mettre en évidence la prédominance des approches occidentales en géographie sociale et culturelle. Sont alors repris dans ce papier plusieurs éléments qui interpellent : la question politique et culturelle, avec l'idée de continuum soutenu ici par la musique ; la question des mobilités ; celles du patrimoine musical ; et enfin les questions du positionnement propre aux chercheurs en géographie. La synthèse qu'ils font de ces différents points de la recherche en *geomusic* pourrait nous être bien utile au moment d'aborder le flamenco qui, comme nous le verrons, pose également ce type de questions entrecroisées.

## **I-2-d- Les écrits au service d'une structuration et d'une mise en cohérence des travaux**

Nous pensons que la façon la plus sûre de synthétiser les tentatives de mise en cohérence et de structuration des travaux est de faire un bref détour par les articles clés, ouvrages thématiques et les numéros spéciaux de revue, que nous qualifieront de « travaux-ciment » du sous-courant disciplinaire (SCD). Nous rappelons encore une fois qu'il ne s'agit pas de tous les synthétiser, mais bien d'en faire une présentation sélective ; afin de mettre en lumière les aspects de la *music geography* qui n'auraient pas encore été mis en avant, mais aussi de donner à voir la finalisation de la légitimation du sujet.

### **Des articles épistémologiques ou programmatiques pour la recherche**

Lily Kong (1995a) propose de revenir sur la musique populaire dans les analyses géographiques. Bien qu'ayant antérieurement traité des problématiques de géographie sociale, notamment sur les espaces du sacré (1990) ou les aires culturelles (1995c), cette philosophe de formation s'intéresse à la *music geography* par une lecture épistémologique. Comme nous l'avons vu, elle ouvre ensuite le champ empirique, principalement avec l'exemple de

Singapour. Cet article de 1995 représente une étape importante dans la structuration du SCD. Elle se propose dans un premier temps d'explorer les raisons du traitement faible de la musique populaire par les géographes, en insistant dès lors sur le fait que « cette indifférence n'allait pas persister ». Nous reviendrons bien entendu sur ce point. Dans une « analyse critique des travaux existants », elle postule que les recherches n'ont pas mobilisé de théories ou de méthodes « très perfectionnées ». Elle relève alors cinq thèmes prédominants: “1/ *spatial distribution of forms*; 2/ *musical hearths and diffusion*; 3/ *locations with shared musical traits*; 4/ *lyrics describing places*; and 5/ *lyrics expressing environmental issues*”<sup>207</sup>. Un dernier terme, perçu comme englobant, reprend brièvement les liens entre la musique et la géographie enseignée. En partant de ce regard sur les travaux passés, elle propose d'explorer trois pistes qu'elle imagine particulièrement fécondes ; ceci en « les alliant à la pensée postmoderne ». Il s'agit de :

- la façon dont les significations et valeurs symboliques sont produites, communiquées et consommées ;
- les politiques culturelles et les relations de pouvoir ;
- la théorie de la *social construction* orientée sur les identités.

Après avoir exploré les possibilités offertes par des auteurs issus globalement des sciences sociales, elle insiste sur l'importance, selon elle, de ne pas séparer géographes et non-géographes pour aborder la musique populaire et plus largement le lien entre culture et société. Elle défend alors un élargissement interdisciplinaire nécessaire à une bonne compréhension des phénomènes sociaux. Si d'autres mobilisent déjà des références externes à la géographie, Kong tranche par l'affirmation d'une interdisciplinarité méthodologique. Voilà qui devrait, au moment de travailler sur le flamenco, nous inciter à revoir nos propositions analytiques de catégorisation entre les différentes disciplines.

À leur tour, Nash et Carney (1996) signent un article<sup>208</sup> qui prétend reprendre l'ensemble des travaux portant sur « géographie et musique », en classant leur contenu en sept thèmes. Ils ouvrent ensuite la voie à une huitième thématique en émergence. Ils livrent ainsi le fruit d'une réflexion sur le sujet qui se veut à la fois épistémologique et prospectiviste. En se basant sur un corpus d'une quarantaine d'articles, de travaux et de rendez-vous scientifiques

---

<sup>207</sup> In Jurmu, 2005, p.180.

<sup>208</sup> Nash P.H. ; Carney G.O., 1996, "The seven themes of music geography", in *The Canadian Geographer*, n°40(1), p.69-74.



fondateurs<sup>209</sup>, ils posent le sujet comme aujourd'hui incontournable en géographie. Leur démarche justificative passe donc par la distinction entre émergence (début des années 70) et stabilisation (tournant culturel de la géographie qu'ils situent à partir des années 1980). Cette évolution, « interdépendante et non-linéaire », ne devait pas faire l'objet d'une confusion entre chronologie des travaux géographiques et chronologie de l'étude scientifique des objets musicaux. La première affirmation concerne l'affiliation originelle de la musique comme « sous-domaine de la géographie de la culture », au début des années 1970. Ainsi, les **sept thèmes** sont :

- **Les origines** : *“The ‘prehistory’ of music geography was dominated by ethnomusicologists and folklorists, who focused not only on the types and localisation of musical instruments, but also on music regions [...] they were deeply interested in the spatial aspect of their [...] research.”*<sup>210</sup>. (Sachs, 1929 et 1965; Nettl, 1954; Lomax, 1960). Ces chercheurs, ayant pour objet privilégié la musique, se sont intéressés à ses dimensions spatiales, en la localisant, la cartographiant, construisant ainsi des « régions musicales ». Puis, ils ont étudié les processus de diffusion spatiale. Nous soulignons bien cette idée que ce sont les autres disciplines qui ont fait le premier pas vers la géographie.
- **La répartition mondiale et les genres** : en partant de la « question embryonnaire » suivante : « *what is ‘mappable’ concerning music ?* (Nash, 1968 ; Gordon, 1970 ; Ford, 1971) », les auteurs montrent comment les travaux de la “préhistoire” ont directement influencé les « premiers » géographes qui travaillèrent sur le sujet. C'est en regardant du côté de l'ethnomusicologie et des études folkloristes que ces travaux se seraient approprié la musique comme objet d'étude. Ce fut notamment le cas d'un ouvrage de référence, l'Atlas Historique de la Musique (Collaer & Vander, 1960). Ainsi, la première géographie de la musique n'était pas, selon eux, innovante en terme d'approche ou de méthode, mais uniquement grâce au nouvel objet qu'elle se proposait d'intégrer.
- **L'analyse de l'emplacement/localisation** : cela concerne à la fois les origines géographiques des compositeurs (et les « voyages » qu'ils ont faits) et les styles de musique. Nash et Carney semblent alors précurseurs en la matière au travers de leurs

---

<sup>209</sup> “The place of music”, 1993, Institut of British Geographer ; special sessions (1993, 1994 and 1995), Association of American Geographers meeting.

<sup>210</sup> Nash P.H. ; Carney G.O., 1996, op.cit., p.70.

travaux sur la musique country du sud des États-Unis, comme les auteurs l'affirment eux-mêmes.

- **Les sources régionales des activités musicales** : il s'agit de voir comment le phénomène musical est concomitant des phénomènes de migration et de diffusion. Ici, ce sont principalement les processus de diffusion de styles musicaux qui sont pris en compte : le blues (Arkell, 1991), le jazz (Glasgow, 1979) ou encore le rock'n'roll (Francaviglia, 1973). Mais, les conditions d'émergence commencent à être prises en compte avec, par exemple, les travaux de Warren Gill sur « les origines, le développement et la mort d'une musique populaire régionale » (Gill, 1993). Ici, le rôle des « musiques nationalistes » apparaît prépondérant dans l'analyse.

- **Les tendances « fondées sur l'électricité »** : elles découlent « naturellement » du thème précédent. À la base de la montée en puissance des technologies de l'information et de la communication, l'électricité est un élément clé du processus de diffusion. Cette partie reprend les travaux effectués sur les moyens de diffusion (Carney, 1997 ; Curtis & Rose, 1983 ; Lerh, 1983).

- **L'impact de la musique sur les paysages** : les analyses qui se trouvent dans cette partie ne se focalisent pas sur les structures individuelles, comme l'opéra ou la salle de concert, mais sur les villes et les régions. Les travaux de Nash permettent de montrer comment musique et développement urbain vont de pair (Nash, 1993). Ceux de Carney expliquent comment l'image d'une région change en fonction du succès d'une musique spécifique (Carney, 1994a).

- **La musique globale** : en rassemblant l'universel et le particulier, il s'agit de montrer en quoi le géographe est légitime au moment de traiter un objet autant dans ses spécificités locales que dans son fonctionnement au niveau global. Du côté des musiciens, les préoccupations spécifiques pour les questions globales émergent également : « *There is a vast range from the site-specific to the global, from the alpha to the omega, from womb to tomb* »<sup>211</sup>. Les travaux de Nash sont utilisés pour mettre en évidence le fait que les géographes ont traité en priorité « les aspects apolliniens logiques, situés, réels et objectifs ». Aussi, ils auraient oublié trop souvent « l'universel, l'effusif, l'holistique, l'existential, le subjectif et le dionysiaque » (Nash, 1994)<sup>212</sup>, où le rôle de l'art et des artistes apparaît comme fondamental. La notion de « *soundscape* » proposée par Schafer (1977) en initie la dynamique qui ira jusqu'aux

---

<sup>211</sup> Ibidem, p.72.

<sup>212</sup> In Nash P.H. ; Carney G.O., 1996, op.cit., p.72.

travaux actuels sur la world music par exemple. Il est alors possible d'aborder les genres musicaux et les régions musicales de manière transversale. Ce thème regroupe ainsi cinq catégories (Carney, 1990) participant de la géographie actuelle de la musique : *perception (image of place, sense of place, place perception, and place-consciousness)* ; *cultural heart and cultural diffusion (diffusion agents, processes, paths, and barriers)* ; *culture region (formal and functional, nodes and cores, macro and micro)* ; *spatial interaction (migration, connectivity, transportation routes, and communication networks)* ; *human-environment relationships (cultural ecology)* (Nash & Carney, 1996).

« Les *'music geographers'* ont étudié les styles, les structures, les paroles, les interprètes et les compositeurs, les centres et les événements, les médias, l'ethnicité et l'instrumentation. Mais, dans le futur, la description, l'analyse et la synthèse du phénomène doivent aller plus loin. Il existe maintenant de solides fondations »<sup>213</sup>. Ainsi, à ce constat se rattache une vision prospective constitutive d'un huitième thème émergent : l'innovation technologique. Les auteurs partent du principe qu'un entre-deux entre le local et le global devrait s'établir, où « les perspectives de tissage d'une 'enveloppe sonore' homogène seraient pénétrées par un phénomène idiographique ». Les technologies innovantes peuvent, par exemple, déconstruire l'hypothèse d'une homogénéisation des pratiques culturelles ; dans le sens où elles permettent de plus en plus de les individualiser. La dématérialisation de la musique sert d'exemple à la complexification des pratiques d'écoute, mais aussi plus généralement de production et de consommation musicales. Il y aurait des musiques 'pancontinentales', comme le reggae ou le jazz, mais elles seraient adaptées aux « marchés », la notion de multimédia devenant primordiale. La « quête d'une pensée nomothétique » est alors proposée, pour mieux comprendre les contextes d'écoute par exemple, « *not only to 'information' (content), but also to 'conduit'* ». Une nouvelle manière de relier musique et espace s'affirmait donc en 1996. Pour Carney (1998), la musique apparaît alors tantôt comme un objet sans spécificité propre, qui peut être mis en relation avec les « cinq thèmes de base de la géographie », à savoir : *location, movement, human-environment interaction, region and place* ; tantôt comme un objet révélateur des innovations scientifiques en géographie ayant eu lieu ou à l'œuvre aujourd'hui. (Carney, 1990a). Il n'est pas toujours très clair, lors de la lecture de ses écrits compilés, de mettre en évidence une orientation de traitement. En effet,

---

<sup>213</sup> Ibidem, p.73.

alors qu'il présentait deux ans plus tôt, avec Peter H. Nash (1996), une catégorisation du traitement de la musique en géographie en huit thèmes, Carney revient à la charge en 1998 (1998b) avec un article où les phénomènes musicaux abordés par des géographes se retranchent dans neuf catégories générales : les styles, la structure, les paroles, les interprètes et compositeurs, les centres et événements, les médias, l'ethnicité, l'instrumentation et finalement l'industrie : neuvième catégorie dont l'absence dans ses écrits de 1990 sera analysée plus loin. Ces mêmes catégories se regroupent dans une taxonomie à dix chiffres que nous nous sommes proposé de traduire de la manière suivante (pour chacune d'entre elles, Carney fournira plusieurs exemples parmi lesquels un ou deux seront présentés et généralisés):

**1/** La délimitation de régions musicales et l'interprétation des musiques régionales : c'est le cas par exemple du reggae en Jamaïque ou de la musique cajun en Louisiane. **2/** L'évolution des styles musicaux en fonction des lieux et des musiques localisées : Vienne et le classique, Nashville et la country, Seattle et le grunge, etc. **3/** L'origine et la diffusion des phénomènes musicaux : le blues, du delta du Mississippi à Chicago. **4/** La dimension spatiale de la musique en relation avec les migrations humaines et les réseaux de transport et de communication, ainsi que la « transnationalisation » des musiques en fonction des échanges entre artistes et de la commercialisation de support musique ou le rapport aux objets symboliques de mobilité comme la route 66 par exemple. **5/** Les aspects symboliques et psychologiques de la musique qui façonnent l'esprit des lieux (image of place, sense of place, and place consciousness) : la perception des lieux proposée par les paroles des chansons, comme la représentation de la côte californienne dans le rock des surfeurs. **6/** Les effets de la musique sur les paysages culturels : festivals de rock ou bals polka. **7/** L'organisation spatiale de l'industrie musicale et autres phénomènes musicaux : les divisions marketing des compagnies d'enregistrement ou les aires de diffusion des stations de radio. **8/** La relation entre musique et environnement : l'utilisation du bois de lutherie ou les références aux éléments physiques du paysage dans les chansons. **9/** Les fonctions des musiques nationalistes ou antinationalistes : la promotion nationale des musiques classiques (ex : Dvorak, Bartok, Smetana...) et la diffusion de sentiments antipatriotiques (ex : Sex Pistols). **10/** Les interrelations entre la musique et d'autres formes de production culturelle dans un sens spatial : le sport ou la religion par exemple.

Il est évident qu'il existe un schisme dans les propositions multiples de Carney, puisque, comme cet énoncé le montre, elles ne correspondent pas nécessairement les unes avec les autres alors qu'elles ont justement la prétention de mettre de la cohérence dans les

travaux. Nous y reviendrons bien évidemment dans le chapitre dédié à la question d'une éventuelle inertie disciplinaire à laquelle participerait l'analyse du phénomène musical en géographie.

Ray Hudson<sup>214</sup> constitue un auteur à part dans notre corpus par rapport aux précautions épistémologiques qu'il prend très tôt dans ses articles successifs et dont le contenu sera analysé plus bas. Après avoir effectué son *final project report* à l'Université de Durham sur la question musicale<sup>215</sup>, il publie deux articles clairement inscrits dans cette thématique. Le premier (1995) est une présentation générale de son travail de fin d'étude. En s'inscrivant dans une approche de géographie économique, il étudie les perspectives de redynamisation de la zone nord-ouest de Durham suite à la fermeture de l'emblématique British Steel Corporation's Consett. Sur fond de crise industrielle, et donc économique et sociale, la musique s'affirme ici comme une alternative à la ré-industrialisation ; c'est un nouveau levier pour le développement local qui émerge (« *a genuinely radical alternative to the conventional reindustrialization strategy* »<sup>216</sup>). L'entrée par le développement coopératif reste certainement inédite en termes de rapprochement entre musique et géographie du développement, là où l'intérêt des populations locales est mis en avant. Il explore alors les possibilités d'une mise en application de l'action collective infléchie par un modèle « *bottom-up* », plutôt que « *top-down* » (Storh, 1990 ; Storh & Fraser Taylor, 1981). Le concept d'*empowerment* devient ici primordial. La musique, parce qu'elle reflète des "histoires culturelles" (*cultural histories*) et des identités spécifiques, jouerait un rôle majeur : « *music being used by communities not only to provide recreation and entertainment but also to express dissent and challenge the orthodoxies of prevailing modes of thought* ». Dans un second article, Ray Hudson (2006) explore les liens entre la musique, l'identité et le lieu (place). Il part du postulat que la musique « *has the ability to conjure up powerful images of place, feelings of deep attachment to place* »<sup>217</sup>. Il commence par une entrée épistémologique en se posant la question de la place de la musique dans la géographie humaine. Le retard de la thématique est mis en avant, puis la consolidation des travaux est affirmée. Il propose alors de revenir sur trois thèmes qui lui semblent être « pertinents » pour rapprocher la musique et la géographie. Pour développer chacun d'entre eux, il synthétise en fait les travaux de certains auteurs, un peu comme nous le faisons ici. D'abord, il aborde la construction des lieux

---

<sup>214</sup> Department of geography, University of Durham.

<sup>215</sup> Hudson R., 1991, "Making music work", *final project report*, University of Durham.

<sup>216</sup> Hudson R., 1995, p.460.

<sup>217</sup> Hudson R., 2006, p.626.

(places) par la musique. Pour cela, il fait un bref détour par les travaux de Sara Cohen (1991 et 1995). Il analyse également ceux de Bennett (2002), pour mettre l'accent sur les capacités uniques de la musique à produire de l'espace. Ensuite, il aborde le rapport existant entre le lien musique/identité et le bien-être des personnes et des lieux (« *Music and identities and the well-being of peoples and places* »<sup>218</sup>). La musique s'affiche ici à la fois comme un élément qui exprime et traduit une identité locale et comme un moyen de construire cette identité. Ce sont notamment les travaux de Leyshon et al. (1998), Smith (2004), Waterman (1998), ainsi que ceux de Connell & Gibson (2002 et 2004) qui illustrent ces propos. Avec eux, la question du bien-être se situe dans les capacités d'expression des populations. Dans les constructions hybrides des espaces mondialisés, l'authenticité s'affirme comme une nouvelle compétence sociale pour la musique. Finalement, Hudson questionnera les stratégies régionales et urbaines de développement qui intègrent la dimension musicale. Avec lui, Gibson (2002) et Power & 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. La réunion conclusive de ces trois points montre en quoi *music & place* sont fortement liés, en insistant sur les impacts positifs de la musique dans la vie des gens. Pour revenir sur son positionnement théorique, il est évident que la façon dont il met en exergue la mobilisation de la musique comme levier de développement local constitue pour nous un exemple fort.

En plus des articles précisément orientés vers l'analyse épistémologique de la thématique, de nombreux auteurs dédient une partie de leur(s) article(s) au positionnement de leur démarche dans une approche globale de la musique en géographie. Après Kong (1995), Carney et Nash (1996) ou encore Hudson (2006), certains *music geographers* ont joué un rôle relativement important dans l'épistémologie du sujet. Sans compter les ouvrages collectifs qui ont tous porté un regard rétrospectif et prospectif sur le traitement de la musique en géographie, des bribes d'articles méritent d'être mises en avant, à la fois pour le caractère constructif de la réflexion collective et/ou pour leurs impacts sur les écrits postérieurs. Pour en faire la présentation, nous pourrions citer Jurmu (2005), par exemple. Il participe aussi de la construction progressive d'un corpus toujours plus cohérent. Adoptant une démarche rétrospective sur le sujet de l'enseignement de la géographie par la musique, il dit que « *Lehr (1984) discusses the general use of music for developing concept, such as regional and landscape geography, but does not provide any specific format for classroom instruction* »<sup>219</sup>.

---

<sup>218</sup> Hudson R., 2006, p.627.

<sup>219</sup> Jurmu, 2005, op.cit, p.180

Outre l'arrivée tardive de la géographie physique dans les propositions, il souligne l'absence récurrente de méthodologie, qu'il précisera alors comme nous l'avons vu plus haut. De manière non exclusive, nous citerons encore Daryl Byklum (1994), Ingham, Purvis & Clarke (1999), Jazeel (2005), Kruse (2003) et Leyshon (2001) qui proposent un panel des thématiques à prendre en compte et des modalités de traitement induites ; Carroll & Connell (2000), Gill (1993) et McLeay (1995), qui cernent le sujet en se positionnant sur quelques auteurs clés ; ou encore Sara Cohen (1995), Halfacree & Kitchin (1996), Pocock (1989) et Smith (1994 et 2000), qui questionnent la place de la géographie dans les sciences sociales par rapport à l'objet musical. Bien d'autres ont également pris le temps d'arrêter leur analyse sur une réflexion qui englobe l'objet et la discipline, sans pour autant avoir provoqué de réaction, le plus souvent parce qu'ils orientent cette réflexion générale sur une seule partie des possibilités de traitement. On peut aussi imaginer que ces auteurs n'ont pas toujours su convaincre (Gumprecht, 1998 ; Johnston, 2006 ; Lehr, Bartlett & Tabvahtah, 2006 ; Saldanha, 2005). Tous ces auteurs, par leur démarche particulière, feront tout de même l'objet d'un regard attentif sur les modes de légitimation et de justification du sujet, et notamment de l'affirmation de la musique comme objet géographique.

### **Les numéros spéciaux de revues comme avancée institutionnelle du sujet**

Pour nous arrêter plus longuement sur deux numéros de revues, nous passeront très rapidement sur le numéro spécial de la revue *Journal of cultural geography* dirigé par Carney en 1998. Nous avons en effet repris certains des travaux plus haut, au moment d'en présenter les auteurs. Surtout, cette compilation d'articles s'inscrit peu dans une perspective de mise en cohérence, mais offre plutôt un élargissement des propositions de Carney et de ses pairs. Faisons alors appel à Guiu (2009) pour voir en quoi ce numéro s'inscrit bien dans notre corpus :

« Le numéro spécial du *Journal of Cultural Geography*, « Geography of Music », dirigé par G.O. Carney en 1998, révèle les évolutions des travaux issus de son école, par la prise en compte des notions de place, de représentations et d'imaginaire (Gumprecht, 1998). Certains chercheurs s'interrogent alors sur les interrelations entre l'émergence de scènes musicales et les processus d'innovation et de création (Bell, 1998 ; Stump, 1998 ; Gill, 1998). R. Stump met à jour l'existence d'une hiérarchisation des salles de concert à New York et montre comment l'évolution des lieux de représentations de la musique Be-bop provoque des transformations de la création musicale elle-même. Par ailleurs, les genres musicaux se diversifient. Si la musique country présentait la moitié des publications dans les années 70 (Carney, 1998), elle laisse place

aux pratiques marginales et de contestation. [...] Les recherches se portent sur le rôle de la musique dans l'activation d'un *sense of place* ainsi que sur la constitution de haut-lieux consacrés à la production musicale. »<sup>220</sup>

Alors que Carney ouvrait la *music geography* à d'autres perspectives que celles de l'analyse spatiale, peu de propositions collectives émergeront avant le milieu des années 2000. Il faudra attendre Ben Anderson, Frances Morton et George Revill<sup>221</sup> et le numéro spécial de la revue *Social & Cultural Geography* (2005) dont l'objectif affirmé est d'ouvrir de nouvelles problématiques dans la discipline. Ils donnent leur position dans un texte introductif qui aborde à sa manière « l'étude de la musique en géographie ». Ils vont tenter d'y compléter les bases d'une épistémologie de la musique en géographie, posée par leurs prédécesseurs, en faisant un bref détour par des travaux pionniers, puis en montrant l'impact du « *cultural turn* » sur la discipline. Ils avancent entre autres un motif concernant l'augmentation des travaux sur la musique (qu'ils situent au milieu des années 1990) qui viendrait en partie de la transformation des études musicologiques notamment, ainsi qu'une ouverture à l'interdisciplinarité plus généralement : « *The study of music has undergone something of a transformation in the past ten years. From a substantially empiricism and elitist endeavour, the practice of musicology has broadened out embrace social and cultural theory, creating a series of vibrant debates in which geographers have played an active part* »<sup>222</sup>. Ils y proposent de regrouper ces travaux dans quatre grandes thématiques:

- « *link between music, historical geographies of citizenship and the nationstate* (Gold and Revill 2006 ; Leyshon, Matless and Revill 1998 ; Revill 1995, 2000a, 2000b) »;
- « *music practice and the transgression of hegemonic spatiality* (Kong 1995 ; Valentine 1995) » ;
- « *musical performance, reception and the production of space and place* (Kong 1995, 1996 ; Saldanha 2002 ; Smith 1997, 2000 ; Waterman 1998) » ;
- « *music practice and the geographies of affect and emotion* (Anderson 2004a, 2004b ; Wood and Smith 2004) »<sup>223</sup>.

Ben Anderson (2005) ouvrira la série d'articles s'inscrivant dans la même lignée d'entretiens qu'il mena auparavant (2000 et 2004) et que nous décrivions plus haut. On y

---

<sup>220</sup> Guiu C., 2009, p.43.

<sup>221</sup> Respectivement : Department of Geography ; University of Durham ; School of Geographical Sciences, University of Bristol & Geography Discipline, Faculty of Social Science, The Open University - UK

<sup>222</sup> Anderson B. ; Morton F. ; Revill G., 2005, p.639.

<sup>223</sup> Ibidem.



trouve toutefois une nouvelle problématique tournant autour de la construction de jugement d'opinion au travers des expériences musicales du quotidien. En se positionnant pour « une géographie domestique de l'affect », il montrera comment déconstruire l'idée reçue selon laquelle l'expression du goût, musical en l'occurrence, est un acte stratégique de différenciation qui crée des relations hiérarchiques entre différents « types de corps ». Il se positionnera alors pour une prise en compte du « plus-que-rationnel »<sup>224</sup> dans la construction des valeurs de l'espace-temps du domestique : « *Music is thereafter encountered, and judged, as 'appropriate' only if it 'promise' to create, in Spinoza's term, 'good encounters' [...] music 'fits' with 'everyday life' because it allows an augmentation: it gives energy or a boost (see Deleuze 1988)* »<sup>225</sup>. Il regarde ainsi comment les personnes se servent de la musique comme un « support d'activité » des actions sociospatiales. Une question de fond apparaît alors: “*How does a judgement that a music is 'good' or 'bad' come to feel right as it takes place?*” On débouchera finalement sur ce qu'Anderson propose de nommer “les géographies de la maison”, particulièrement motivante pour regarder les pratiques quotidiennes du flamenco dans l'espace privé.

Frances Morton (2005) propose à son tour de revenir sur les espaces de la performance musicale. Au travers de l'exemple de la musique traditionnelle irlandaise produite dans les pubs de la ville de Galway (Irlande), l'objectif qu'elle avance est « de pouvoir accéder à ces espaces créés dans le cadre de l'interprétation et qui ont souvent été écartés des méthodes de recherche conventionnelles »<sup>226</sup>. Elle se pose la question de l'engagement réel du chercheur dans les pratiques sociales de la construction induite d'une « géographie du moment en pratique » : « *how to capture practices and the spaces and times created in the here and now. I have been interesting in accessing qualities of embodiment, expression, and of knowing and communicating, because this features have been missing from extant conceptualisations of Irish music that represent and reflect cartographically bounded places* »<sup>227</sup>. Avec une orientation similaire, George Revill (2005) fait une étude de la musique et de la danse folkloriques françaises en Angleterre au travers du groupe The Chase. L'originalité de ce travail en termes de méthodologie réside sur le temps de la performance analysée : une soirée. Mais bien entendu, l'article renvoie également à des débats plus larges, notamment celui de la place de la culture vernaculaire dans la vie quotidienne. Le jeu d'opposition folklorique/moderne est particulièrement mis en avant, en nous renvoyant aux « débats qui se

---

<sup>224</sup> *More-than-rational.*

<sup>225</sup> Anderson B., 2005, op.cit., p.651.

<sup>226</sup> Morton F., 2005, p.673.

<sup>227</sup> Morton F., 2005, p.674.

tiennent sur l'authenticité, la tradition, la culture ouvrière, la communauté et le sens du lieu »<sup>228</sup>. L'hypothèse est que la culture vernaculaire se développe par rapport à « une conception dynamique et plurielle du lieu qui, théoriquement, permet de circonscrire la musique folklorique dans le cadre de la vie quotidienne moderne ». Il abordera finalement la question de l'hybridation. Il nous montrera comment la *folk music* n'est plus un objet construit sur les catégories d'expérience « authentique/inauthentique », ni une « ressource précieuse menacée », mais doit au contraire être considérée comme contingente et pragmatique. Les musiciens sont ainsi inscrits dans un lieu et dans une époque où ils oublient la tradition pour donner libre court à leur créativité. Dans une continuité théorique, Michelle Duffy<sup>229</sup> (2005) nous propose quant à elle de revenir sur l'interprétation de l'identité portée par le cadre multiculturel de deux festivals de musique asiatique en Australie. Elle s'arrête sur la façon dont les identités dynamiques sont promulguées par les performances qui composent ces festivals. En s'appuyant sur les travaux de Deleuze et Guattari, elle soutient que la musique est un médium « non-représentationnel » qui permet de créer de nouvelles manières d'être ensemble. Ainsi, c'est la question de l'identité particulière des lieux qui est mise en question. La musique donne du sens à la rencontre et permet d'inscrire tacitement des valeurs communes aux personnes. En se basant sur une méthodologie qu'elle dit « ethnographique », Duffy nous montre alors que l'identité est un concept dynamique et fluide qui offre diverses voies d'analyse dans les relations hétérogènes qu'elle entretient avec le lieu.

Ensuite, Arun Saldanha (2005) revient sur le mouvement des raves à Goa en tentant de mettre en relation les dynamiques « raciales »<sup>230</sup> et la musique. Il avance en effet que « l'expérience matérielle de la musique et de l'espace contribue aux différences sociales liées à la race et au sexe ». Pour ce, il adoptera une position critique face aux théories non-représentationnelles. Il étayera son argumentaire avec « une musicologie deleuzienne » qui conçoit la musique comme une « force ». Les réseaux de pouvoir et d'inégalité qu'il étudie sont selon lui incontournables au moment d'aborder la richesse de la matérialité de la musique. Dans le village de Anjuna (Goa – Inde), il pose cinq questions autour de l'organisation sociale à l'intérieur des raves party : la présence massive d'hommes indiens ; le mysticisme qui englobe le lever du soleil ; l'« économie visuelle » propre à la « subculture » ; la prégnance du phénotype ; et les effets neurochimiques du LSD. Ces cinq portes d'entrée sur l'analyse lui permettront alors de construire une logique d'organisation des corps dans

---

<sup>228</sup> Reville, 2005, p.695.

<sup>229</sup> The Australian Centre, University of Melbourne.

<sup>230</sup> Nous prendrons ici le terme comme il est utilisé par l'auteur, traduit littéralement, sans entrer dans la polémique autour de son utilisation.

l'espace musicalement construit. Bien qu'anecdotique, le rendu de l'analyse montre clairement des jeux sociaux entre hommes et femmes, indiens et européens, touristes et résidents. Il montre par exemple que les « *domestic tourists* » (touristes indiens) sont perçus comme problématiques pour les Occidentaux. Leur forte consommation d'alcool et la représentation qu'ils ont généralement des femmes occidentales les rendant agressifs à leur égard. Ainsi, Saldanha nous montre qu'une stratégie musicale se met en œuvre : les DJ's mettent des musiques fortes et violentes en début de soirée pendant que les Occidentaux se limitent sur la boisson. De se fait, au moment le plus « mystique », c'est-à-dire au lever du soleil, les *domestic tourists* trop alcoolisés se retirent de la scène. Il précise qu'il est important de garder à l'esprit que la différence raciale est « spontanée et non-automatique », ce qui évite des jugements trop hâtifs sur les positions de chacun.

Particulièrement transversale dans ce numéro, la contribution de Keith Jones<sup>231</sup> (2005) propose de revenir sur l'application industrielle de la musique pour « produire des travailleurs industriels plus efficaces et plus engagés ». Elle se base sur un corpus de recherches psychologiques, initiées dans le monde universitaire anglais au début du XXe siècle. Ainsi, elle mobilise la plus grande expérimentation qui fut faite dans le cadre d'un programme radiophonique de la BBC, dénommée « La musique pendant que vous travaillez » et diffusée tous les jours de 1940 à 1967 auprès de millions d'ouvriers britanniques. « À cette époque, on se demandait si la musique pouvait servir de trame sonore affective pour augmenter la valeur du travail des employés, accroître leur effectivité, combattre la fatigue et l'ennui, hausser le moral et avoir accès a et manipuler leurs sentiments et leur loyauté »<sup>232</sup>. Elle s'intéressera particulièrement à la conceptualisation du « pouvoir effectif de la musique » et à son utilisation afin d'exercer un « contrôle émotionnel » sur les espaces de travail et le « moi productif ». Au croisement de la psychologie, de la géographie et de la sociologie, ce travail constitue une approche interdisciplinaire de la musique particulièrement innovante. Elle ajoute également une dimension historique à l'analyse en mobilisant le corpus d'historiens ayant abordé le sujet. Jones répond finalement aux préoccupations sur l'approche critique de la sonorisation musicale dans les espaces du quotidien. “*This paper's subject, as counterpoint to twentyfirst century soundtrackings of social space, gives one illustration of the historical and geographical specificity of the ways in which music is implicated in 'everyday life'*”<sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> School of geography, University of Nottingham.

<sup>232</sup> Jones, 2005, p.740.

<sup>233</sup> Jones, 2005, p.723.

Finalement, David Matless (2005) nous amène aux limites du sonore et du musical dans une « *sonic geography* » qui représente pour lui un croisement entre une démarche de géographie morale, d'écologie du paysage et d'une analyse régionale « rénovée ». Il se basera sur un large corpus construit depuis le XIXe siècle intégrant une bibliographie vaste (ouvrages, guides touristiques, presse écrite, journaux personnels et récits fictifs, des chansons et émissions de radio). Il s'intéresse particulièrement au discours de nombreux acteurs pour mettre en exergue la géographie sonore de la « région » qu'il étudie : le Norfolk Broads, une zone humide située dans l'est de l'Angleterre. Il montrera notamment comment s'y sont affrontées, insérant le son au centre du conflit, des cultures antagonistes : celle de la nature et celle des loisirs. En découlera finalement un débat sur la nature de l'identité régionale et les différentes manières de la définir à partir du paysage sonore et de la production musicale locale. Il montrera alors « comment dans le contexte d'une estimation contestée du paysage régional, l'esthétique, l'écologique et le social sont noués par la géographie sonore »<sup>234</sup>. Voilà qui devra notamment nous faire revoir notre copie quant au lien entre géographie de la musique et géographie du son.

Ce numéro spécial de la revue *Social & Cultural Geography* marque ainsi une évolution significative de la *music geography*. Tout en s'appuyant sur le corpus existant, il adapte les théories des *social studies* à l'étude géographique de la musique en incluant de nouveaux cadres méthodologiques. Ainsi, autour de la musique, les notions de quotidien, de genres, de pouvoir, d'authentique, etc., sont revisitées aux spectres de l'analyse méthodologique in situ qui fait un pas définitif vers l'interdisciplinarité.

Un an plus tard, un numéro spécial de la revue *GeoJournal* fut dirigé par Stanley Waterman et Stanley D. Brunn<sup>235</sup> sur le thème « *geography and music* ». Il sort en 2006, alors que la question commence à être largement traitée en Angleterre et en France lors de la première journée scientifique sur le sujet<sup>236</sup>. Stanley Waterman (2006a) ouvrira le bal dans une courte introduction avant de signer un article en fin de numéro plus éloquent sur sa position de géographe (2006b). Il étudiera la place de la culture occidentale dans l'affirmation du nationalisme israélien. L'état de la musique dans le pays est pour lui un bon indicateur socioculturel et plus généralement le reflet des modes de vie « Palestiniens/Israéliens ». Ainsi, si la musique occidentale y a été très dominante à partir de la moitié du XXe siècle, son déclin

---

<sup>234</sup> Matless, 2005, p.765.

<sup>235</sup> Professeur au Département de Géographie de l'Université de Haïfa (Israël) & Department of Geography, University of Kentucky.

<sup>236</sup> Juin 2006, «Musique et géographie: quelles perspectives? », Université de la Sorbonne.

rapide est constaté récemment. Cet éloignement culturel de l'occident serait dû à un regain de nationalisme volontairement indexé par le pouvoir en place. Il nous montrera donc comment musique et pouvoir sont liés ; thème que l'on retrouvera en trame dans ce numéro ; un des exemples les plus marquants étant celui de la longue interdiction de Wagner en Israël.

Scientifiquement proche, David Lowenthal<sup>237</sup>, qui n'avait fait que deux brèves apparitions dans la thématique en 1976, y présente une contribution sur les hymnes nationaux. Il présentera l'histoire des musiques nationales pour mieux montrer leur force et présence dans le monde d'aujourd'hui. Il affirme alors que les musiques nationalistes ont une vie « utile » souvent très courte et que, lorsqu'elles ne sont pas oubliées par des auditeurs et des politiques changeants, elles sont souvent internationalisées, voire parfois rejetées par les pouvoirs en place. Cette dimension politique de la musique n'est alors pas sans rappeler les travaux de Lily Kong (1996) que nous abordions plus haut : *“In this essay I seek to account for these conflicting traditions, and to suggest what they imply for music's special role in our lives [...] I have traced the career of the classical tradition to explore two conflicting expressive urges – the one universal, mystical, transcendental, the other local, particular, tribal, parochial”*<sup>238</sup>.

Plus proche des travaux de Connell & Gibson (2003), Colin McLeay<sup>239</sup> (2006) reviendra sur l'entrée de la musique dans la politique économique de l'Australie. Il montrera notamment comment les différentes échelles, du local à l'international en passant par le national, se sont petit à petit imbriquées dans une mise en cohérence voulue et subie par les compagnies de disque. La « glocalisation » des musiques dans les années 1990 se traduit alors par une réponse des artistes locaux mis sur le marché en opposition aux stars internationales. Ainsi, en diversifiant leur « produit », les *major records* ont gagné sur les deux terrains. Un des éléments initiateurs de cette période de changement serait alors le téléchargement illégal de la musique sur Internet. L'affirmation d'artistes locaux est également une réponse à l'internationalisation de la musique promouvant une éthique de consommation, mais aussi une certaine identité, le tout porté par une raison économique. Ainsi, c'est sur ces deux aspects que se sont rapprochés industrie de la musique et gouvernement en Australie, avec en fond une entrée par le développement local que nous ne pourrions ignorer.

---

<sup>237</sup> Professeur émérite au département de géographie de l'*University College London*.

<sup>238</sup> Lowenthal, 2006, p.

<sup>239</sup> Department of Geography, University of Waikaito- New Zealand.

C'est ensuite dans une perspective de géographie culturelle que Lher, Bartlett et Tabvahtah<sup>240</sup> (2006) nous proposent à leur tour une étude de la musique des autochtones canadiens actuels qui vivent dans la province de Manitoba. Ils en étudient d'abord les rythmes, sonorités et textes avant de montrer le rôle de la radio dans son processus de production et de diffusion. Ils mettront alors en évidence la prégnance de l'environnement et des paysages, avant de souligner l'importance des lieux et notamment la place surprenante de la ville depuis l'exode rural chez les *songwriters* étudiés. Si dans les premiers temps, la place de la nature diffère par son importance d'avec les chansons traditionnelles « non-autochtone », l'assimilation progressive de la population dans la vie « moderne » du Canada, l'intégration urbaine en première ligne, rend plus difficile la catégorisation des textes ; mais également des genres de musique (« *from country to hip-hop* »). L'hybridation transculturelle appliquée au flamenco par Steingress (2007), comme nous le précisons plus haut, trouvera à nouveau de quoi se nourrir ici. C'est donc sur un fond de postcolonialisme que les auteurs mettent l'accent sur des disparités d'ordre socioéconomique, lisibles également au niveau spatial, entre les populations descendantes des autochtones et celles d'influence européenne. Ici, la radio joue un rôle particulier, à l'image des travaux de Vauchey notamment (1986). D'abord, le paradoxe de la diffusion plus forte sur les zones les moins peuplées d'autochtones pose question. Mais, les atouts que recèle ce puissant moyen de communication semblent plutôt jouer en faveur du développement et de la promotion de ces musiques, de moins en moins isolées dans l'espace et dans le temps. Le rôle de la radio, puis celui de la télévision et aujourd'hui d'Internet devront également venir expliquer la diffusion et l'émergence des espaces du flamenco.

Dans son article abordant la culture populaire américaine, Deborah J. Thompson<sup>241</sup> (2006) part quant à elle du postulat que la musique est un élément important des espaces vécus, mais aussi représentés. Elle représenterait même un symbole puissant de particularisme culturel qui véhicula une image spécifique des Appalaches aux États-Unis. En se basant sur les discours internes et externes, ceux de musiciens et ceux de *songcatchers* ou *ballads collectors*, elle aborde la question délicate de l'authenticité. Ici, est authentique ce qui est affirmé comme tel ; la performativité de l'authenticité servant de point de repère. Thompson questionne alors la place des genres dans cette musique fortement identitaire. De l'ancrage dans la vie quotidienne à l'internationalisation des styles (bluegrass principalement), les

---

<sup>240</sup> John Lher, Department of Geography, University of Winnipeg (Canada) ; Julie Bartlett, department of Anthropology, University of Victoria (Canada) ; Jeff Tabvahtah, Indian and Northern Affairs Canada.

<sup>241</sup> Department of Geography, University of Kentucky.

stéréotypes y ont des bases explicatives. Mais, ils ne seront pas toujours facilement détectables. Thompson recherche ainsi le lien qui unit « *peoples, places and everyday life* » pour retracer des éléments d'authenticité sans passer par la construction des stéréotypes qui constitue la représentation de cette authenticité. La photographie (figure 9) sert dans ce cas là à illustrer la pratique de la musique insérée dans un mode de vie. Sur le même terrain d'étude et un sujet presque similaire, John R. Gold et George Revill (2006) vont nous présenter les voyages musicaux du collecteur de musique folk anglais Cecil Sharp (1916-1918) comme base pour explorer les relations entre nationalisme et identité locale. La question de l'authenticité y est donc également traitée. Elle est abordée sous l'angle des visiteurs qui : « [...] *all constructed narratives that saw folk music as the true voice of the people* »<sup>242</sup>. Mais, plus Sharp voyageait, plus il était obligé de reconnaître « l'inconfortable réalité de l'hybridation culturelle ». Finalement, la démarche de Sharp sera comparée à celle de Béla Bartok en Hongrie. À cet instant, c'est le quotidien qui est authentique. Il n'est alors pas banal de préciser, après les propositions de Anderson (2005), Revill (2005) ou encore Lher, Bartlett et Tabvahtah (2006), que cette question est en phase avec notre problématique portée sur le flamenco. Nous la retrouverons notamment dans la confrontation entre flamenco authentique et flamenco touristique, du quotidien et de l'événement, née de sa mise en public et de son insertion dans le discours ambiant sur le développement andalou.

Après ces travaux sur l'authenticité musicale, David B. Knight (2006) nous propose une « géographie de l'orchestre ». Il en fera une analyse à quatre échelles : « macro », qui nous présente l'origine et la dispersion des institutions ; « méso », par laquelle il identifie les lieux de performance et les principales salles ; « mini », qui observera l'organisation spatiale de l'orchestre et les interactions entre acteurs (musiciens, chef d'orchestre, public) avec un accent mis sur le genre et la « race » ; et enfin « micro », qui s'attachera à l'espace individuel du musicien. Il montre alors plusieurs exemples de compositeurs ayant tenté de traduire des jeux de composition par une nouvelle organisation spatiale fixe ou mobile (figures n°10 et 11). Sa conclusion portera alors sur la nécessité de travailler sur l'interaction entre les différentes échelles. Cette importance de la dimension géographique et des échelles d'analyse se doit d'être appuyée.

---

<sup>242</sup> Ibidem, P.55.

### Figure n°9 : À la recherche de l'authenticité musicale

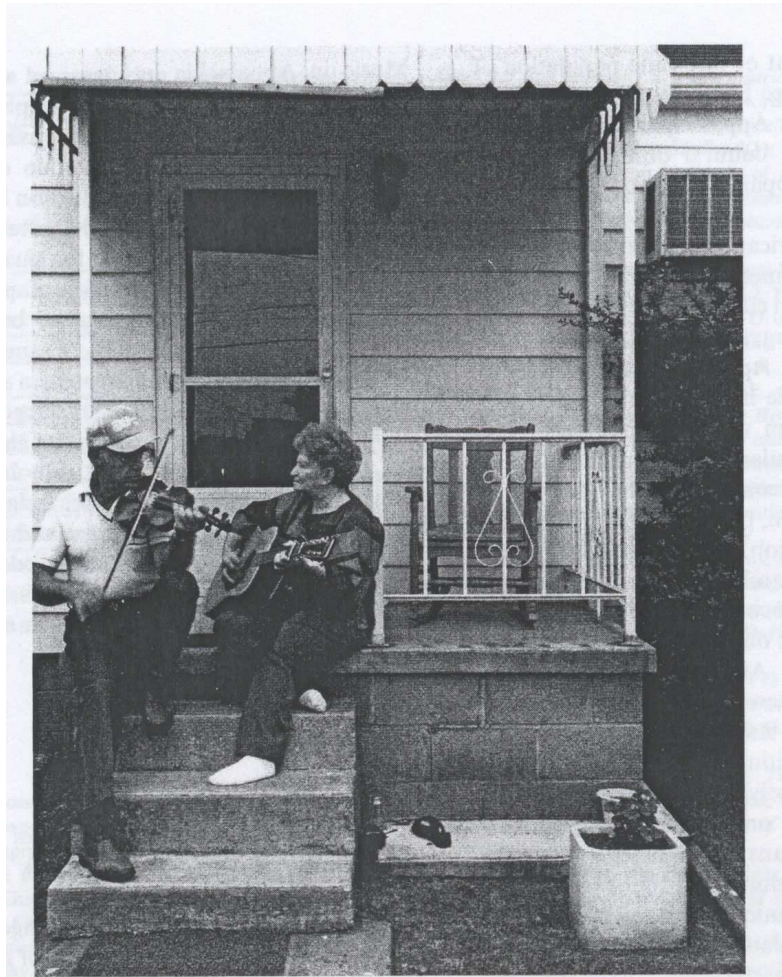


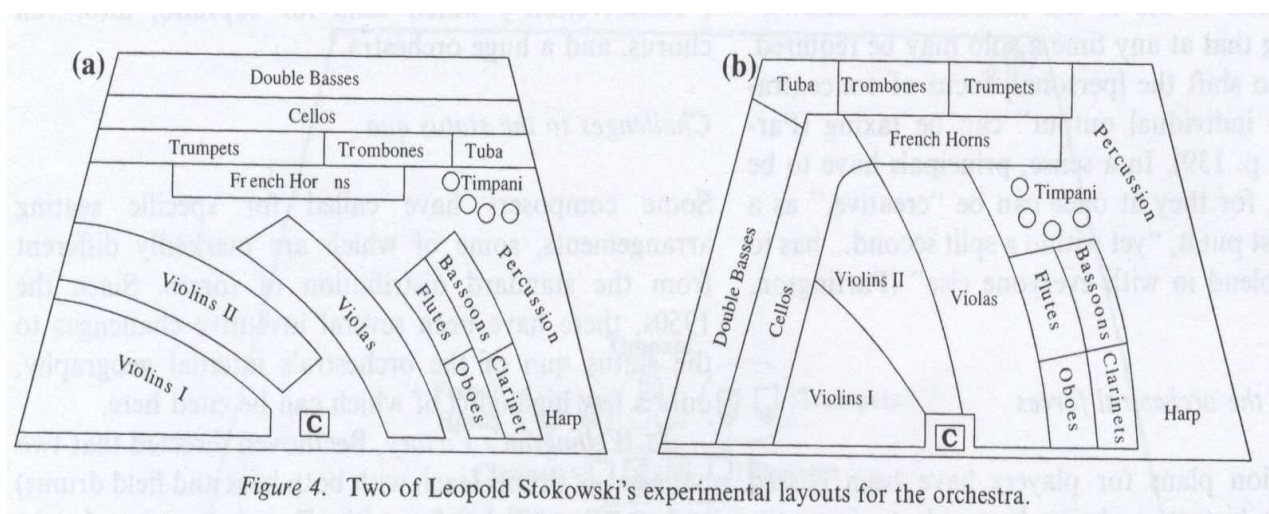
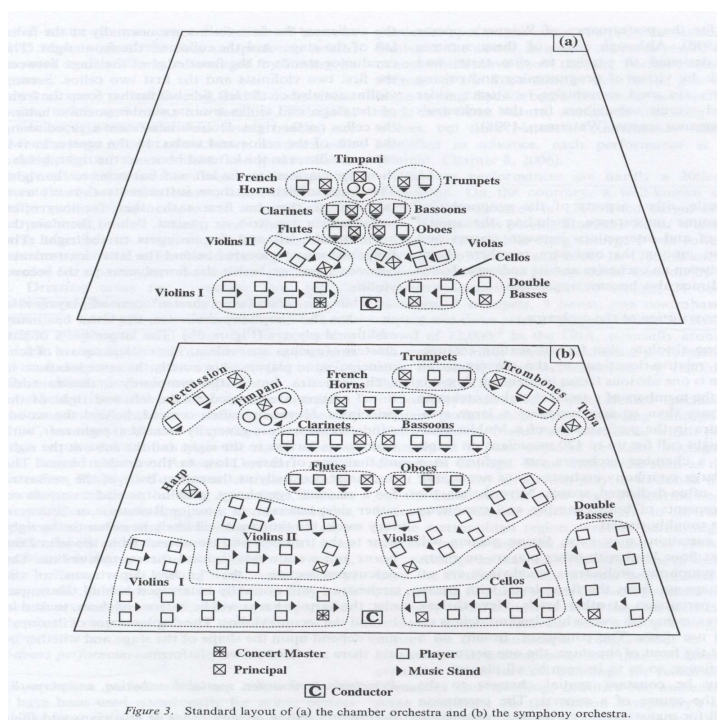
Figure 5. Clela and Virgil Alfrey, Worthington, KY, 1985. Photograph by David Bartlett.

*Source : Thompson, 2006, p.75*

Lily Kong (2006), dans un continuum d'études portées sur la musique singapourienne, pousse l'analyse au croisement entre sociologie et géographie. Bien que restant sur le postulat d'une perméabilité entre les mondes du politique et de la musique, qu'elle a déjà bien utilisé (1996), elle observe cette fois-ci la question de la morale véhiculée par le rock et la pop music singapouriens. Au travers de trois échelles d'analyse qu'elle détermine, « global, étatique et local », elle tente de montrer comment le gouvernement du Singapour postindépendance 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 pour montrer comment musique et géographie ont été simultanément moralisées. C'est un élément de plus apporté alors à ses propositions que nous savions déjà mobilisables pour notre travail de terrain.



**Figure n° 10 et 11 : Organisation spatiale d'un orchestre de chambre et d'un orchestre symphonique, puis proposition de changement par Leopold Stocowski.**



Source : Knight, 2006, p.42-43.

L'article de Kate Covington<sup>243</sup> et de Stanley D. Brunn propose une étude de la place de la musique dans les timbres-poste de différentes nations du monde. Ils classeront les « timbres musicaux » en quinze catégories (p.e. compositeurs, instruments de musique, genre de musique, événements majeurs, etc.) qu'ils analyseront une à une. Une analyse plus fine sera ensuite portée sur trois pays en particulier : le Brésil, le Sénégal et la Hongrie. On en retient qu'ils présentent les timbres musicaux comme le reflet visuel de communautés

<sup>243</sup> School of Music, University of Kentucky.

imaginées, construites notamment autour d'un héritage musical. Nous noterons finalement l'article de Ron Johnston<sup>244</sup> (2006) qui propose une étude des cloches de Londres, dans une monographie d'un thème qu'il a déjà abordé (cf. Johnston et al., 1990). On y retrouve, avec une cartographie de la répartition des cloches en Angleterre, le rappel de l'analyse spatiale de George Carney. Ainsi, ce numéro spécial diverge dans son rôle au sein du SCD d'avec le précédent. La question de l'innovation scientifique n'est plus d'actualité et c'est au contraire la marque de la continuité qu'il affirme dans son travail. Ne doit-on pas y voir, avec la présence d'une majorité de géographes reconnus et des travaux inscrits dans une complémentarité d'avec la géographie générale, le signe d'une légitimation finalisée du sujet ? Tout, dans l'analyse de notre corpus, nous laisse le croire. La question de la cohérence des numéros spéciaux mérite donc d'être relativisée plutôt que mise en doute. Elle ne réside pas toujours dans le lien entre articles. C'est le thème et son inscription plus visible dans le champ de la production scientifique qui doivent ici être affichés. Les numéros successifs de revues géographiques qui ont porté un regard sur la question musicale, pas toujours d'ailleurs sous l'angle « géographique », participent donc d'une structuration du sujet par sa légitimation et, parfois, par la mise en cohérence des auteurs et de leurs travaux. Pourtant, on y retrouve encore assez souvent des nœuds qui tendent à montrer que la démarche d'ouverture n'est pas terminée. Voyons ce qu'il en est en ce qui concerne les ouvrages spécialisés.

### **L'aboutissement de trajectoires de recherche traduit par des ouvrages spécialisés**

En dernier lieu, nous voudrions mettre l'accent sur quelques ouvrages qui traduisent selon nous l'état d'avancement du sujet dans les sciences géographiques anglophones. Pour ce qui est des productions de géographes dédiées exclusivement au sujet, ces ouvrages s'inscrivent davantage que les articles précités dans des démarches pluridisciplinaires. De même, nombreux sont les ouvrages de géographes qui abordent en partie la question musicale (Anderson & Gales, 1992 ; Cook, Crouch, Naylor & Ryan, 2000 ; Crang, 1998 ; Leyshon, 2009), les ouvrages dirigés par un collectif interdisciplinaire (p.e. Bandt, Duffy & MacKinnon (eds), 2007 ;) ou les ouvrages issus d'autres disciplines qui mobilisent explicitement la géographie (Breen, 1989 ; Burnett, 1996 ; Forman, 2002 ; Krims, 2007 ; Stokes, 2001 ; Whiteley, Bennet & Hawkins, 2004). Trois des travaux de géographes seront alors abordés : l'ouvrage « historique » de Carney (1978), dont la dernière édition date de 2003 ; le premier travail collectif à se dégager de l'analyse spatiale, encadré par Leyshon, Matless & Revill

---

<sup>244</sup> School of Geographical Sciences, University of Bristol.

(1998) ; puis la publication commune de Connell & Gibson (2003), qui a marqué un tournant néo-culturel dans la *music geography*.

Comme nous l'introduisons plus haut, les recueils d'articles que constituent les quatre éditions de l'ouvrage *The Sounds of People and Places*<sup>245</sup>, ont fondé les principes d'une géographie culturelle de la musique orientée vers l'analyse spatiale principalement. Les auteurs proposent une géographie statistique et modalisatrice, ou *new geography*, qui ne néglige pas pour autant les principes fondateurs de la géographie « classique » ; c'est à dire la relation homme/milieu dont l'exemple type reste le rôle des montagnes, plaines, deltas... dans l'explication des styles musicaux. Les modèles de l'analyse spatiale sont alors repris. Parmi eux, celui de « croissant fertile de la musique country »<sup>246</sup> illustre l'adaptation du sujet à la géographie générale. Cet héritage des années 1950-60 marquera alors fortement les premiers travaux de *geomusic* et restera, encore aujourd'hui, la marque de fabrique des auteurs issus de la lignée de Berkeley (Carney, Curtis, Ford, Gill principalement). Ces auteurs seront également parmi les défenseurs de la « nouvelle géographie régionale » (Gill, 1993). Toujours est-il que certains d'entre eux (Ford notamment) prendront conscience de la nécessité d'une approche prenant en compte la complexité des phénomènes musicaux. Cela se traduit par une réévaluation de l'importance de la musique dans la société contemporaine. Ainsi, si peu de travaux proposent des approches interdisciplinaires, on voit apparaître ça et là l'expression des limites de l'analyse spatiale et la nécessité d'en dépasser le cadre (Carney, 1998 ; Ford, 1984). Il y est affirmé que « la musique peut nous en apprendre sur les gens et les lieux »<sup>247</sup>. Quatre parties sont identifiées dans l'ouvrage: *American folk and popular music : historic and geographical viewpoints ; regional studies of country music ; cultural hearths and cultural diffusion of country, gospel, jazz, and rock and roll music ; perception of place in folk and popular music*. Parmi les propositions qui y résident, on notera bien entendu celles de George O. Carney. Elles sont du même ordre que les travaux empiriques que nous présentons de lui plus haut. Il faut signaler que, en plus d'avoir signé préface et introduction, il signera six articles sur seize dans cet ouvrage. Sans pour autant préjuger de sa position, nous tenterons d'expliquer dans la partie suivante cette surreprésentation de l'auteur. Il construira, au fil de ses contributions, une réflexion sur le lien entre musique et espace. Celle-ci se base sur deux principes : un lien de construction qui implique une dimension spatiale pour la musique, affichée comme structurante ; et une dimension de co-construction où persiste une relation

---

<sup>245</sup> Carney G.O., 2003 [1978].

<sup>246</sup> Carney G.O., 1984 [1978]., p.60.

<sup>247</sup> Carney G.O., 1984, op.cit, p.14.

complexe entre l'espace et la musique à mobiliser pour une meilleure compréhension géographique des lieux et des hommes. Voilà qui nous renvoie donc aux autres propositions, empiriques et épistémologique que Carney a pu proposer au long de sa longue participation à la construction de la *music geography* américaine, à l'image de ses tentatives de mise en cohérence successives (1978-1998).

Pour ce qui est des autres contributions, elles s'enchaînent et se ressemblent beaucoup ; à la fois par leur brièveté, leurs approches théoriques et méthodologiques et le style de musique qu'elles étudient. Celle de James R. Curtis (1984), par exemple, propose de montrer en quoi Woody Guthrie a eu un impact sur les gens et les gens sur lui et ses chansons. Il y regarde en quoi la musique devient un moyen de s'informer de cet enrichissement mutuel. Il publiera également dans ce même ouvrage deux articles avec Richard F. Rose. L'un d'eux (1984a) explore, au travers de l'exemple de Miami, le lien entre la production musicale et le lieu (place). En décortiquant la musique d'un côté, le lieu de l'autre, ils postulent que chaque lieu est producteur d'un style de musique propre et inimitable, même s'il dépend du marché et des avancées technologiques. Plus loin, Larry Ford signera deux de ces dernières contributions sur le sujet, dont une avec Floyd M. Henderson<sup>248</sup>. Elle s'attache à répertorier et cartographier les références aux lieux étatsuniens dans la musique populaire de 1890 à 1970. Ils émettent l'hypothèse que ces chansons aient eu des impacts sur les choix individuels ou collectifs de localisation. En construisant leur cartographie par décennie, ils montreront alors comment la côte ouest s'est peu à peu affirmée dans la chanson américaine, au fur et à mesure que sa population s'y est densifiée. Ils affirment donc que la musique constitue un bon élément de compréhension de la construction de l'espace américain. On notera également les deux propositions de Doyne Horsley sur les quartets « blancs » de gospel, l'une sur les « impacts spatiaux », l'autre sur la « diffusion géographique ». En affirmant d'un côté la forte représentation d'un tiers sud-est des États-Unis, il cherche de l'autre côté à comprendre cette répartition par les origines et la diffusion de son objet d'étude. Après avoir montré le rôle structurant de l'espace, il illustrera la part jouée par la technologie dans cette diffusion. Pour l'anecdote, nous finirons par l'article de Kip Lornell sur les perspectives spatiales de l'enregistrement de la musique traditionnelle américaine. Très proches des contributions présentées plus haut, Lornell mobilisera la cartographie par anamorphose, novatrice à l'époque (figure n°12). Il l'utilise pour montrer en quoi les problématiques de localisation, et notamment celle du jeu d'opposition centre/périphérie, servent l'analyse géographique de la

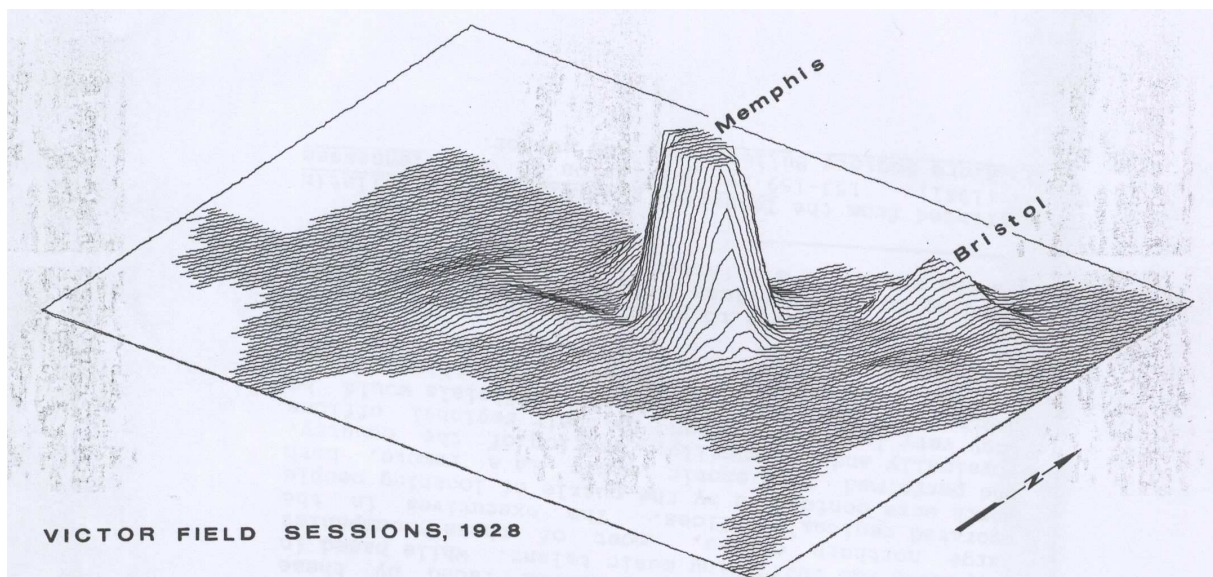
---

<sup>248</sup> State University of New York, Albany.

musique. Il affirme que les déplacements des musiciens, de leur maison vers les « centres d'enregistrement », structurent l'espace de la musique traditionnelle américaine, où l'échelle régionale apparaît ici comme pertinente.

Voilà donc qui résume brièvement cet ouvrage. Il nous permet de poser un regard sur les travaux initiateurs de la *music geography* américaine. Ce format de publication a clairement eu un impact sur les propositions qui le suivirent. À l'époque de sa première édition (1978), la constitution d'un ouvrage sur la thématique était clairement innovante. Son inscription dans la *new geography* a ainsi permis à Carney et ses collaborateurs d'occuper une place jusque-là vacante. Il restera, au fur et à mesure de ses rééditions, une référence dans le sous-courant disciplinaire, avant de voir le *cultural turn* effacer peu à peu sa prépondérance. Il constitua ainsi un tremplin pour les propositions épistémologiques et prospectivistes de Carney (1996) et Carney et Nash (1998) à l'origine de la constitution d'une « école diffusionniste » raccordée principalement à Berkeley et Oklahoma City. Elle produira par la suite des contributions programmatiques toujours suivies par certains géographes, comme nous l'avons vu. Carney devient ainsi le « gourou de la géomusicologie »<sup>249</sup>.

**Figure n° 12 : Représentation de la localisation des lieux de production musicale recevant des musiciens en déplacement.**



Source : Lornell, 1984, p.98.

<sup>249</sup> Nash (1994), cité par Guiu (2009), p.41.

Andrew Leyshon, David Matless et George Revill proposent en prélude de leur livre *The place of music: music, space and the production of place* (1998), un article de 1995 paru dans la revue *Transaction of the Institute of British Geographers*. Ils présentent le débat ouvert lors de la conférence *The place of music* à l'University College de Londres, en septembre 1993. Leur hypothèse de base est que, en écho aux propositions de Susan Smith (1994), la musique fait partie intégrante de l'imaginaire géographique.

Bien qu'ils avouent avoir eu l'intention de « laisser le sujet seul », ils soutiennent les initiatives qui se sont positionnées comme dépassant les premiers travaux américains. À la suite de cet article majeur, ils dirigeront un ouvrage (1998) du même titre qui deviendra vite une référence dans le monde de la géographie musicale, rare étant les travaux de fond qui n'en mobiliseront pas le contenu (Smith, 2000 ; Jazeel, 2005 ; Hudson, 2006 ; Connell et Gibson, 2003 ; ...). L'introduction, sous-titrée « *Music, Space and the Production of Place* », aborde avec précision le contenu général ainsi que les questions principales qui ont mené à cette publication. Elle commencera avec une citation d'Attali (1985) à laquelle s'ajoutera une longue liste d'auteurs qui ont participé à la compréhension du phénomène sonore et musical dans les sciences sociales (Adorno, 1976 ; Deleuze et Guattari, 1980 ; Frith, 1988 ; Leppert & McClary, 1987 ; Said, 1992 ; Stokes, 1994 ; etc.). Une approche complète des différents thèmes qui peuvent relier musique et géographie est donc étayée par ce corpus large. Ici, les questions de nation et de territoire, d'identité et de représentations, d'espace, de diffusion et de localisation, sont mises en relation autour de la notion de *production of place*. Pour ce, les auteurs tentent de croiser les travaux de quelques géographes de renom (Amin & Thrift, 1992 ; Fryer, 1974 ; Harvey, 1984) et de construire une épistémologie de la musique en géographie. Les trois auteurs ayant participé individuellement de l'avancée des travaux en la matière, la réunion de leur point de vue s'affirme fructueuse. « Quelle est la place de la musique [dans la géographie] ? », telle sera la question à laquelle ils prétendent apporter une réponse. En passant ainsi par les différentes formes d'espace, de lieu et de territoire, ils nous offrent un panel des possibilités de traitement géographique, chaque fois illustré par des exemples concrets et bibliographiques. Par exemple, c'est en partant du lien entre musique classique et construction des nations qu'ils reprennent les travaux de Revill (1991 et 1995), Kong (1996) ou encore de Smith (1994). Ensuite, dans la progression de l'image aux représentations, ce sera la question de l'identité qui sera traitée. Puis, ils reviendront largement sur la world music avec, au cœur de la problématique ouverte par la dialectique local/global, une ouverture à la géographie économique que nous mobiliserons fortement dans notre analyse de terrain. Dans ce travail, les réflexions sur la production et la localisation

laisseront progressivement leur place à celles sur l'authenticité et l'hybridation. Finalement, ils complètent ces approches par la question environnementale au sein de laquelle la musique accuse une nette progression dans les années qui précèdent la parution de leur ouvrage. La mise en cohérence est alors effective et d'une volonté affirmée. Elle tente de faire le lien entre les travaux passés tout en se positionnant au fur et à mesure de la progression épistémologique. Elle propose finalement une démarche collective autour du sujet. Ils mettront ainsi en parallèle les auteurs qui interviennent dans l'ouvrage, en tentant, outre la présentation de leur contribution, de comparer brièvement leur approche et leur positionnement. Ce travail gagnera ainsi en légitimité, comme sa présence dans la majorité des travaux postérieurs nous incite à le penser.

L'ouvrage de Connell et Gibson (2003), auquel nous faisons référence plus haut, fait également partie de ces références collectives au service d'une structuration des travaux. Leur postulat de départ est qu'il y a « plusieurs manières selon lesquelles la musique populaire est spatiale : [qu'elle soit] liée à des sites géographiques particuliers [ou] inscrite dans notre perception des lieux du quotidien et dans la mobilité des hommes, des produits et des cultures au travers de l'espace »<sup>250</sup>. Avant de rentrer en matière avec la démonstration de la spatialité multiple de la musique populaire, Connell et Gibson vont œuvrer pour un rapprochement de quelques auteurs qui leurs semblent pouvoir représenter le monde de la *music geography*. Sur une base assez commune, ils dénonceront l'arrivée tardive du sujet dans la discipline avant de tenter d'expliquer ce retard. Puis, c'est tout en construisant leur objet d'analyse (la musique populaire) qu'ils en affirmeront la géographicité en mobilisant la plupart des auteurs ayant contribué antérieurement au sous-courant disciplinaire. Les chapitres et leurs brefs descriptifs seront alors largement explicites quant à la multiplicité des possibles qu'ouvre le sujet : *Music and space : 'fixing authenticity'* ; *Music and movement : overcoming space* ; *The place of lyrics* ; *Sounds and scenes : a place for music ?* ; *Music communities: national identity, ethnicity and place; new worlds: music from the margins?* ; *A world of flows: music, mobility and the transnational soundscapes*; *Aural architecture: the spaces of music*; *Marketing place: music and tourism*; *Terra Digitalia? Music, copyright and territory in the information age*. On ressent alors de la part des auteurs un détachement quant à la géographie diffusionniste américaine des années 1970, dont les « supposés 'cœurs' »<sup>251</sup> sont au centre de la polémique, notamment pour des géographes adeptes de la fluidité et de l'origine multiple des formes

---

<sup>250</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.1.

<sup>251</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.12.

culturelles. Ainsi, Leyshon dira de *Sound tracks* qu'il est « plus qu'un écho des premiers travaux de géographie musicale que pratiquait Georges Carney et d'autres »<sup>252</sup>. On pourrait même penser qu'il s'inscrit en opposition aux modèles de l'analyse spatiale, car il tente de positionner le carcan cartographique dans une géographie du passé. La deuxième thématique prédominante dans cet ouvrage se construit autour du phénomène de mondialisation. La dialectique local/global, la question des identités et de l'authenticité, la mobilité et le jeu d'opposition fluidité/fixité, font partie des notions qui construisent la pensée de ces Australiens. La question de l'échelle, non « pertinente », mais comme variante, est alors abordée : « *Many exemple of musical identities are spatial, as thay related to physical sites and the movement of culture, commodities and people accross territory. Yet music is also audible, and the public spaces where musical identities are constructed* »<sup>253</sup>. Puis, le traitement de la fétichisation du local amplement salué par Leyshon (2004), s'annonce. La musique (et plus généralement les sons) apparaissent en effet plus authentiques lorsqu'ils sont liés à un lieu, un espace, un territoire, quelque part. Ici, le concept de *glocalisation* s'affiche comme pertinent pour une musique qui se nourrit des spécificités locales avant d'être diffusée mondialement. L'émancipation spatiale de la musique populaire est alors relativisée par l'idée d'une construction réticulaire de son « territoire » où chaque élément a finalement à voir avec les autres, comme l'illustre la figure n°13. Cette approche sera donc pour nous primordiale dans l'analyse du phénomène flamenco ; particulièrement défini par les rapports dialectiques et dialogiques entre local et global.

D'autres ouvrages seront alors mobilisés dans notre analyse, tels que Bell et Johansson (2009), Duffy (2009), Duffy et Al. (2009), Leyshon A., (2009) qui nous rappellent que le sujet affiche une euphorie depuis le début des années 2000. Les perspectives qu'ouvre cet état de l'art sont donc encore en train de s'élargir. Selon nous, ils légitiment définitivement la musique comme objet scientifique, dans la géographie anglo-saxonne tout du moins. C'est le cas aussi de plusieurs dictionnaires spécialisés dans lesquels on note que l'entrée « *music* » ou « *music geography* » n'apparaît que récemment (p.e. Derek Gregory et al., 2009).

---

<sup>252</sup> Leyshon A., 2004, op.cit., p.130.

<sup>253</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.16.



Figure n°13: flyer du Disoriental Club, Bradford

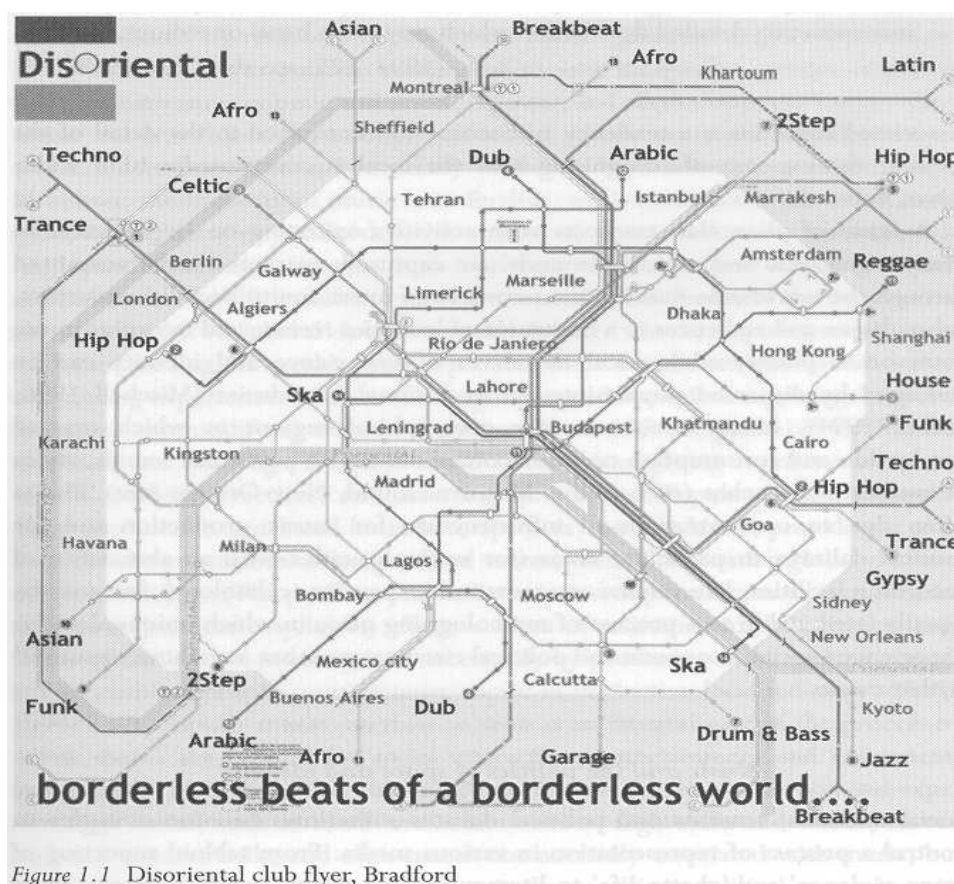


Figure 1.1 Disoriental club flyer, Bradford

Source : Connell & Gibson, 2005, p.13

## I-2-e- La musique dans la géographie

En dernier lieu et avant de se plonger dans une analyse critique des propositions épistémologiques, nous verrons comment certains auteurs qui ne traitent pas directement de la question musicale vont l'intégrer à une réflexion globale en géographie. Les premières tentatives vont principalement inscrire la musique dans la géographie culturelle. Cette même géographie est englobée par une géographie dite « sociale ». Aussi, l'historicité de cette inscription et la perception de l'objet musical (art, culture, puis phénomène de société) rendront difficile la sortie disciplinaire d'un carcan culturel de l'approche géographique. Ce ne sera donc que vers la fin des années 1990 que la musique ne sera plus un objet de recherche spécifique en géographie culturelle, mais également le moteur de transversalités possibles entre les sous-courants disciplinaires et les autres disciplines. Cette ouverture n'est

que ponctuelle, propre à quelques auteurs. Elle est discursive, puisqu'elle fait peu l'objet de démarche expérimentale et constitue plutôt une raison théorique de prospective scientifique. Il ne s'agit alors pas non plus de citer toutes les contributions en la matière, mais simplement de montrer en quoi ces ouvrages peuvent intéresser notre démarche.

La contribution de Marvin W. Mikesell (1978), comme le feront ensuite un grand nombre d'auteurs (Tuan, Crang, Smith, Duffy), insère la musique dans une perspective globale de géographie culturelle. On s'étonne alors que Carney et les autres n'aient pas suivi de près ses propositions, notamment lorsqu'ils recherchent des explications par un fort positionnement américain dans les limites du traitement géographique de la musique. En effet, Mikesell a su, à la fin des années 1970, regarder du côté français notamment. Il reprend les travaux de De Martonne (1930), Sorre (1947-52, puis 1961) ou de Claval (1964), comme il avait su lire l'influence du mouvement allemand en la matière chez Hahn, Humbolt, Ratzel et Gradmann). Ceci se fit certainement sous l'influence de la mobilité internationale de Sauer, alors que les *music geographers* férus d'analyse spatiale ont pour la plupart circonscrit leurs travaux, théoriquement et empiriquement, aux États-Unis. Dans une perspective similaire, Mike Crang<sup>254</sup>, par exemple, tente de structurer l'approche musicale en géographie. Nous aborderons ici le chapitre de son ouvrage *cultural geography*<sup>255</sup> consacré aux environnements « multimédiatisés ». Il y précise dans un premier temps que la littérature, à laquelle son ouvrage offre une place particulière, n'est pas le seul média et que les films, la télévision et la musique s'y substituent de plus en plus. En ce qui concerne cette dernière, il note la suprématie du visuel dans l'analyse géographique, ce qui expliquerait le fait que les travaux sur la musique soient « les moins développés des études en géographie ». Il nous propose alors de mettre en relief trois aspects de la géographicité de la musique : la mobilité, les lieux de l'*ethnomusic* et les *sonoric landscapes*. Le premier point aborde la double question, mythologique et réaliste, de la mobilité au travers des textes de chansons ; dont de nombreux géographes ont également fait l'analyse (Carney, 1978 ; Krim, 1998 ; Connelle & Gibson, 2003). Le second se penche sur la géographie de la musique au sens où des musiques particulières sont enracinées d'un côté, rattachées à des lieux ; déracinées de l'autre, faisant référence ainsi à l'universel. Au travers de la musique folk et de sa cartographie, il affirme qu'existe le risque de créer une authenticité *ex nihilo* pour la *music geography*, même si des identités régionales peuvent s'affirmer par la musique. Puis, il montre comment la musique classique, au contraire, se déterritorialise en transcendant la marque d'un lieu et d'un temps

---

<sup>254</sup> Department of geography – University of Durham.

<sup>255</sup> Crang M., 1998, *Cultural geography*, Routledge Contemporary human geography series.

spécifiques. Dans le troisième et dernier point, Crang se penche sur les espaces de l'écoute et de la performance : ce qu'il nomme les *sonoric landscapes*. Ici, des « géographies conflictuelles du goût et des classes » font émerger, particulièrement chez les communautés jeunes, des comportements claniques ou tribaux ; à l'instar de la notion de « tribus » proposée dans ce sens par Maffessoli<sup>256</sup>. Les affects, les émotions et les sens auront alors (enfin) leur rôle à jouer dans la géographie contemporaine, en ce qu'ils participent à la construction des espaces. Ils seront toutefois circonscrits dans une géographie dite « culturelle ». Nous pourrions finalement citer l'ouvrage collectif de Gary L. Gaile et Cort J. Willmott (2003) qui explore la géographie en Amérique à l'aube du XXe siècle. Dans la décomposition de la discipline en multiple sous-courants ou *thèmes*, le chapitre de *cultural geography*<sup>257</sup> est signé par Garth Myers, Patrick McGreevy, George Carney et Judith Kenny. Parmi les « multiples phénomènes » qu'aborde la géographie culturelle, la musique a bien entendu sa place. Mais, la façon d'en présenter l'entrée, par la culture populaire principalement et via les approches poststructuralistes, met une fois de plus en doute la volonté propre des auteurs. S'agit-il de rassembler les perspectives de géographie culturelle ou d'asseoir une idéologie scientifique ? La question se pose d'autant plus que la musique n'apparaît pas dans le chapitre sur la géographie économique<sup>258</sup>, ni dans celui concernant la perception environnementale et la géographie comportementale<sup>259</sup>, alors que ces liens sont établis avant 2003.

La même année, T.C. Chang et W.K. Lee (2003) aborderont les espaces des arts. Ils entendent ici montrer en quoi l'approche classique de l'art en géographie, qui passe principalement par les espaces physiques, ouvre aussi des perspectives du côté de l'environnement social. Les artistes y sont vus comme des « opérateurs d'espaces créatifs ». Cette approche holistique permet selon eux de mieux prendre conscience des possibles qu'offre la question artistique en géographie. Ils illustreront leur propos avec l'exemple de Singapour perçue alors comme une '*Global City for the Arts*'. La musique sera alors incluse dans cette approche par les arts, dans une géographie libérée du carcan culturel et émancipée d'une géographie spécifique, unique, déterminée par ce qu'elle est et représente : une géographie des arts. Cette géographie est donc construite à l'inverse d'une géographie culturelle qui détermine l'approche musicale. Assez rare, ce type de proposition reflète pourtant une réalité spatiale à prendre en compte.

---

<sup>256</sup> cf. Maffessoli M., 1988, *Le temps des tribus*, Méridiens Klincksieck, Paris.

<sup>257</sup> Cf.p.81-97.

<sup>258</sup> Harrington ; Barnes ; Glasmeier ; Hanink ; Rigby ; "Economic geography"; in Gary L. Gaile et Cort J. Willmott (2003), p.113-133.

<sup>259</sup> Amedeo ; Golede, "environmental perception and behavioural geography", in Gary L. Gaile et Cort J. Willmott (2003), p.133-149.

Bien que les approches de la musique en géographie soient bien inscrites dans l'ensemble de la discipline et ne puissent donc se contenter d'une géographie culturelle pour exister, de nombreux auteurs restent dubitatifs sur ce point. Ces ouvrages globaux, spécialisés dans la géographie culturelle ou dans les approches géographiques en général, sont-ils alors porteurs d'un sens pour une géographie stratégique, de positionnement ? Plus qu'ils ne sont révélateurs de l'évolution de la question ? Voilà qui nous renvoie à une deuxième partie concernant la construction d'une pensée géographique de la musique et à son épistémocritique qui apparaît de plus en plus nécessaire.

## **I-2-f- Conclusion**

Le corpus anglophone n'est pas un amas cohérent de travaux connexes. Il se divise en sous-groupes plus ou moins liés les uns aux autres, au sein desquels s'affichent autant de divergences que de complémentarités. Si les diffusionnistes américains ont eu tendance à construire une théorie de la musique en géographie et à la diffuser largement, la multiplication des initiatives, l'origine des contributions, les styles de musique abordés et même la définition des mots-clés de l'analyse ont construit petit à petit un pluralisme de possibles. Ces derniers ne sont plus de l'ordre d'une seule *music geography*. De même, la géographie culturelle n'a plus le monopole du traitement de l'objet musical et les formes de catégorisation successives des théories, méthodes et exemples constitutifs de ce corpus semblent ne pas avoir su garder un cap unique dans ces avancées. Pourtant, les efforts de mise en cohérence des travaux ont bien poussé dans le sens d'un rapprochement idéologique entre auteurs, formant par la même des sous-groupes pas toujours affirmés ou assumés.

### I-3- Conclusion

Il nous est apparu important de procéder à la mise en valeur du corpus constitué des approches de la musique en géographie, qu'elles soient culturellement et linguistiquement proches de nos références majoritaires ou plus éloignées. Bien que la qualité de ce document puisse pécher par l'aspect « catalogue » de cette première mise en perspective, les fortes mises en garde face à l'objet musical en géographie nous ont imposé de bien fonder cette démarche doctorale sur un état des connaissances. Aussi, savoir ce qu'il avait été fait depuis les premiers travaux, ce qu'il se fait actuellement et ce qu'il semble s'annoncer devaient avoir son rôle dans la construction incrémentale d'une prise de position et d'une démarche expérimentale d'analyse géographique de la musique. Cette prise de position a déjà été effectuée indirectement par le choix des travaux et des modalités de leur mise en avant. Bien qu'une volonté d'objectivité fût notre préoccupation première, elle prendra forme dans la partie suivante. La majorité des éléments sont maintenant à disposition pour, dans un premier temps, servir d'appui à une confrontation intradisciplinaire ; dans un second temps, être mis en parallèle avec la réalité interdisciplinaire du sujet et finalement mobilisés dans une expérimentation appliquée au flamenco.

Il semble qu'une bonne part de l'information qui réunit musique et géographie se trouve alors disséminée dans l'ensemble du champ sémantique des écrits sur la musique. D'où la grande difficulté d'en avoir une vision globale et par là même analytique. Cependant, des approches à tendance systémique sont souvent mises en œuvre. Par leur démarche méthodologique laborieuse, elles réunissent et offrent souvent des informations de facile abord. Toutefois, il manque de manière évidente un esprit de synthèse qui donnerait aux ouvrages que nous utilisons un caractère fédérateur pour une "géographie musicale". La manière dont a été traitée la musique par les géographes français fait apparaître une chose : il n'y a pas de commun accord sur l'acceptabilité du sujet et donc peu ou pas de cohérence interuniversitaire, même si une évolution rapide perturbe ce jugement. Et si les propositions anglophones semblent de leur côté plus décomplexées, elles n'ont pas pour autant permis de réunir positivement les acteurs du corpus. Il n'est alors pas vraiment possible de mettre en route une machine épistémologique. Il est également trop tôt pour affirmer que la musique joue un rôle heuristique pour les sciences géographiques.

Pour résumer, si l'on ne sait pas vraiment où va le corpus, tout du moins suppose-t-on pourquoi apparaissent des difficultés de lecture. Il semble qu'un hiatus entre l'affirmation

récurrente de l'idée d'un SCD (sous-courant disciplinaire) structuré et l'absence de preuves qui le démontrent soit à la base de ce flou épistémologique. Pour mettre en évidence ce blocage, nous nous proposons d'explorer les stratégies et enjeux qui gravitent autour du corpus et de l'idée de SCD.

## Index des auteurs présentés dans le chapitre I

Adorno : 26, 27, 102.  
Aldskogius : 58  
Amin & Thrift : 102  
Anderson : 60, 61, 67, 88, 89, 95,  
Anderson & Gales : 97  
Anderson, Morton et Revill : 42, 77, 88  
Apprill & Dorier-Apprill : 40, 46  
Arkell : 82  
Attali : 77, 102  
Augustin & Malaurie : 42  
Aussaguel : 48, 49  
Bakis : 24  
Balachandran & Surinder Bhardwaj : 78  
Bandt, Duffy & MacKinnon : 98  
Bell : 58, 59  
Bennett : 86  
Berque : 41, 41  
Bourdeau : 24, 44  
Boutouyrie : 45  
Bowen : 62  
Breen : 98  
Bujic : 63  
Burnett : 98  
Byklum : 57, 86  
Calenge : 50, 51  
Carney : 57, 59, 63, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 98, 100, 101, 104, 106, 107  
Carroll & John : 75, 87  
Chang & Lee : 107  
Charles : 40  
Claval : 106  
Cohen : 25, 62, 86, 87,  
Coleridge-Taylor : 78  
Collaer & Vander : 81  
Colomer : 39  
Connell & Gibson: 93, 99, 102, 103, 105  
Cook, Crouch, Naylor & Ryan : 98  
Cooper : 55  
Cosgrove & Jackson : 61  
Covington & Brunn : 68  
Crang : 106, 107  
Crozat : 47  
Curtis : 100  
Curtis & Rose : 82  
De Certeau : 38  
De Martonne : 106

Deleuze & Guattari : 25, 59, 72, 77, 89, 90, 102  
Demko : 55  
Derek Gregory et al. : 104  
Di Méo : 37, 38  
Dorion : 52  
Drum : 55, 65  
Dubus : 48  
Duffy : 73, 90, 104, 106  
Étienne : 49  
Flückiger : 43  
Ford : 57, 78, 81, 99, 100  
Forman : 98  
Foucault : 25, 60  
Foucher : 29, 31, 40  
Francaviglia : 82  
Frith : 102  
Fryer : 102  
Gaile & Willmott : 107  
Gibson : 67, 71, 72, 86  
Gill : 58, 82, 87, 99  
Gironcourt (de) : 17, 22, 23, 39  
Glasgow : 82  
Gordon : 55, 57, 65, 81,  
Goré : 47  
Gradmann : 106  
Grésillon : 47, 48  
Grison : 39, 40  
Guibert : 49  
Guiu : 19, 20, 41, 42, 61, 72, 87  
Gumprecht : 66, 87  
Hahn : 106  
Harvey : 102  
Henderson : 100  
Horsley : 57, 100  
Hudson : 85, 86, 102  
Humbolt : 106  
Ingham, Purvis & Clarke : 67, 87  
Jazeel : 76, 87, 102  
Johansson & Bell : 65, 104  
Johnston : 68, 87, 98  
Johnston et al. : 98  
Jones : 91  
Jurmu : 55, 86, 80  
Keinar : 55, 65  
Kenny : 107  
Knight : 95, 97  
Kong : 19, 42, 71, 79, 80, 86, 88, 93, 96, 102  
Kratch : 55  
Krim : 68, 69, 70, 106  
Krimms : 98  
Kruse : 76, 78, 87



Kulhken & Sexton : 55, 59  
Lacombe : 31, 32  
Ladmirault : 22  
Lamantia : 23, 30, 31  
Latouche : 53  
Lazarotti : 51  
Lee : 64, 107  
Lefebvre : 36, 49  
Lehr : 86  
Lehr, Bartlett & Tabvahtah : 87  
Leppert & McClary : 102  
Leroux : 47  
Lévy : 26, 27, 28, 30, 33, 35, 40  
Leyshon : 50, 77, 87, 98, 104  
Leyshon, Matless & Revill : 69, 77, 86, 88, 98, 102, 104  
Lomax : 81  
Lornell : 100, 101  
Lowenthal : 62, 93  
Matless : 92  
McGreevy : 107  
Mikesell : 106  
Montès : 29  
Morton : 89  
Moss : 68, 76  
Myers : 107  
Nash : 57, 64, 81, 82, 84  
Nash & Carney : 19, 42, 57, 58, 78, 80, 81, 83, 86, 101  
Nelson : 55  
Nettl : 81  
Wood & Smith : 73, 88  
Pailhé : 28, 30, 32, 33, 34, 37, 39, 40  
Paterson : 55  
Pendanx : 37, 38  
Pocock : 71, 87  
Poole : 72  
Power & Jansson : 86  
Raibaud : 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 47, 48, 50,  
Ratzel : 106  
Rérat : 48  
Revill : 77, 88, 89, 95, 102,  
Revill & Gold : 77, 95,  
Romagnan : 22, 25, 35, 40, 41  
Rose : 100  
Sachs : 81  
Said : 102  
Saldanha : 87, 88, 90, 91  
Sauer : 57, 106  
Schafer : 67, 82  
Scholl : 55  
Sinton & Huber : 78  
Smith : 19, 25, 42, 60, 61, 73, 86, 87, 88, 102, 106

Sorre : 106  
Soubeyran : 43  
Stephenson & Stephenson : 71  
Sternberg : 63  
Stokes : 62, 98, 102  
Storh : 85  
Storh & Taylor : 85  
Stump : 65, 87  
Thompson : 94, 95, 96  
Tuan : 62, 106  
Valentine : 61, 62, 88  
Vauchey : 22, 24, 25, 26, 39, 94  
Waterman : 86, 88  
Waterman & Brunn : 92  
West & Kearsley : 55  
Wheway & Thomson : 55  
White & Day : 59  
Whiteley, Bennet & Hawkins : 98  
Winders : 70  
Wood, Smith & Duffy : 73  
Wright : 62  
Wyndham & Read : 75, 76

**« Une théorie physique peut apparaître plus mélodieuse qu'une autre théorie physique quand elle est lue à haute voix avec accompagnement à la guitare »**

P. Feyerabend, 1979, p.258



## Chapitre II

### Analyse épistémocritique du corpus

Les géographes qui abordent les liens entre musique, espace, lieu et/ou territoire, ont principalement buté sur deux problèmes : l'étonnement et le retard. L'étonnement est celui qui suit l'annonce du sujet. Dans la société de manière générale et dans le monde universitaire en particulier, les enjeux géographiques de la musique ne sont pas bien cernés. De même, les enjeux « musicaux » de la géographie ne sont pas bien compris. C'est en tout cas ce qu'il ressort à la fois des premiers travaux, d'une majorité des épistémologies sur le sujet et de notre observation personnelle. Le retard, quant à lui, concerne le décalage apparent entre notre sujet et d'autres sujets en géographie. Il semble en effet que la musique ait « tardé » à entrer pleinement dans le champ disciplinaire. Aussi, beaucoup se sont étonnés de la rareté des travaux à ce sujet et s'en étonnent encore alors que la pertinence de l'objet d'étude commence à s'affirmer notablement. L'étonnement et le retard apparaissent ainsi liés. L'étonnement participe au retard et le retard étonne.

Ces deux observations créent chacune un paradoxe. D'abord, l'étonnement persiste dans un contexte où les liens entre musique et géographie sont largement exposés par les réalités sociales et les construits épistémologiques. L'actualité sociétale et disciplinaire ne permet plus d'en douter. Ensuite, le retard continu d'être affirmé alors que : 1/ les précurseurs de cette affirmation ne sont quasiment pas pris en compte et, plus généralement, les épistémologies sont emplies d'oublis ; 2/ l'actualité disciplinaire relègue le retard à une réalité historique aujourd'hui dépassée.

Ce qui nous marque alors dans la quasi-totalité des travaux sur le sujet, c'est la surreprésentation de la justification de la pertinence du sujet. Face à l'étonnement et au retard, l'on comprend que les premiers écrits justifient le choix d'embrasser un sujet « nouveau ». Mais, on se demande pourquoi les travaux actuels reproduisent encore un tel geste. Cette démarche de légitimation reste effectivement bien présente malgré les efforts successifs de diversification, de structuration et de mise en cohérence des initiatives de recherche que montre notre corpus. De ce paradoxe naît un questionnement : « Que veut montrer l'entreprise de justification ? Comment s'y prend-elle ? Pourquoi se répète-t-elle ? En quoi ne réussit-elle

pas toujours ? L'hypothèse d'un manque de coordination sous-entend que les géographes n'ont pas réussi à faire bloc face à l'étonnement que provoque le sujet. Peut-être que les propositions successives n'ont pas su assoir l'analyse sur une base épistémologique solide pour éviter les répétitions. C'est en tout cas l'argument majeur des opérateurs d'une unification des travaux. Les mêmes qui entendent combattre le retard et atténuer l'étonnement.

Une chose apparaît plus certaine : il y a bien des blocages liés à l'objet, que ce soit dans son acceptation ou dans les possibilités du traitement géographique qui l'entourent. Nous faisons l'hypothèse que ces blocages soient en partie liés à l'affirmation de la musique comme objet géographique. La justification aurait des impacts sur ce que nous voulons montrer. Ici, une « épistémologie de combat », stratégiquement efficace par sa forme, mais légère par son contenu, s'opposerait à une « épistémologie d'ouverture » (Soubeyran, 1983 et 1997). Cette dernière serait déstabilisée par le rapport de force. L'inertie disciplinaire créée par l'entreprise de justification marquerait le primat de l'« épistémologie de combat » sur l'« épistémologie d'ouverture ».

Ce second chapitre a donc pour objectif la compréhension des blocages identifiés par les trois entrées « étonnement – retard – justification ». Il entend explorer dans un premier temps ce qui unit et différencie les travaux. Pour ce, le concept de sous-courant disciplinaire, qui émergeait de notre mise en valeur du corpus (chapitre I), sera avancé. Nous définissons un sous-courant disciplinaire par l'inclusion infradisciplinaire d'un objet. Cette notion est intimement liée à l'imaginaire disciplinaire et à l'une de ses composantes considérée comme le regroupement collectif de représentations. Le sous-courant disciplinaire est bien une construction collective d'une partie ou de toute la discipline qui cadre un objet en lui attribuant des spécificités théoriques disciplinaires, des thématiques privilégiées de traitement et des entrées méthodologiques propres. Une fois construit il peut être également modulé par le regard que d'autres sous-courants ou disciplines portent sur lui. Nous testerons la ainsi la pertinence d'un sous-courant musical en géographie.

Pour ce faire, nous reprendrons les éléments d'épistémologie et les « approches géographiques » qui sont proposés dans les différents travaux. Nous regarderons en quoi ils forment des noyaux au sein du corpus et s'il s'en détache des isolats. Nous chercherons à savoir qui cherche à s'insérer dans un sous-courant et qui préfère argumenter tantôt la sortie de piste provisoire, tantôt le caractère novateur et exceptionnel de leur travail, parfois l'autonomisation.

Quelle lecture les géographes de la musique opèrent-ils du sous-courant dans son émergence, son affirmation et sa consolidation ? Peut-on imaginer que les propositions de restitution de ce savoir constituent autant de tentatives de positionnement stratégique et de fermeture ? C'est au travers de ces interrogations que nous testerons la pertinence du concept de sous-courant disciplinaire. Nous le mettrons en tension avec la diversité des approches. Dans leur inscription disciplinaire, ces approches montrent l'ambiguïté de ce qui fait géographie. Elles viennent fragiliser la catégorisation d'une « entrée musicale » pour la discipline. Pour sortir de cette catégorisation, nous verrons comment la « variation des thèmes » ouvre de nombreuses voies tantôt reliées entre elles, tantôt divergentes. Ce constat qui fait le lien avec les constructions théoriques et méthodologiques disciplinaires et interdisciplinaires donne du sens à l'existence d'une « cité » musicale en géographie (Lafaye et Thévenot, 1993). Il existerait ainsi une dimension musicale susceptible de percoler l'ensemble des sciences géographiques. Celle-ci, si elle était avérée, viendrait fragiliser le sous-courant et conforter notre hypothèse. L'affirmation de la musique comme objet géographique, qui se lit dans la construction d'un sous-courant disciplinaire, montre ses limites. Comment procéder alors pour les dépasser ?

Relativisons dès à présent l'apparente sévérité qui accompagne parfois certains de nos constats. Elle est moins la volonté de mettre quelques auteurs en défaut, que celle de nous positionner clairement sur ce sujet. L'enjeu d'un tel positionnement est celui d'une construction théorique à mettre en application sur le flamenco. Bien qu'elle soit le fruit d'une réflexion portée sur les possibilités offertes par le sujet, récolté sur l'arbre épistémologique des travaux antérieurs, cette construction doit être comprise comme un ensemble de critères « objectifs » compilés dans les textes et d'éléments « subjectifs » issus de notre première observation du flamenco et du sujet plus généralement. Les éléments d'épistémologie critique proposés en vue de cette construction ne sont pas régis par la rationalité scientifique qui voudrait que chaque élément de critique soit protégé par l'ensemble de la démarche. Il faut aussi compter avec nos intuitions qui nous poussent parfois à rejeter certains travaux, lorsqu'ils recèlent des éléments de contradiction ou des faiblesses. Une approche générale des conditions de la production scientifique qui relève la tension entre objectivisme et subjectivisme est donc visée. Gardons alors à l'esprit Starobinski (p.e. 1957 et 1970) et sa réflexion sur l'écho complaisant dans le cercle interprétatif qui, d'ici la conclusion de ce chapitre, devrait nous aider à ne pas glisser trop vite dans la fabrication des preuves recherchées.

## II-1- Musique et inertie disciplinaire

« Les géographes ont longtemps fait profession de ne s'attacher qu'aux réalités objectives »<sup>260</sup> et ont eu du mal à accepter la part de subjectivité propre au sujet et à son interprétation. C'est ce que nous supposons aussi des travaux sur la musique. Analyser ce qu'il s'y passe servirait, au moins, à comprendre les problèmes de l'affirmation de la géographicité de l'objet. Au mieux, cela permettrait de dépasser les blocages pour entrer pleinement dans le traitement de l'objet. Nous interrogerons donc les mises en perspectives théoriques et méthodologiques du savoir musical en géographie en revenant sur notre problématique initiale : celle de la pertinence du sujet. Nous verrons comment le collectif s'est posé cette question et surtout comment il y a répondu.

Depuis plus de quarante ans, les géographes travaillant sur la musique ont élaboré un argumentaire stratégique constitué d'un véritable arsenal justificatif. L'effort de démonstration est un point récurant. Il constitue une réponse à l'étonnement que provoque l'annonce du sujet. Pourtant, le besoin de légitimer le sujet se fait encore ressentir aujourd'hui. La justification n'aurait donc pas eu les effets escomptés. Nous supposons qu'elle a des impacts sur la démarche globale de l'appréhension géographique de la musique. L'un de ces effets pourrait être la persistance et la problématisation du retard.

Pour le vérifier, nous regarderons la structure de cette justification afin d'en comprendre la genèse et de voir en quoi elle a pu prendre part à une forme d'inertie disciplinaire en géographie. Ici réside l'idée que toute action collective produit des effets non-intentionnels. La stratégie des acteurs et leur mode de justification participent ainsi à la constitution de « sentiers de dépendance »<sup>261</sup> autour de notre sujet. Tracés dans un premier temps sur ceux de l'inertie disciplinaire globale, ils se sont multipliés autour du particularisme supposé de l'objet et de son interprétation. Cette première mise à jour de l'entreprise de justification devrait nous permettre de rendre plus lisible la cartographie de tels sentiers.

---

<sup>260</sup> Claval P, 2008[1995], p.7.

<sup>261</sup> Le concept de « dépendance aux sentiers » (*path dependency*) est issu du courant néo-institutionnaliste des sciences politiques. Il entend qualifier le phénomène d'inertie des institutions face au changement. Voir Pierson P., 1994, *Dismantling the Wastfare State ? : Reagan, Thatcher, and the politics of retrenchment*, Camnridge University Press.



## II-1-a- Une géographie de la justification ?

On aura compris que l'attitude récurrente de justification dans notre corpus est suffisamment prégnante pour que l'on cherche à en percer l'origine et que l'on en tire des conclusions significatives. Pour en prendre la juste mesure, il s'agira de la mettre en perspective avec l'étonnement qui ne manque pas d'émerger à l'annonce du sujet évoqué, chez la plupart des auditeurs. N'y aurait-il pas un lien à tisser entre l'étonnement, la justification, et finalement l'inertie disciplinaire ? Tout éclairage sur une telle inertie, toute élucidation du phénomène de construction collective est à prendre comme une propédeutique à la démarche épistémocritique engagée vis-à-vis de notre corpus. Il s'agit de s'assurer que notre observation initiale n'est pas (trop) distordue en fonction des angles de vue que nous adoptons.

### Nouvel objet d'étude et inertie disciplinaire

Il existerait dans les sciences géographiques une inertie qui tendrait à freiner sa propre évolution. La place dévolue à un langage logico-mathématique, à défaut d'un « langage naturel », est significative d'une telle inertie. Donner à penser une géographie qui n'est pas quantifiable fut pendant longtemps source de rejet. En parler aujourd'hui n'est toujours pas facile. En considérant que « la science est action et artifice en ce sens qu'elle suscite à chaque étape de sa démarche des réalités »<sup>262</sup>, l'on comprend que la musique et ses représentations aient eu du mal à faire leur place. Pourtant, si certaines caractéristiques musicales ne sont pas directement liées à l'espace, au territoire, au lieu, d'autres le sont de manière flagrante comme l'ont mis en perspective les auteurs de notre corpus. C'est alors que la géographie, dans son mouvement, sa circularité, concentre des approches et en exclue d'autres. Prenons la question touristique qui, malgré un oubli relatif dans l'histoire de la discipline, connaît un essor d'ordre macrocéphalique depuis une dizaine d'années.

La géographie a effectivement eu tendance à travailler des objets médiatiques et structurants, laissant en marge ce qu'elle considère comme des épiphénomènes. La musique devait attendre son « tour », au même titre qu'elle manqua ses « rendez-vous » avec les autres sciences sociales (Campos et al., 2006). Aujourd'hui encore, une sorte de chape pèse sur la discipline. Elle lui impose de travailler sur du dur. Pourtant, il y eut un temps où les géographes ne demandaient pas mieux que la *Terra Incognitae* pour s'adonner à leur activité. Cette chape est-elle le contrecoup d'une disciplinarisation contraignante ? Ou est-elle

---

<sup>262</sup> Russo F., 1970, « La science comme action et artifice », *Organon*, 7, p.87-95.

constituée des récents facteurs d'implosion de la discipline face à la multiplication des courants épistémologiques ou de sa supposée explosion dans son intégration aux sciences sociales ? En d'autres mots : révèle-t-elle une science « molle » ou une science trop dure ?

Denise Pumain se pose la question de comprendre « comment la diversité des intentions, des préférences et des actions se laisse-t-elle enfermer dans cette dynamique collective si cohérente ? »<sup>263</sup>. Elle résume parfaitement par cette interrogation ce que nous tentons ici d'introduire. Cependant, dans la dynamique des systèmes, de la théorie de l'autorégulation à celle de la complexité, rien n'est si peu sûr que l'affirmation d'une connaissance exhaustive des fonctionnements internes. Aucun déterminisme ne peut aborder concrètement les actions et comportements « contre-intuitifs » des électrons libres internes à l'organisation. La nouveauté peut être vue comme superficielle. On la sait ou on la sent immature, encore peu sûre d'elle. Elle est la novation qui va créer la rupture. Elle est autre. Autre que ce à quoi l'on s'attendait, que ce que l'on maîtrise. Mais en quoi la musique est-elle un élément subversif de l'ordre géographique ? Doit-on s'attendre, par la simple introduction de l'objet, à ce que soit bouleversé l'équilibre de la pensée disciplinaire ? Fermerait-on la porte par peur de contamination ?

Formulons une interrogation plus directe, à savoir « pourquoi une force en place dans l'imaginaire disciplinaire propose une représentation de l'édifice géographique qui serait trop petite pour accueillir l'objet musical ? ».

Pour y répondre, nous partons encore une fois d'une citation qui a, malgré un certain atavisme relativiste, un intérêt pour ce qui va suivre. C'est John Cage qui en est l'auteur : « Le monde change en fonction de l'endroit où nous fixons notre attention. Ce processus est additif et énergétique »<sup>264</sup>. S'il apparaît que la nature des innovations apportées aux domaines des sciences sociales et tout particulièrement de la géographie (« ...l'endroit où... ») prend sa source dans la subjectivité des auteurs, il n'est pas acquis que l'objet recèle un pouvoir innovant pour la discipline. Nous voulons dire que ce n'est pas parce que l'on regarde un nouvel objet, ou parce que l'on cherche de nouveaux paradigmes, que la matière scientifique va s'en trouver bouleversée. Si l'on prend l'exemple de la musique, il ne suffit pas que nous finissions la rédaction de ce travail pour que la musique devienne un objet commun d'étude pour les géographes. Par contre, si le développement de la thématique devait suivre la voie qu'il a prise depuis quelques années, qui sait si les activités culturelles n'auront pas la place

---

<sup>263</sup> Pumain D., 2003, Une approche de la complexité en géographie, *Géocarrefour*, vol.78/1, p.29.

<sup>264</sup> Cage J., *Pour les oiseaux*, l'Herme, 2002, p.25.

qu'ont aujourd'hui l'économie ou le tourisme dans l'enseignement géographique. De même, en nous ouvrant sur « l'extérieur » nous devrions découvrir le sujet sous une forme et une présentation imprégnées de l'acceptation. Voilà peut-être ce qui fait peur, puisqu'avec l'acceptation, l'irréversibilité n'est pas si loin.

Pourtant, nous ne cessons de nous entendre dire que les espaces évoluent, qu'ils sont en perpétuelles mutations. Ne doit-on pas pour renouveler les approches en géographie, chercher de nouveaux marqueurs et indicateurs des dynamiques territoriales (Bailly et Ferras, 2004) ? On peut prendre comme exemple le développement qu'a subi l'étude des activités sportives en géographie. De la distanciation à la généralisation de l'acceptation, ses promoteurs ont eu, comme nous aujourd'hui, à légitimer leur démarche. Il aura fallu du temps pour les intégrer en géographie. Mais n'est-il pas justement le propre du processus d'intégration que de prendre du temps ? La marge ne doit-elle pas attendre patiemment de se rapprocher du centre pour se faire valoir ? Rien n'est moins sûr. Répondre par l'affirmative serait donner trop de crédit à l'autorégulation et au fonctionnement « naturel » des institutions. Le rapport de force qui oppose centralité et marginalité se doit d'être compris comme le résultat d'une intentionnalité directe d'un côté, d'effets non-intentionnels de l'autre. Et nous voyons, en fonction de ce que nous observons de la géographie, qu'il y a un certain intérêt à comparer ces deux « repères d'identification ». Nous devons observer les phénomènes d'émergence que produisent ces intentionnalités, ainsi que leur poids dans l'imaginaire disciplinaire. Inversement, le refus apparent chez certains géographes de voir l'afflux massif de réalités sociales observables mérite que l'on pose plus clairement la question de l'inertie. C'est donc de ce refus que nous sommes partis pour comprendre les mécanismes de la justification. Notre hypothèse suppose que l'étonnement, sous ses différentes formes, soit à l'origine du processus inertiel, puisqu'il participe du refus de considérer que « la marge, c'est ce qui permet de relier les pages »<sup>265</sup>.

### **Comprendre l'étonnement pour l'accepter**

« La musique !? Mais tu ne faisais pas géographie ? ». Ces exclamations peuvent résumer les réactions à l'annonce du son sujet par un géographe qui s'intéresse au phénomène musical. Il est effectivement rare, à l'extérieur du monde universitaire, de rencontrer des visions de la géographie qui la rendent compatible avec la question musicale. Mais, un certain nombre d'universitaires, géographes compris, s'étonnent également de la thématique,

---

<sup>265</sup> Jean-Luc Godard, cité par Lidou, in Laffanour, 2003, p.18.

entraînant des « vous devriez choisir quelque chose de plus professionnel » (sic !) ou d'autre : « La musique...non, je ne vois vraiment pas »<sup>266</sup>.

À la base de cette recherche se trouvent ces points d'achoppement identifiés dans le parcours d'un géographe souhaitant aborder la musique comme objet d'étude. Issue à l'origine d'une expérience personnelle, la recherche finit par se rattacher à cette préoccupation récurrente dans ce sous-courant disciplinaire : le besoin de justifier la pertinence du sujet en affirmant la musique comme objet géographique. La question qui se pose d'emblée renvoie à « l'inquiétude de coordination », décrite par Laurent Thévenot (2006), qui émerge au moment de rendre commune une préoccupation intime. George Carney en souligne l'idée à propos du « premier travail présenté publiquement sur le sujet », celui de Peter Nash (1968) : « *Nash's music regions and regional music* »<sup>267</sup> *paper causes great deal of comments* »<sup>268</sup>. Voici alors ce qu'en dit Nash lui-même, interviewé par Carney :

« I was skeptical about the reception it might receive on the part of my colleagues because its contents were quite untraditional. However, it must have hit a responsive chord with my oriental colleagues, who were quite surprised that an American geographer (especially one primarily concerned with city planning) should investigate a 'humanistic' phenomenon such as music »<sup>269</sup>.

Il est accepté ici qu'« une nouvelle conception provoque généralement des résistances, elle éprouve des difficultés internes, elle ne s'ajuste pas encore à toute l'évidence disponible et un grand travail est nécessaire pour qu'elle devienne plus acceptable »<sup>270</sup>. Parler de musique n'est (n'était ?) donc pas simple pour un(e) géographe. Des plus basses attaques à l'interrogation la plus intéressée, la question soulève une série de réactions qui révèlent l'étonnement. Ainsi, si certains sont surpris de voir le sujet exister, d'autres sont surpris de le voir aborder de telle ou telle manière. Cette surprise crée à son tour l'étonnement de ceux qui sont déjà convaincus : pourquoi, de quoi s'étonne-t-on ? Le fonctionnement intradisciplinaire de la géographie affiche des velléités d'ouverture : oui pour l'ouverture, mais à certaines conditions. Quelles sont-elles ? Pourquoi certains objets sont-ils écartés des sciences géographiques ? Les personnes légitimes pour « ouvrir » la discipline sont-elles dans des positions où le risque et l'innovation n'apparaissent pas (plus) comme une nécessité ? Où se

---

<sup>266</sup> Citation issu d'entretien avec des géographes du laboratoire PACTE en 2005-2006. Ces réponses concernent une maître de conférences - HDR et un professeur.

<sup>267</sup> Nash, 1968, op.cit.

<sup>268</sup> Carney, 1990, p.35.

<sup>269</sup> Carney, 1990, op.cit., p.36.

<sup>270</sup> Feyerabend, 1979, p.41.

crée le blocage, d'où naît l'inertie disciplinaire ? Voici les questions qui nous renvoient à la dynamique collective sur le sujet. Ce sont elles qui guideront notre cheminement au sein du sous-courant disciplinaire.

« L'étonnement initial réside, pourrait-on dire, dans une distorsion entre l'observation constatée et l'observation attendue »<sup>271</sup>. Cette distorsion est double dans notre cas. Un premier étonnement vient de l'ignorance face aux volontés de traitement de la musique par des géographes. Pour beaucoup, la musique en géographie devient un fait étonnant. Puis, passé cette première phase de réaction, c'est l'étonnement et sa conséquence supposée qu'est le retard qui étonnent à leur tour les partisans de l'ouverture musicale en géographie. Face au sous-courant disciplinaire, il existe ainsi deux formes d'étonnement. Nous qualifions la première d'« externe ». Elle est la réaction du corps scientifique<sup>272</sup> face aux propositions des *music geographers*. La seconde sera dite « interne » et correspond aux réactions des *music geographers* face aux conséquences de l'étonnement initial. Notre propre étonnement découle directement de ces deux formes. Positionné comme un troisième niveau de lecture, il interroge la récurrence des tentatives de légitimation de l'objet qui perdure dans le temps, malgré une épistémologie de plus en plus fournie. En effet, le processus d'étonnement/justification perdure depuis déjà quarante années consécutives et depuis plus de quatre-vingts ans si l'on considère les premiers travaux. Pourtant, personne ne semble s'en préoccuper.

Bonnemaison disait à propos de la géographie culturelle qu'elle « étonne parfois, comme si la culture [...] et la géographie [...] n'avaient pas grand-chose à voir ensemble »<sup>273</sup>. Fouillons en premier lieu cet étonnement qui frappe l'annonce du sujet. En nous positionnant comme le « fait brut »<sup>274</sup>, c'est en légitimant l'étonnement que nous nous écarterons de la figure du « truand »<sup>275</sup>. Il faut considérer ici le mot étonnement autant dans son sens ancien et classique que dans le sens moderne du terme. Car, si ce mot fut d'abord reçu comme l'expression d'une surprise, du réveil par l'inattendu, il prit également la forme de la stupéfaction, créant autant de chocs qui ont commotionné, lézardé l'édifice de notre investigation. Mais contrairement à Descartes, nous ne voulons pas le considérer comme

---

<sup>271</sup> Soubeyran, 1997, p.19.

<sup>272</sup> Rappelons que nous avons exclu de nous baser sur les réactions sociétales qui, bien que révélatrice de la position de la discipline et de l'objet dans la société, auraient nécessité un traitement couteux en temps et en place. C'est principalement pour cela que nous choisissons d'entrée par la construction d'un sous-courant disciplinaire.

<sup>273</sup> Bonnemaison J., 2004[2000], p.23.

<sup>274</sup> Cf. Soubeyran O., 1990, "Une histoire de fait : le bon, le brut et le truand", in *Hegoa*, numéro spécial, p.141-142 ; voir aussi Feyerabend, p.15.

<sup>275</sup> Soubeyran, 1990, op.cit., p.141-142.

« mauvais ». Il faut dire que ce dernier comprenait l'étonnement comme un « excès d'admiration », comportement apparemment opposé à celui que nous décrivons. Face aux propositions de notre corpus, on s'étonne sans s'intéresser puisque ce n'est que la simple annonce du sujet qui suscite ces réactions. L'étonnement cacherait-il une méfiance ? Traduit-il « l'atmosphère difficile qui peut aller jusqu'à l'intolérance et le sectarisme » (Berdoulay, 1988) qui existe à l'intérieur des sciences géographiques ? En quoi la musique crée-t-elle une subversion ? Comment l'inconnu fait-il encore peur en géographie ? La musique fait-elle peur ?

Aux vues des réponses apportées à ce questionnement, il semble d'abord que ce soit dans la manière de présenter la pertinence du sujet que se crée un blocage. C'est parce que la musique fait partie du peu visible, du « caché » que décrit J.P. Volle<sup>276</sup>, que l'on a du mal à la voir introduite dans une science « où règne la suprématie de l'œil »<sup>277</sup>. Mais comment se fait-il qu'on ne la voie pas alors qu'elle est partout ? Ne sent-on pas que, par son caractère volatil, elle pourrait nous échapper ? Si la musique n'est pas toujours visible, pas forcément palpable, elle est pourtant. Vécue ou pensée, elle ne ment pas. Pour Paul Tolila, "[tous les acteurs de la musique] sont cette puissance enchaînée au fond des mers des paradigmes dominants et qu'il faut faire remonter à la surface"<sup>278</sup>. Dans quel contexte peut-on imaginer l'émergence ?

Pour trouver des réponses à la première volée de questions, interrogeons de nouveau les « gardiens du temple ». Ces « *gate-kippers* » sont les premiers émetteurs d'un signe de refus. De Gironcourt (1932) suffirait comme exemple<sup>279</sup>. Aussi, « ce ne fut pas sans appréhension que les scrupuleux gardiens des usages consacrés à l'assemblée générale annuelle de la digne Société [de Géographie de Paris] reçurent les propositions novatrices de son conférencier et chargé de missions »<sup>280</sup>. Il faut dire que De Giroucourt ne « sollicitait rien de moins [que de] substituer, en vue de ses démonstrations, en place de l'écran et de l'appareil à projection traditionnels, un piano à cordes auquel devaient, en surplus, s'adjoindre des éléments vocaux ». En réponse, « il a été décidé que seul le piano [lui] serait accordé. Pour toute introduction de chœurs dans une réunion de la Société de Géographie,

---

<sup>276</sup> Volle J.-P., *Ville et région : approche de la question urbaine en Bas-Languedoc*, Thèse de doctorat d'État, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996.

<sup>277</sup> Augoyard J.-F., *Actions artistiques en milieu urbain*, Cresson, 1994.

<sup>278</sup> Chef du département des études et de la prospective de la D.A.T.A.R., prologue in Gomart E., Hennion A., Maisonneuve S., *Figure de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Ministère de la Culture, La documentation française, 2001.

<sup>279</sup> Voir aussi chapitre I, partie 1-a.

<sup>280</sup> De Gironcourt, 1932, op.cit., p.5.

l'interdiction est formelle »<sup>281</sup>. Choristes qu'il fit tout de même asseoir au premier rang et se manifester par surprise... Lors de la présentation de ces travaux à l'*International Geographical Union* (Delhi, Inde, 1968), l'annonce de Peter Nash reçut des réactions moins virulentes et plus ouvertes à la curiosité. Toutefois, à l'instar de Ford - qui est désormais surnommé « Rock and roll Ford » par les membres de l'*Association of American Geographers*<sup>282</sup> - Nash comprend que les réactions face au sujet desservent son éventuel traitement.

On comprend mieux pourquoi Jacques Lévy (1994) avance sur un terrain miné : « doute », « réticence », « cul-de-sac », « parcours périlleux »<sup>283</sup>. Peut-être même que sa première publication sur le sujet, paru dans *Les Cahiers de l'IRCAM* (1994) avant d'être repris en 1999 dans *Le Tournant Géographique*, montre cette volonté d'éviter les embuches disciplinaires et de rentrer ainsi par une porte non gardée<sup>284</sup>. Mais cette prudence est aussi celle du questionnement scientifique. « Un doute de principe, d'abord, quant à la valeur d'une paire (espace et musique) »<sup>285</sup>. « La musique n'est-elle pas le dernier endroit où l'on puisse parler d'espace ? »<sup>286</sup>. « [Elle] offre un thème paradoxal à la géographie : il se pourrait que l'interface soit absente et l'interaction, déserte »<sup>287</sup>. Dans notre cas, il faut préciser que la vague initiale de critiques et d'étonnement s'est produite lorsque nous étions en master et qu'elle a sensiblement diminué dans le milieu universitaire depuis que nous avons appris à mieux en formuler l'idée. Il s'agit peut-être d'un problème structurel au sein du monde scientifique qui accorde peu d'importance à ses très jeunes chercheurs (plus en France que dans les pays anglo-saxons nous confiait Andrée Micoud récemment<sup>288</sup>). Le terrain d'analyse est pour nous presque le même aujourd'hui et, l'idée faisant son chemin, l'habitude aura eu raison de l'étonnement dans notre entourage scientifique. Il faut dire aussi que les avancées sur la question ont fortement évolué depuis 2005. Aujourd'hui, nous pouvons confirmer avec Carney (1990a) que, “*in general, however, reactions within and outside the discipline were largely positive*”<sup>289</sup>. Mais cela n'en fait pas moins de l'étonnement initial un facteur explicatif de l'évolution du sous-courant disciplinaire.

---

<sup>281</sup> Ibidem.

<sup>282</sup> Selon George Carney.

<sup>283</sup> Lévy, 1994, op.cit., p.145-150.

<sup>284</sup> IRCAM : Institut de recherche et de coordination acoustique/musique.

<sup>285</sup> Lévy J., 1994, op.cit., p.145

<sup>286</sup> Ibidem, p.146

<sup>287</sup> Lévy, 1999, op.cit., p.293.

<sup>288</sup> Discussion personnelle lors des Rencontres de géographie culturelle de Nîmes, Février 2010.

<sup>289</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.36.

Aussi, de l'étonnement au refus, il n'y a qu'un pas. La commotion est, sinon l'origine, tout du moins le premier indice d'un refus. C'est peut-être d'ailleurs ce qui sépare surprise et étonnement. Bien que dans un contexte différent, on raconte l'histoire d'Émile Littré couché au lit avec sa maîtresse lorsque sa femme entre dans la pièce :

- « Monsieur. Je suis surprise ». S'écrit la brave dame, bouche bée.
- « Non », répond Littré, « vous êtes étonnée. C'est moi qui suis surpris... »<sup>290</sup>.

Dans notre cas, la surprise renvoie plus généralement à une interrogation. Si elle peut être heureuse, elle côtoie plus souvent une démarche d'intérêt et de questionnement. L'étonnement, plus brutal, laisse déjà poindre la rétraction, le manque de considération, voire l'ignorance. D'ailleurs, « [...] la sociologue Anne-Marie Green (1997) [...] rappelle que la musique a toujours interrogé et divisé les chercheurs »<sup>291</sup>. Et, si « pour beaucoup, l'objet de la musique est de « bafouer le sens strict du monde » (Frith, 1992, p.83) »<sup>292</sup>, comment lui ouvrir le domaine de la raison scientifique ? C'est principalement à cette question que tente de répondre la vaste entreprise de justification du corpus. Elle entend déstabiliser l'étonnement pour faire de lui une surprise. Surprenante chose que la musique en géographie, mais pas étonnante.

Ainsi, face à cet arsenal justificatif, McLeay (2006) affirme que l'étonnant serait qu'il y ait un retour en arrière de certaines institutions face à la montée en puissance du phénomène musical. Mais alors, pourquoi continue-t-on de légitimer le sujet, à l'image de l'introduction de Stanley Waterman (2006) dans le même numéro de *Geojournal* : “*There is immense variety in music, an incalculable number of music forms and styles, all of which reflects a parallel variety in human cultures, societies and ingenuity*”<sup>293</sup> ? De même, Lily Kong (1995) “*discusses the reasons for geographers's relative neglect of popular music and why this disregard should not persist*”<sup>294</sup>. C'est au regard de cette déclaration nous regarderons en quoi l'arrivée tardive du sujet, réelle ou construite, intervient dans le processus inertiel supposément lié à la justification.

---

<sup>290</sup> Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain: recherches lexico-sémantiques, Volume 4, Presse de L'université de Montréal, 1999, p.2.

<sup>291</sup> Raibaud, 2006, synthèse journée scientifique « géographie et musiques : quelles perspectives ? », Paris-Sorbone, Juin 2006.

<sup>292</sup> Ingham J. ; Purvis M. ; Clarke D., 1994, op.cit., p.286.

<sup>293</sup> Waterman S., 2006a, p.1

<sup>294</sup> Kong, 1995a, op.cit., p.183.



## Le retard à l'origine de la justification

La musique est (était ?) « un objet d'étude qui n'appartient pas, c'est peu dire, à la tradition disciplinaire »<sup>295</sup>. Cela légitime bien une forme d'étonnement. Voyons alors quels sont les éléments qui révèlent un certain retard dans le traitement géographique de l'objet musical. Nous interrogeons ici la deuxième forme d'étonnement : « *Why is the geographic contribution so little and so late ?* »<sup>296</sup>. Le constat d'un faible traitement du son et de la musique ne date pas d'aujourd'hui : « le répertoire des sons et leurs associations en combinaisons musicales a été jusqu'ici complètement négligé par les géographes », disait De Gironcourt (1932), et « André Siegfried écrivait déjà en 1950 : « il reste dans le domaine de la géographie des zones mal explorées, notamment celle relative aux sons » »<sup>297</sup>. Si l'on suit la chronologie de notre corpus, le discours dominant d'avant les années 2000 reste celui d'un retard évident de la discipline. Que ce soit sur des objets spécifiques : « *As an area of geographical inquiry, popular music has not been explored to any large extent* »<sup>298</sup>, ou plus généralement : « *the much less developed study in geography* »<sup>299</sup> ; la première constatation préjustificative part du paradoxe existant entre le pouvoir heuristique supposé de l'objet et son faible traitement géographique. Aussi, nous imaginions à l'approche des années 2000 que la multiplication des travaux marquerait un dépassement de ce paradoxe. Ainsi le sous-entend Stenberg (1998) : « *geographers have given only modest-and recent-consideration to the massive role that various types of music have played in the world's societies and cultures* »<sup>300</sup>. En effet, si « de nombreux géographes [...] déplorent la "mise sous silence" de la musique dans les études géographiques, et appellent à ce que le son en général, et la musique en particulier, s'intègrent davantage à l'imaginaire géographique »<sup>301</sup>, à partir de quand peut-on dire que le constat n'est plus heuristique ? Ainsi, Chris Gibson (2006) se pose la question du moment à partir duquel le corpus est suffisant pour légitimer l'approche. Il constate « *an identifiable and important history of contribution by geographers to the study of music* ». Il est pourtant vrai que certaines énonciations sont plus mesurées après 2000 : « une œuvre musicale est, aujourd'hui encore, atypique en géographie »<sup>302</sup> ou encore « *A field relatively unexplored by geographer* »<sup>303</sup>. De plus, d'autres constatations arrivent tardivement : « *very*

---

<sup>295</sup> Lévy, 1999, op.cit., p.323

<sup>296</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.43.

<sup>297</sup> Guiu C., 2009a, op.cit., p.24.

<sup>298</sup> Kong, 1995a, op.cit., p.183.

<sup>299</sup> Crang M., 1998, op.cit., p.89.

<sup>300</sup> Stenberg R., 1998, op.cit., p.330.

<sup>301</sup> Séminaire "Géographie et musique: quelles perspectives ?", appel à communication, Paris IV, 2006.

<sup>302</sup> Grison, 2000b, op.cit., p.279.

<sup>303</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1995, op.cit., p.423.

*little of this work has focused on musical or sonic geographies*” (Morton, 2005, p.665) ou encore “*Music has the ability to conjure up powerful images of place, feelings of deep attachment to place. Given this, it is perhaps surprising that music and its relation to place has been a rather neglected topic in human geography*” (Hudson, 2006, p.626). Ces constatations apparaissent d’autant plus tardivement qu’elles viennent après la sentence de Leyshon (2004) : “*yet it remains a relatively understudied part of human geography, that is despite the fact that geographies of music have been around for some time now*”<sup>304</sup>. Aussi, et même si « la pertinence de la musique pour l’analyse géographique n’a pas été complètement négligée »<sup>305</sup>, toujours est-il que « la géographie a pris quelques retards à considérer la musique comme un objet géographique de plein droit »<sup>306</sup>.

Ce constat est devenu le principal référentiel de la justification. Il est ancré dans l’imaginaire du sous-courant et l’explication devient une récurrence dans le jeu du positionnement collectif, même récemment. La relative absence de travaux d’épistémocritique vient le confirmer. Ainsi, Romagan (2000) affirme à propos d’Alain Darré (1997) que « des sociologues, des ethnomusicologues, des musiciens, des historiens, des politologues, ont participé à ce travail [...], mais de géographes point. Par ailleurs, l’analyse de 10 ans de thèses à partir de l’*intergé*o (1985 à 1995) montre que le mot musique n’apparaît pas dans l’index des mots-clés »<sup>307</sup>. Nash (1968), puis Carney 1990 faisaient des constatations similaires.

Les raisons de ce retard deviennent une formidable occasion de mettre en perspective le paradoxe et d’affirmer le particularisme de l’objet. Si la géographie a trainé, c’est parce que l’objet n’est pas commun et/ou parce qu’il existe une inertie disciplinaire face à la nouveauté. Carney le premier, propose d’expliquer le retard : “*Lack of studies on music from a global perspective may be attributed to three factors: (1) an overwhelming majority of music geographers were Americans trained at American universities, (2) most geographers were concerned with the cultural geography of the United States, and (3) the subject matter of music was extremely complex at a global scale*”<sup>308</sup>. Il pose donc en premier lieu le rapport entre le géographe et son objet d’étude. Pour Connell & Gibson (2003a), ce sont plutôt les caractéristiques de la musique, comparées aux autres arts, qui sont en cause : “*While literature, film and art have been graced by an abundance of works from a cultural*

---

<sup>304</sup> Leyshon A., 2004, op.cit., p.129.

<sup>305</sup> Smith S.J., 1994, op.cit., p.233.

<sup>306</sup> Augustin, 2009, op.cit., p.283.

<sup>307</sup> Romagnan, 2000, op.cit., p.111

<sup>308</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.38

*geographic perspective, popular culture, and particularly popular music, has remained enigmatic territory*”<sup>309</sup>. Connell&Gibson expliquent aussi que la musique « a reçu une attention faible dans le monde de la géographie principalement à cause de ses impacts spatiaux supposés triviaux »<sup>310</sup>. Ils précisent que “*The omission of music from mainstream geographical inquiry can also be attributed both to the belief that it is not ‘geographical’ and to the complexity of its expression, engaging sight and sound simultaneously*”<sup>311</sup>. Des explications plus fines sont aussi proposées, cette fois-ci directement liées au sujet traité et non plus à l’objet en soi. Pour Jones, le retard s’explique également par le caractère “secret” de l’objet : “*This ‘huge gap’ in knowledge means that the governmental and academic project to influence British and American factory workers with music earlier in the twenties century, particularly during the Second World War, has largely remain a secret history*”<sup>312</sup>.

La suprématie de l’œil en géographie, les difficultés théoriques et méthodologiques liées au traitement du sujet, le non-sérieux affecté à l’objet musical, les dimensions sociologique et anthropologique des sciences géographiques..., chaque élément de blocage doit être identifié afin de mieux cerner l’entreprise récurrente de justification. Nous devons être également attentifs aux logiques de démonstration qui en découlent. La question que nous posons est de savoir si la récurrence du paradigme tardif n’est pas aussi une manière d’affirmer le caractère innovant du sujet. Les propos de Connell&Gibson (2004b) nous autorisent à soulever cette idée: “*It is a truism that music has largely been ignored within human geography, and despite the repetition of similar sentiments by several authors (Kong, 1995; Smith, 1997; Carney, 1998) just three books (Carney, 1978; Leyshon et al., 1998; Connell and Gibson, 2003) formally trace any facet of the relationship between music and geography. Most existing studies have focused on western musical past and present and have ignored what has come to be called ‘world music’, despite its absorption and marketing within the west.*”<sup>313</sup>

Aussi, McLeay (1995) nuance déjà ces propos en affirmant que, « bien qu’il y a des manques significatifs dans la littérature sur le son et la musique, les géographes n’ont pas complètement négligé les composantes orales de la culture »<sup>314</sup>. Nous voyons que les causes du retard sont également à chercher dans l’entreprise de justification, en ce qu’elle constitue

---

<sup>309</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.3.

<sup>310</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.270.

<sup>311</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.3.

<sup>312</sup> Jones K., 2005, op.cit., p.725.

<sup>313</sup> Connell J.; Gibson C., 2004b, op.cit., p.343.

<sup>314</sup> Macleay C., 1995, op.cit., p.1.

un passage (une frontière) entre les études culturelles de manière générale et la musique en particulier.

Pour en finir avec cette question du retard, regardons l'attentisme apparent de la géographie francophone par rapport à la géographie anglo-saxonne (Guiu, 2006). Cette idée est en effet alléchante et permet de poser de stimulantes interrogations au sujet de l'inertie française et de son éternel retard face aux Américains. Pourtant, il semble que parler de retard ne soit pas vraiment pertinent. Stanley Waterman est principalement à l'origine de cette affirmation. Il explique que « le retard que tu perçois n'en est pas un. Nous pourrions à la rigueur parler de décalage, mais pour cela, il faudrait mettre en comparaison tout un tas d'éléments qui ne sont pas réellement à notre disposition »<sup>315</sup>. En effet, et comme nous tentions de l'illustrer dans la première partie, les travaux français affichent une spécificité forte. La question spatiale notamment, si elle s'est scindée en deux dans les premiers débats opposant des *music geographers* anglophones, est restée bien unie en France. Lévy (1994) ou encore Pailhé (1998) nous montrent empiriquement que l'approche diffusionniste a un intérêt comme préalable ou complément d'une approche spatiale plus globale. Aussi, le débat qui oppose spatialistes et territorialistes, fructueux dans la géographie musicale française, n'apparaît pas du côté anglophone où même le débat sur les notions de *space & place* ne coïncide pas vraiment avec les travaux sur la musique. Voilà qui ne peut constituer une volonté de « rattraper le retard », mais montre plutôt que, si des ponts existent, ces deux géographies ont également leurs évolutions parallèles. Puis, pour revenir sur des considérations plus objectives, les premières publications (1914 et 1929) sont bien apparues en France. Relativement tôt dans les années 1980, les géographes francophones ont également bien « tendu l'oreille » dans une relative autonomie scientifique (Vauchey, 1984). Finalement, l'idée qui voulait que le « retard français » traduise un blocage particulier ne peut qu'être déconstruite avec les propos de Nash (1968, puis 1996). Il explique que, du côté américain également, le sujet a fait grincer des dents. Ainsi, bien que Guiu (2006) écrit que « si l'ensemble des sciences sociales et plusieurs géographes anglo-saxons ont bien abordé ce sujet, les travaux français manquent d'une certaine visibilité »<sup>316</sup>, cette constatation reste d'actualité, mais deux points nous poussent à la relativiser : le nombre relatif de Français par rapport aux Américains, que ce soit en valeur réelle ou relative (Chercheur/population notamment) et le rattrapage progressif de cet effort de cohésion côté français. En outre, les

---

<sup>315</sup> Echange de mail début 2010.

<sup>316</sup> Guiu, 2006, p.3.

questions de l'autonomie et des moyens financiers nécessitent d'être posées. Le mouvement actuel en France permet-il au sujet de se généraliser ou, tout du moins, de se faire accepter ? Nous espérons que l'analyse de la justification livrera les premiers éléments de réponse.

### **Vers l'étonnement, plus proche de la justification ?**

Pour faire face à ce retard apparent et avant même de justifier la démarche, des auteurs cherchent d'abord les raisons du traitement : « *The popularity of music geography research in the 1970s can be attributed to four major factors. [...] First, music geographers were influenced by zeitgeist (spirit of the times) [...] – qui correspond à une période de mutation culturelle et à l'arrivée dans la vie professionnelle universitaire des baby boomers – Secondly, cultural geography was undergoing a transition that likewise mirrored the times [...] Third, the emergence of music geography is one associated with converting an avocation into a vocation [...] Finally, the rise of the music geography in the 1970s was an attempt by a group of young geographers to make a claim for themselves to be, or at least seem to be, different from their older generation professors in cultural geography* »<sup>317</sup>. Plus généralement, ces quatre raisons prédominent pour expliquer l'arrivée de la musique en géographie :

1/ L'influence globale du 'cultural turn'. 2/ La multiplication des travaux sur la performance et les pratiques. 3/ La sortie du carcan de la vue en géographie qui laisse davantage de place aux autres sens. 4/ L'émergence de l'affect dans la construction des connaissances et savoirs contemporains. Nous notons également que la notion de génération s'inscrit transversalement dans les explications. Pourtant, bien qu'elles justifient l'arrivée de la musique, ces explications n'éclairent pas suffisamment le phénomène d'étonnement.

Le paradoxe est encore une fois celui de la rareté des réponses explicites à l'étonnement. On croit saisir que la justification est une façon de se prémunir contre un probable refus du sujet, mais les indicateurs d'une opposition entre convaincus et étonnés sont peu présents. Le retard de la discipline est une occasion de mettre en exergue ce paradoxe qui le lie au potentiel de l'objet : « *Music, as an item in the culture baggage of a people, has all too often been thought of as a literary marginalia and hence neglected by geographers. But lessons of history, tradition, and culture are all contained in the music that people write and sing and listen to and carry with them* »<sup>318</sup>. Avec les tentatives d'explication du faible traitement apparaissent les premiers indicateurs d'un glissement de l'explication vers la

---

<sup>317</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.42.

<sup>318</sup> Curtis J., in Carney G.O., 1984, op.cit., p.282.

légitimation : « *Music is spatially interrelated with other culture traits, the function of music in such areas as religion, sports, occupations, and the military has been largely ignored* »<sup>319</sup>. On observe un oubli rapide de l'explication du retard et avec lui de l'étonnement. Celui se transpose sur l'affirmation de la géographicité de la musique.

C'est alors que les thématiques spécifiques se multiplient, poussées par les aspects généraux du retard ; à l'exemple de l'environnement chez Anderson, Morton et Revill (2005) : « *little attention has been paid to the range of environment in which music and sound take place* »<sup>320</sup>. Le retard est l'occasion de rappeler que la musique doit être aujourd'hui étudiée: « *One important way in which music operates is that it taps into our emotional and intuitive selves, and this open up a means to examine how the emotional influence social interactions, an area which has received little study* »<sup>321</sup>. Plus largement, Duffy (2005) revient sur la difficulté d'aborder la musique comme une source créatrice d'émotion.

Ainsi, le retard devient peu à peu une source de légitimation en soi, puisque la géographie s'affirme de plus en plus comme une science sociale qui ne peut avoir de zone d'ombre sur les réalités spatiales couvertes par d'autres disciplines. L'annonce du sujet devient alors une nouvelle manière de pointer le retard, mais pas vraiment de l'expliquer.

« *An ad hoc evening at an Institut of British Geographers annual conference set up on the basis that there had never been a supstantive critical engagement between geography and music* »<sup>322</sup>. Leyshon et al. (1995) précisent que ce constat entraîne non seulement des discussions intenses entre les participants de ladite conférence, puis pendant une autre conférence qui a lieu en septembre 1993 à l'*University College of London*. Plus que les caractéristiques intrinsèques de l'objet, c'est le retard qui devient légitimant. Les deux registres de l'explication et de la légitimation apparaissent de plus en plus liés : « *The recent 'cultural turn' in human geography has neglected music and its impact in the construction and understanding of landscapes and the politics of place [...] this paper attempts to 'brake the silence' of contemporary cultural geography* »<sup>323</sup>. Ce lien devient explicite et nous éloigne d'une justification attendue dans la démonstration. C'est là que l'étonnement devient interne : « *Considering how the physical surroundings have inspired musicians (Dietrich, 1989) it is surprising this aspect of geography and music has not been studied more extensively* ».

---

<sup>319</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.41.

<sup>320</sup> Anderson B. ; Morton F. ; Revill G., 2005, op.cit., p.640.

<sup>321</sup> Duffy M., 2005, op.cit., p.678.

<sup>322</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1995, op.cit., p.423.

<sup>323</sup> Macleay C., 1995, op.cit., p.1.

Les objets se précisent et s'affinent, alors que la thématique générale est en jeu. On peut notamment le constater avec le rock : « *The mass cultural phenomenon of rock music has been accorded limited attention in the geographical literature, yet for over 35 years it has been the dominant popular musical art form within western societies [...] While a body of geographical research on music has been assembled (Carney), the principal focus has not been rock and roll* »<sup>324</sup>. C'est aussi vrai pour le jazz qui « *has received little attention from geographers beyond Glasgow (1979) study in its early diffusion* »<sup>325</sup>. On constate même cette circonscription sur des musiques très spécifiques : « *little attention has been directed to the interaction of North American Aboriginal peoples with European musical genres, and geographical analysis is completely lacking* »<sup>326</sup>.

À son tour, Thompson (2006) constate que la question musicale « est bien reconnue en géographie », mais que la question des Appalaches qui besoin d'être creusée. Sur des sujets généraux comme les musiques « non-occidentales » par exemple (Lher, Bartlett & Tabvahtah, 2006, Kong, 1995a ; Connell & Gibson, 2003a) cela reste compréhensible. Mais sur un sujet si précis et localisé, il reste étonnant que l'auteur en appelle à plus de travaux de la part de la communauté scientifique. Les recommandations sont chaque fois plus précises. Elles font du retard une réalité dépassée qui continue pourtant d'œuvrer dans les réponses à l'étonnement : « Malgré une résurgence de travaux qui s'orientent d'un angle critique vers l'examen de la médiation de la mémoire, très peu d'entre eux ont mis l'accent sur les interconnexions entre la musique enregistrée et les gestes quotidiens liés au souvenir »<sup>327</sup>. Ces précisions fondent à leur tour des étonnements à l'intérieur du sous-courant.

On voit donc comment l'étonnement est aussi une manière d'introduire, voire de légitimer, la pertinence du sujet. L'étonnement externe est ainsi évacué. Son impact supposé par l'observation initiale (retard) se transpose. Il devient moins un effet pervers de l'étonnement externe qu'une simple raison de justifier les travaux. S'il y a un manque, il faut le combler. C'est cette idée qui prend le dessus sur l'explication du retard. C'est précisément ici que naît l'hypothèse d'une éventuelle impertinence de l'affirmation du sous-courant disciplinaire. Puisque les raisons de l'étonnement initialement fondées sur le retard de la discipline s'atténuent jusqu'à soit disparaître, soit enfermer l'explication dans le cercle « étonnement (externe) → retard → étonnement (interne) », le fait que l'explication puisse

---

<sup>324</sup> Gill W., 1993, op.cit., p.120.

<sup>325</sup> Stump R.W., 1998, op.cit., p.15.

<sup>326</sup> Lehr J-C., Bartlett J. ; Tabvahtah J., 2006, op.cit., p.80.

<sup>327</sup> Anderson B., 2004a, op.cit., p.3.

servir la construction d'un sous-courant disciplinaire laisse perplexe. L'analyse des mécanismes de cette construction devient indispensable, puisque c'est elle qui produit l'étonnement interne.

L'évocation du retard mène ainsi à la justification de la pertinence du sujet. Comme l'étonnement est à la base de cette explication, il devient bien une affaire interne au sous-courant disciplinaire. L'étonnement se pose donc face au retard, mais aussi face à la disposition du corpus. Il devient révélateur de tensions entre les parties de la *music geography*. Carney (1990a) nous l'indique en posant que, "*Curiously, music geographers have completed little in the way of cultural landscape, although the topic lends itself to this approach*"<sup>328</sup>. L'étonnement est ici fortement lié à une forme de justification qui légitime le nouvel angle d'approche choisi. Il n'est donc pas anodin et révèle corpus et discipline dans leur dynamique.

Notre hypothèse d'une inertie disciplinaire renaît alors avec la transposition du retard en étonnement interne. D'abord, c'est l'acte justificatif "détonnant", qui se base sur des données quantitatives, qui revient au galot. Prenons l'exemple de Bell (1998) : "*Geographers, however, have been almost silent about the inner working of the music industry, that ten billion dollars per year engine that drive the estimated \$140 billion consumed market represented by generation X (Coupland, 1991; Giles, 1994)*"<sup>329</sup>. Dans l'intériorisation de l'étonnement viennent aussi les préconisations. En s'adressant au sous-courant, elles laissent de côté l'étonnement externe. Bowen (1997) incite les géographes culturels à "*move forward to explorations of the image of place as it is expressed by other musicians and interpreted by their fans*". Et les propositions ne manquent pas. Un dernier point d'ouverture problématique apparaît lorsque ces dernières sont intimement liées à la question pluridisciplinaire : "*Historians, sociologists, and folklorist have claimed for some time that there were regional patterns in the origins of music styles and that preferences for types of music varied from place to place. Geographers, however, have only recently begun to investigate the spatial and temporal implication of music*"<sup>330</sup>. C'est cette idée qui nous conduit à discuter la pertinence de l'affirmation d'un sous-courant disciplinaire. Si en même temps que s'opère un repli dans l'explication de l'étonnement et du retard nous voyons poindre une légitimation par le

---

<sup>328</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.41.

<sup>329</sup> Bell T.L., 1998, op.cit., p35.

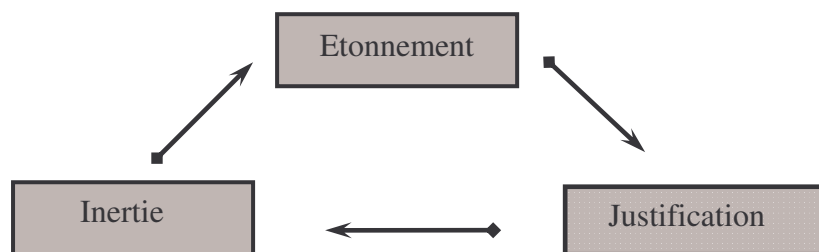
<sup>330</sup> Carney G.O., 1984, op.cit., p.55.



structurel et l'interdisciplinarité, comment soutenir l'affirmation du sous-courant disciplinaire qui peine encore à construire son épistémologie ?

Ainsi, « l'étonnement révèle plus que lui-même »<sup>331</sup>. Comme le schématise la figure n°14, il est à la fois producteur des formes de justification que l'on suppose inertielles et produit par les impacts de ces mêmes formes. En somme, il reproduit les causes de son existence. Il est récursif. Aussi, l'étonnement et le constat d'un faible traitement du sujet ont poussé un certain nombre d'auteurs à explorer la pertinence du sujet et par là même à la justifier. Ce faisant, ils tendent à évacuer l'explication de l'étonnement et du retard. C'est ici que s'enclenche le premier mécanisme de l'inertie. C'est donc bien à l'intérieur même de l'entreprise de justification que nous devons en rechercher les causes plus profondes.

**Figure n°14 : La dynamique tautologique liée à l'annonce du sujet**



Comme l'ont formulé Boltanski et Thévenot (1991), la justification conceptualise une montée en généralité d'arguments individuels. Nous imaginons alors que la question musicale en géographie est à la recherche d'un ordre général depuis ses origines<sup>332</sup>. Quelles formes prend cette justification ? Comment se structure-t-elle ? Quelle place occupe-t-elle dans les textes ? Quelle logique en découle ? C'est en répondant préalablement à ces questions que nous espérons pouvoir proposer des premiers éléments d'explication de sa participation au processus inertiel propre au sous-courant disciplinaire, voire constitutifs de ce dernier. Dans ce mouvement inertiel, la justification deviendrait une nécessité. Elle nourrirait par là même la tautologie disciplinaire. Il nous paraît donc utile de rendre compte de l'importance de la justification, ne serait-ce que pour mieux cerner notre question de recherche.

<sup>331</sup> Soubeyran, 1997, op.cit., p.217.

<sup>332</sup> C'est ce que nous interprétons notamment de De Gironcourt (1932) qui proposait « une science nouvelle ».

## Regards croisés sur la structure justificative

L'idée d'une analyse systémique de la structure justificative part de l'hypothèse que la forme ait des impacts sur le fond. La manière d'affirmer la pertinence du sujet influencerait son traitement. S'il n'était pas réaliste de reprendre ici les « ordres de grandeur » de Boltanski et Thévenot (1991)<sup>333</sup>, nous avons tenté de lire la forme que prend la justification en synthétisant les propositions justificatives identifiées. Elles sont regroupées sémantiquement sous deux « états », puis quatre « formes ». Un état correspond à la manière d'être de la justification, à sa situation dans les textes, ses caractéristiques respectives étant considérées comme un ensemble. Une forme décrira quant à elle l'apparence que prend la démarche justificative et son mode d'expression. Chez un auteur, dans un texte, la justification ne peut être que sous un état à la fois, mais prendre plusieurs formes.

Voici les **deux états** qui ont été repérés :

- **L'état « postulé »** : la justification à l'état postulé apparaît comme une vérité non développée. Elle ne fait pas l'objet d'une annonce et s'inscrit dans le texte de manière linéaire, en cohérence avec l'analyse du phénomène musical. Cette justification se traduit par des faits, des citations, des constats..., qui appuient ponctuellement la démonstration. Elle arbore un étalement diffus et se précise sur des objets concrets. Exemple: "*in the case of special summer music events the geographical environment is an essential aspect of this phenomenon. [it] can enrich our understanding of how regional variations in cultural activities are related to other sectors of the social and economic fabric of society*"<sup>334</sup>. Pour citer quelques auteurs emblématiques : Lary Ford ; Sara Cohen ; Lily Kong ; Nichola Wood, Michelle Duffy & Susan Smith ; Halfacree & Kitchin. Leurs textes proposent d'appuyer la pertinence de la démarche sans faire à priori le constat de l'existence des blocages, offrant ainsi une justification à l'état brut. La plupart d'entre eux montrent l'intérêt de travailler sur le lien entre musique et géographie parce que l'on constate les effets de la musique sur la société: "[...] *music from a specific area can convey images of place [...] music can serve as useful primary material to understand the character and identity of place [...] music is also a medium through which people convey their environmental experience [...] In other*

---

<sup>333</sup> Pour faire bref, la comparaison vaut en ce que nous essayerons de catégoriser les référentiels justificatifs. Mais le monde de la géographie musicale n'est pas assez large pour établir ces catégories en fonction de la vaste analyse sociologique que constituent « les économies de la grandeur ».

<sup>334</sup> Aldskogius H., 1993, op.cit., p.70.

*words, it is integrally a part of our public and private lives*”<sup>335</sup>. C’est moins la géographicité de l’objet qui est avancée, que son potentiel socio-spatial. Même si les concepts forts de la géographie sont mobilisés, la question disciplinaire est reléguée au second plan : “*There is little doubt that music can provide information on places, contributing to peoples understanding of cultural and physical landscapes. Popular music, like film and television, helps construct “images of places that we have not immediately experienced” (West and Kearsley, 1991, 20)*”<sup>336</sup>.

- **L’ tat « construit »** : ici, la justification a fait l’objet d’une démonstration au préalable qui explique sa présence. Elle est l’objet d’une partie bien identifiable dans le texte, voire l’objet principal du texte (Nash & Carney, 1996 ; Romagnan, 2000). Cette justification accuse un retour réflexif sur l’objet traité dans une tentative de démonstration affirmée et détachée de l’étude en soi. Il n’y a pas de relation dialectique entre analyse et justification, sauf lorsque cette dernière est un moyen utile d’introduire la recherche. Cela se traduit principalement par la construction d’un raisonnement spécifique. Exemple : “[T]his paper begins to place the study of popular music more prominently on the geographical agenda by reference to the way in which place, both in imagination (virtual) and on the ground (material), mediates the production and consumption of popular music”<sup>337</sup>. George Carney ; Susan Smith ; John Connell & Chris Gibson ; Andrew Leyshon, David Matless & Geogre Revill ; Jacques Lévy ; Jean-Marie Romagnan ; Claire Guiu ; sont parmi les auteurs qui « construisent » le plus leur justification. La question disciplinaire est primordiale dans leurs approches et c’est la géographicité de la musique qui est particulièrement mise en exergue : « *Music, another aspect of popular culture, holds numerous possibilities for geographic study*”<sup>338</sup>. Le lien entre ces auteurs est nécessairement plus fort du fait de la mobilisation respective des travaux d’épistémologie. « *The Margaritaville phenomenon clearly supports Tuan’s contention that geographers need to recognize the role of language in the “process of place making”, and that “mere words”, in this case, songs, “can call place into being” (Tuan 1991, 691). It also underscores Kong’s assertion that*

<sup>335</sup> Kong, 1995a, op.cit., p.181 et 195.

<sup>336</sup> Macleay C., 1995, op.cit., p.2.

<sup>337</sup> Halfacree K.H. ; Kitchin R.M., 1996, op.cit., p.47.

<sup>338</sup> Byklum D., 1994, op.cit., p.274.

*music contributed to the social construction of place and that geographers should consider the many ways in which sound shapes spatial perceptions.*”<sup>339</sup>

À l’image d’autres ressources, la matière première de notre analyse se trouve à l’état brut ou à l’état épuré. Il est peu concevable que des textes puissent proposer les deux états de justification, l’un légitimant ponctuellement le sujet sans lien avec l’argument principal, l’autre étant l’objet d’une introduction puis d’une démonstration. On peut considérer que les états de la justification s’inscrivent sur un axe dont les extrémités tendent chacune vers l’un des deux états. On balance ainsi de la justification de l’évidence à la justification par la démonstration. Nous pouvons déjà supposer que l’état *construit* ait des impacts plus forts sur l’objet, puisqu’à l’intérieur de la justification, il est un regard direct porté sur lui. Nous allons y revenir en opérant un croisement avec les formes justificatives.

Nous identifions **quatre formes** mutuellement non exclusives de justification. Avec elles, nous dépassons la simple observation pour expliquer la façon dont la justification module la conception de l’objet et conditionne son traitement géographique. Chaque forme aura tendance à montrer comment le regard géographique porté sur la musique la déforme et la reforme, entraînant la discipline vers des modes de lecture particularistes.

Une première forme est qualifiée de « **proposante** ». La justification l’adopte lorsqu’elle propose un temps particulier de regard sur l’objet, privilégiant souvent la réflexivité. On la retrouve plus souvent à l’état *construit*, puisqu’elle implique le lien discipline-objet. Elle peut aussi être présente à l’état *brut*, lorsque, plutôt que de montrer la pertinence de sa place au sein des sciences géographiques, on se contente d’en montrer la spatialité par exemple. Avec cette forme de justification, les auteurs proposent souvent des pistes d’explication des blocages, montrant parfois des issues possibles. Ils font état des généralités sur le rôle de l’art dans le fonctionnement sociétal (Bujic, 1993 ; Raibaud, 2005), sur la place grandissante qu’y occupe la musique (Connel & Gibson, 2003 ; Jazeel, 2005) et plus largement sur la dimension sonore avec laquelle le géographe doit savoir composer (Susan Smith, 1994 ; Claire Guiu, 2009). La justification proposante peut être aussi une interpellation de la discipline qui, en passant par l’objet musical, pose la question de l’introduction d’un nouvel objet d’étude (De Gironcourt, 1932 ; Nash, 1968). La difficulté qu’elle pose cette forme est double. D’abord, elle tend vers l’uniformisation de l’explication

---

<sup>339</sup> P.106

des blocages, ce qui freine l'arrivée d'idées nouvelles. Ensuite, elle est une occasion de circonscrire les possibilités de traitement à la proposition qui est faite. Elle donne aux auteurs la possibilité de se positionner dans le champ disciplinaire, à l'image par exemple de la proposition de Peter Nash et George Carney (1996) ou d'autres textes programmatiques pour la recherche (p.e. Leyshon et alii., 1995). Voici un exemple avec Daryl Byklum : *“It is clear that geography is used in popular music in a wide variety of ways [...] the distinct geographical nature of music lyrics gives rise to many geographical questions. It is entirely possible to add popular music to the long list of topics that deserve the time and attention of geographers. In a culture bombarded by musical stimuli, geographers need to assess the impact that perception can have on the interaction of the human and their environment. Hopefully, our perspective can be broadened to look a music in a new light, one that is useful as well as enjoyable in the continuing pursuit of understanding human culture.”*<sup>340</sup>

Une seconde forme, appelée « **répondante** » précise la justification comme réponse à l'étonnement et/ou à l'arrivée tardive de la musique en géographie. Les problématiques s'orientent en fonction d'éléments constatés ou postulés que l'on interroge. Par exemple : « *Why is the geographic contribution so little and so late ?* »<sup>341</sup>. Comme nous l'avancions dans la lecture d'une transition entre étonnement externe et étonnement interne, les réponses s'organisent le plus souvent de manière indirecte, c'est à dire sans répondre à la question initiale. Elles le font en démontrant la pertinence du sujet : « pourquoi..., alors que... ? ». Même si sémantiquement, il peut y avoir un inversement : *“Classical music is recognizably part of cultural geography and carried both aesthetic and demographic import [...] Opera is a particular art form that is space dependant and as such has attributes identifiable with diverse societies. This convergence of art and geography is realistic in its existence but embryonic in consideration”*<sup>342</sup>. Nous pouvons voir s'opérer un glissement par lequel, en partant d'un problème interne à la discipline, l'on se contente de répondre par les spécificités de l'objet. Là où on pouvait s'attendre à des éléments sur ce qui fonde l'inertie disciplinaire face à la musique, ce sont des méthodes de contournement, des chemins extradisciplinaires qui sont utilisés. Cette sortie du champ de la géographie amenuise les chances d'autoréflexivité. Bien que moins systématiquement que pour la forme proposante, cette justification se retrouve souvent à l'état *construit*, notamment chez Bowen (1997), Romagnan

<sup>340</sup> Byklum D., 1994, op.cit., p.278.

<sup>341</sup> Carney G., op.cit., 1990.

<sup>342</sup> Sternberg R., 1998, op.cit., p.330 et 335. .

(2000), Connell & Gibson (2003) ou Guiu (2006)<sup>343</sup>. Voici quelques mots de Carney qui illustrent cette forme de justification : “ *music geographers need to follow [...] a more aggressive attitude. Notice should be given that cultural geographers, who specialize in music, offer a different perspective to music and that they have a unique contribution to make in understanding music as an element of culture [...] After 30 years, it appears that music geography has achieved credibility [...] music is a significant surrogate measure of culture and, therefore, is of importance of culture geographers*”<sup>344</sup>.

Une troisième forme « **unifiante** » correspond à un effort de construction d’une logique de groupe autour du sujet. La justification revient ici à mobiliser des thématiques et leurs auteurs respectifs, à structurer la recherche par la construction d’un corpus cohérent, voire d’une communauté. Elle participe soit de la constitution de sous-groupes dans la thématique, soit de la cohésion du sous-courant disciplinaire à l’intérieur de la discipline, soit encore d’une structuration disciplinaire face à l’ensemble des sciences sociales. Cette forme qui tend à consolider les deux précédentes apparaît indifféremment à l’état *postulé* et *construit*. Elle sert en premier lieu à appuyer une certaine vision de la géographicité de la musique, puis à la valider et à l’entériner par le collectif. Elle peut également déconstruire, immobiliser et invalider des points de vue non partagés. Susan Smith (2000), Ben Anderson (2004), Leyshon, Matless & Revill (1995), par exemple tentent de regrouper les travaux en se positionnant comme leaders ou fédérateurs. Cette forme est très présente dans les numéros spéciaux de revue ou dans les actes de colloque. Si l’on considère que « des colloques, des créations de revues sont des stratégies de contournement pour des chercheurs, qui tentent d’imposer une évolution disciplinaire forte, alors que bien souvent, ils ne sont pas (encore) en position de le faire institutionnellement »<sup>345</sup>, Waterman (2006) ou encore Guiu (2006), illustrent des exemples de cette forme justificative. Le lien entre celle-ci et l’inertie disciplinaire passe finalement par le primat de l’affirmation sur la démonstration. Cela se produit principalement par la collectivisation du propos : “*Through music we celebrate our identities, our allegiances, our heroes, our places and most of all, ourselves*”<sup>346</sup>. La présentation des sous-thèmes se généralise par la référence aux pairs : “*There is style a role*

---

<sup>343</sup> On notera ici un léger recouvrement entre les travaux anglo-saxons, précurseurs dans la démarche, et les travaux francophones qui ont, pour certains, repris la démarche en ne se souciant pas toujours des liens de complémentarité. Les répétitions que cela entraîne, bien qu’elles puissent avoir leur utilité, peuvent également être perçues comme contre-productives (cf. Romagnan, 2000 ; Guiu, 2006).

<sup>344</sup> Carney G.O., 1998, op.cit., p.6.

<sup>345</sup> Soubeyran, 2009, op.cit., p.186.

<sup>346</sup> Lehr J-C., Bartlett J. ; Tabvahtah J., 2006, op.cit., p.79.

*for geography in understanding the emergence and reception of bands and music genres (cf. Cohen 1991a; Kruse 1993; Street 1993)*<sup>347</sup>.

Une dernière forme de justification ouvre l'épistémocritique du sous-courant. Qualifiée d'« **ouvrante** », elle participe de deux types d'émergences dans les modalités de justification. D'abord, elle correspond à une sortie de la vision géographico-géographique du sujet. Ce faisant, elle relie le rôle que peut jouer le géographe pour l'avancée de la compréhension du phénomène musical et la manière dont la musique peut enrichir la géographie. Ensuite, en mobilisant l'étonnement interne, cette forme justificative atténue la nécessité de légitimation (McLeay, 1997). Bien qu'il n'existe pas à notre connaissance de textes explicites allant dans ce sens, cette forme sous-entend parfois que le cycle justificatif se termine (Jazeel, 2005). À l'instar de Connell & Gibson (2003), qui concluent "*music is by nature geographical*"<sup>348</sup>, cette forme fait donc charnière entre la justification et son dépassement par l'analyse. Elle en appelle à la démonstration. Cette dernière est l'occasion de sortir de la perspective disciplinaire pour avancer sur l'interdisciplinarité du sujet : « *Since the mid-eighteenth century classical genres have been defined by practitioners and musicologists as a transcendent language of individual self-expression, above concerns of economy, polity and society. Such a definition has its own historical geography, one linked to the rise of the nation-state and bourgeois society (p.6)* »<sup>349</sup>. Les auteurs de cette justification engendrent souvent sur des propositions pluridisciplinaires (Gibson & Dunbar-Hall, 2000 ; Wood, Duffy & Smith 2007).

**Tableau n°1 : la structure de la justification**

Formes \ Etats	Postulé	Construit
Proposante	<b>1</b>	<b>4</b>
Répondante	<b>2</b>	<b>3</b>
Unifiante	<b>2</b>	<b>2</b>
Ouvrante	<b>1</b>	<b>3</b>

<sup>347</sup> Halfacree K.H. ; Kitchin R.M., 1996, op.cit., p.47.

<sup>348</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.280.

<sup>349</sup> Leyshon et al., 1998, op.cit., p.6, cité par Jazeel, 2005, op.cit., p.237

Avec le tableau n°1, nous dévoilons finalement le lien entre les états et les formes de la justification, proposé au travers d'un barème à quatre échelons (1 ; 2 ; 3 ; 4). Le 1 correspondant à une quasi non-relation ; le 4 à une relation quasi permanente. Outre l'intérêt de synthétiser la proposition de catégorisation, ce classement nous permet de revenir sur les valeurs que nous attribuons subjectivement aux relations qui fondent la structure de la justification.

Le premier constat que nous faisons, c'est que peu de logique ressort de cette observation. La justification se recoupe ça et là (Smith 2000 / Guiu 2006). Elle s'émancipe d'un côté au pluridisciplinaire chez Connell et Gibson (2003) pour se refermer sur de « l'ultra-géographie » de Lévy (1999). L'entreprise de justification tente l'unification sans pour autant faire émerger de groupe de travail identifiable (Leyshon, Matless & Reville, 1995) et se perd parfois dans des considérations qui s'éloignent beaucoup de la discipline (Fumey, 2009). En fait, dans cette structure de la justification, on peut constater un recoupement quasi permanent entre les états et les formes. Cela revient à montrer qu'il y a bien une représentation démesurée de la justification. Plus, cette récurrence serait à l'origine de l'échec relatif de l'entreprise, puisqu'aucune ligne directrice n'en ressort. La tautologique réapparaît, lorsque l'on observe une « figure circulaire qui consiste en la répétition d'une même idée en des termes différents »<sup>350</sup>. En outre, la production de cette justification tend à se faire par et pour les géographes impliqués dans la démarche. Le récepteur de ces réponses étant souvent le même collectif énonciateur. Cela renvoie au processus d'évacuation de l'étonnement externe. Mais, la faiblesse du lien entre états *construits* et forme *unifiante*, légèrement masquée par l'arrivée récente de proposition, montre aussi que le postulat d'un manque de coordination des travaux reste sans doute l'explication majeure de cette absence de logique justificative. Voilà qui expliquerait en partie la reproduction de l'étonnement interne<sup>351</sup>. Voilà qui explique le paradoxe entre avancée et mise en cohérence des travaux d'un côté et persistance de la justification de l'autre. Le fait que la justification soit surreprésentée et rarement mise en cohérence nous incite à imaginer qu'il y a, inscrit en filigrane dans les textes, une explication possible qui passe par la déformation individuelle ou collective des réponses apportées aux blocages. La rareté de la forme *unifiante* et le *prima* des formes *proposante* et *répondante* dans la justification *construite* nous amène effectivement à penser que l'explication et la résolution des blocages sont les principaux acteurs d'un enfermement

---

<sup>350</sup> Soubeyran, 2009, op.cit., p.126.

<sup>351</sup> Rappelons que la logique de reproduction de l'étonnement externe participe aussi à la reproduction de l'étonnement interne, puisque leur lien a été systématisé.



disciplinaire de l'objet. Notre hypothèse se développe en imaginant que la reproduction des étonnements externe puis interne en traduit l'échec. Ce ne serait alors pas de manière univoque et linéaire que l'affirmation de la musique comme objet géographique participe à l'inertie disciplinaire, mais ponctuellement et en disharmonie, voire par contradiction. Voilà qui expliquerait que le problème soit si peu soulevé collectivement.

En complément du tableau n°1, voici proposition de mise en subjectivité de la structure justificative. Nous proposons un regard sur la pertinence que recèle la justification selon le mode relationnel qu'elle opère entre ses états et ses formes. Nous avons ici évalué la pertinence des textes analysés en fonction du regard que nous y portons pour notre démarche globale (Cf. Tableau n°2). Il s'agit de se positionner par rapport à leur contenu, la démarche proposée par les auteurs, la façon dont ils participent à la compréhension globale et à l'avancée du sujet. Cela nous permet de mettre en relief les propositions de justification des travaux que nous choisissons de suivre avec la structure globale de la justification dans l'ensemble des travaux analysés. Ce travail constitue le premier élément de la recherche d'une ouverture musical en géographie. Aussi, il est raisonnable de penser que l'état postulé est plus apte à unifier et à ouvrir, puisqu'il considère la justification sans dépendance aux sentiers sillonnés par le retard et l'étonnement qui gênent aujourd'hui. Face à eux, l'état construit permet de mieux organiser réponses et propositions et va de pair avec les tentatives de démonstration empirique. C'est alors dans leurs liens respectifs aux formes justificatives que se situent les enjeux de positionnement.

**Tableau n°1 et 2 : structure « objective » et « subjective » de la justification**

	Structures	« Objective »		« Subjective »	
		Postulé	construit	Postulé	Construit
<b>F</b>	Proposante	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>4</b>
<b>O</b>	Répondante	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>4</b>
<b>R</b>	Unifiante	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>1</b>
<b>M</b>	Ouvrante	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>1</b>
<b>E</b>					
<b>S</b>					

Nous considérons les résultats présentés par ce tableau comme la vérification de notre observation initiale. Il y a bien une surreprésentation de la justification qui s'éloigne des principes qu'elle devrait appliquer. Ces principes (postulat ouvrant et proposition construite en tête), sont ceux que nous remarquons dans les travaux qui allient épistémologie et démonstration.

En lisant ce tableau, on note d'abord l'insistante présence de l'état construit dans la structure objective. Cette présence est en décalage avec les formes unifiante et ouvrante de la structure subjective. Évidemment, cela aurait pu être admis d'avance que les éléments de déblocage soient principalement issus d'une identification et d'une mise en perspective préalable des problèmes. Mais nous avons vu que la reproduction de l'étonnement rompt avec la logique de démonstration dans ce cas. Ensuite, la forme répondante de la justification se présente plus à l'état construit, son apparition sans contextualisation n'ayant que peu de sens. Or, nous voyons que les propositions se font encore sans une bonne prise en compte des avancées épistémologiques. Nous soulevons ici un deuxième paradoxe. Finalement, nous insistons sur la place « négativée » de la forme unifiante dans la structure subjective. Cette forme participerait à l'inertie disciplinaire pour deux raisons : l'affirmation d'un sous-courant disciplinaire et la polarisation des pratiques qui en découle. Nous avons déjà postulé que la recherche d'un entre-deux était une solution d'ouverture. Nous insistons donc sur la prise en compte la relation dialectique qui existe entre états et formes de la justification.

Ceci considéré, il nous faut garder à l'esprit que, comme toute forme de catégorisation, cette analyse pose des problèmes d'exclusion par regroupement. Si ces problèmes ne font pas ici l'objet d'un retour particulier, leur détection et dépassement prend sens dans un travail plus conséquent d'englobement de la justification dans le traitement global de la musique en géographie. Avant de mettre en cause plus spécifiquement les travaux, il faut donc s'assurer du lien réel entre justification et inertie. La démarche d'épistémocritique aura au moins le mérite de mieux nous préparer à faire face à ces problèmes. Nous y venons.

### **La justification, moteur de l'inertie ?**

Poser un regard sur la structure de la justification nous permet de voir sa surreprésentation, son absence de logique apparente et ses contradictions face aux attentes de l'évolution globale du corpus. Pour autant, il n'est pas si évident que la justification participe à l'inertie constatée. Par le lien qu'ils entretiennent avec la justification et par les incohérences que présente cette dernière, l'étonnement et le refus sont les facteurs premiers de cette inertie. Voyons alors quels sont les points d'accroche qui lient justification et inertie.

D'abord, la place importante qu'occupe la justification dans les travaux, lorsqu'elle n'en est pas l'objet premier (Carney, 1998 ; Romagnan, 2000 ;), constitue du temps et de l'énergie qui auraient permis d'aborder plus rapidement le versant empirique du sujet. D'un côté, il est possible en effet d'imaginer que la place de la musique en géographie aurait été plus facilement légitimée si le nombre de travaux et leur place dans le corpus scientifique s'étaient développés plus vite et plus tôt. Ainsi, cette légitimation se serait faite « d'elle-même » et n'aurait pas été systématiquement invoquée. Les apports réflexifs auraient également été mieux développés. C'est le paradoxe du retard que nous décrivions plus haut.

Ici, il ne s'agit pas de prendre le contresens d'une épistémologie critique de la discipline, mais bien de pointer les automatismes et la systématisation de la justification. Effectivement, nombre de textes qui lui sont réservés ne sont là qu'à titre indicatif, comme introduction d'un travail tout autre, celui qui analyse l'objet en soi. Ces textes correspondent à une justification répondante à l'état postulé (voir tableau 2). Ces textes sont parfois contre-productifs dans le sens où les pistes de recherches qu'ils ouvrent le sont à la hâte (Kuhlken & Sexton, 1991 ; Lee, 1991). Dans cette hypertrophie de la justification, on constate finalement qu'en France, celui qui a incontestablement le plus avancé dans sa lignée de recherche, tant en termes de production que de propositions, est également celui qui a le moins (proportionnellement au nombre de travaux produits) justifié sa démarche par rapport à la discipline. Cela n'empêche pas Yves Raibaud de justifier ponctuellement son analyse et sa recherche dans son heuristique, comme toute démarche de communication d'un travail scientifique tend à le faire. Raibaud constitue une preuve de la suffisante maturité du sujet dans la géographie contemporaine<sup>352</sup>. La justification n'est plus une étape obligatoire dans l'ouverture musicale en géographie. La forme ouvrante de la justification devrait donc être postulée et non pas construite, comme c'est pourtant globalement le cas dans le corpus. C'est le premier argument qui nous permet de prétendre que la justification participe d'un enfermement.

Ensuite, nous pouvons lier inertie et justification parce que celle-ci tend à isoler la musique comme objet spécifique. À construction d'un objet spécifique, traitement spécifique, justification d'une géographie spécifique, et reconstruction d'un objet spécifique. Cette structure cognitive questionne à nouveau l'enfermement du sous-courant disciplinaire. Une

---

<sup>352</sup> Cf. p.e. Raibaud Y., 2005 et 2009a.

fois initiée, cette tautologie est d'autant plus difficile à démanteler qu'elle est produite et « consommée » par les mêmes personnes. On constate en effet que certains travaux, après avoir justifié la pertinence du sujet, annoncent une manière spécifique pour la géographie de travailler sur la musique (Smith, 2000 ; Nash & Carney, 1996 ; Romagnan, 2000). Plus, certains tentent de légitimer leur démarche en utilisant les résultats de leur propre analyse détachée des autres travaux (Carney, 1994 ; Lee, 1991). Bien qu'y participant pleinement, Carney est l'un des rares à avoir posé la question de cette forme justificative : *“For many music geographers, music was a ready vehicle to help legitimise the spatial analysis of popular culture and thus broaden the base of cultural geography”*<sup>353</sup>. On constate toutefois qu'il organise ses travaux et son discours autour d'une vision assez réduite. Celle-ci se manifeste par l'auto-construction de la « *music geography* », dont plusieurs auteurs ont montré les limites (Smith, 2000 ; Connell & Gibson, 2003 ; Guiu, 2009). À l'inverse, la justification pousse parfois à affirmer des généralités qui, dans leur dissection, démontrent l'alimentation progressive d'une forme de tautologie liée à l'affirmation de la pertinence du sujet : « Il y a autant de géographies de la musique qu'il y a de géographies »<sup>354</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, la structure justificative opère un repli sur elle-même. Justification et légitimation n'apparaissent pas liées par des éléments de démonstrations.

Enfin, c'est l'affirmation du sous-courant qui implique un lien entre inertie et justification. De la justification à la mobilisation d'auteurs ayant participé à cette justification, en passant par l'autocitation, il tend à se créer petit à petit une communauté de « géographes de la musique » qui n'est pas sans poser le problème que pose tout communautarisme. Avec une accentuation de la fermeture au monde extérieur apparaissent les premières limites du sous-courant. À l'intérieur de cette communauté de géographes, des voix s'élèvent toutefois pour affirmer la pertinence d'une dé-collectivisation des travaux, comme le montre Carney (1990) au travers de cette citation : « *Thus music geographers, like so many in our profession, do not necessarily « hear the same drummer” or “march under the same banner”* ».<sup>355</sup> Pourtant, il est lui-même à l'origine d'un leadership. Dans cette reprise d'arguments communs, la justification prend (trop) souvent l'aspect de vérités générales dont le rôle premier est de rappeler au lecteur l'évidence de leur place. *“It is a truism to say that geography and aspect of culture do not influence the arts in a simple relationship of cause*

---

<sup>353</sup> Carney, 1990, op.cit., p.41.

<sup>354</sup> Guiu, 2009, op.cit., p.56.

<sup>355</sup> Carney, 1990, op.cit., p.41.

*and effect, yet cultural and artistic manifestations are not phenomena sui generis. The style of whole groups of artworks [...] serves also as an indicator of a complex process by which the so-called background of a work of art is transformed to become an integral part of it*<sup>356</sup>. Cet effort de justification produit par les géographes travaillant sur la musique est également producteur de contre-effets dans le sens où il tend à homogénéiser le discours sur un objet qui affirme pourtant de plus en plus sa complexité. Peut-être pas si éloignés des cités de Boltanski et Thévenot (1991), certains idéal-types se retrouvent à la base de la formation de la structure justificative, entraînant alors des référentiels justificatifs multiples. L'inertie se lit alors dans l'insistance des partisans d'un sous-courant disciplinaire affirmé.

### **Conclusion : un parallélisme entre théorie et empirie**

En résumé, l'impact de la justification nourrit une représentation collective des fondements du sous-courant disciplinaire. Ce dernier est peut-être principalement construit par l'entreprise justificative. Celle-ci devient à son tour le principal moteur d'inertie disciplinaire du traitement géographique de la musique. L'hypertrophie de la justification et la pertinence donnée a priori aux travaux « innovants » peuvent être une source d'enfermement. Le moteur de l'inertie se trouverait dans l'affirmation même de l'ouverture possible par l'entrée musicale. Cette affirmation propose de circonscrire le sujet dans un sous-courant disciplinaire, mais elle « pêche » souvent par l'absence de lien à l'empirie (voir figure n°15). Et lorsqu'elle part de l'expérience, l'entreprise de justification n'est capable que de représenter l'objet dans son contexte théorique initial. L'absence de justification ouvrante à l'état postulé et proposante à l'état construit (voir tableau n°2) montre une faiblesse dans la démonstration. Ici, les allers-retours objet-sujet sont relativement absents de la démarche et rebondissent contre les parois d'un sous-courant disciplinaire bien fermé.

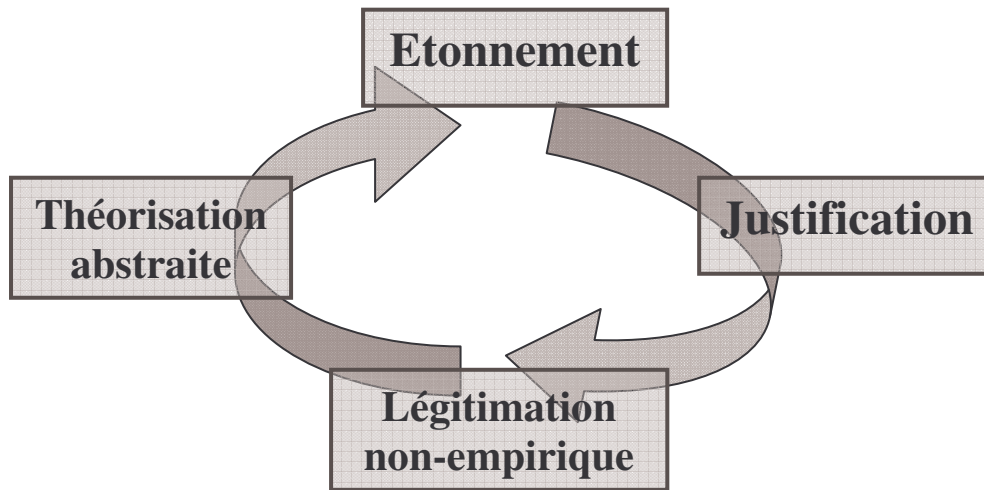
Dit autrement, la « dépendance aux sentiers » s'affirme au travers des tentatives d'institutionnalisation du sujet. Elle explique en partie la récurrence de la justification dans les travaux. Si tel est le cas, la mise à jour de cette potentielle découverte inattendue, mérite de faire l'objet d'une vérification dans ce chapitre. Nous bouclerons ainsi le travail réflexif sur la démarche justificative. Les preuves définitives d'une justification actrice de l'inertie disciplinaire se trouvent peut être dans la distorsion entre l'attente des réponses qu'elle apporte et ce que nous interprétons de son expression réelle. Ceci apparaît d'autant plus crédible que les travaux empiriques défait de l'entreprise justificative non seulement se

---

<sup>356</sup> Bujic B., 1993, op.cit., p.117-118.

multiplient, mais deviennent chaque fois plus les référents des constructions épistémologiques récentes.

**Figure n° 15 : l'enfermement justificatif**



## **II-1-b- Les origines du blocage : identification et organisation des réponses**

Il s'agit maintenant de rechercher dans les textes quels éléments sont avancés comme étant aux origines du blocage. Ainsi liés à l'étonnement et au faible traitement du sujet, nous proposons d'explorer la façon dont ces éléments ont été identifiés et expliqués. Deux niveaux de blocage apparaissent : celui de l'identification (blocages externes explicites liés aux états de la justification) et celui de l'explication (blocages internes implicites liés aux formes de la justification). En effet, au moment de justifier le sujet, les tentatives d'explication peuvent créer à leur tour de nouveaux blocages, lorsqu'elles n'échouent pas dans leur démarche. Nous regarderons donc en quoi l'identification de l'origine des problèmes constitue un niveau conscientisé, négativé, puis combattu ou contourné. Puis, nous essayerons de voir comment l'explication de ces origines fait naître des problèmes implicites et peu conscientisés par le sous-courant.

Nous illustrerons ce propos par la mobilisation explicite des blocages externes. Cette mobilisation est à la charge d'une justification qui, dans sa tentative de dépassement, participe à son tour d'un frein disciplinaire, perçu lui-même comme peu conscientisé, du moins collectivement. Notre démarche s'appuie sur trois exemples parmi les plus courants dans les

travaux évoqués : la « suprématie de l'œil », les « difficultés d'appréhension du sujet » et le « non-sérieux de l'objet ».

### La suprématie de l'œil et ses niveaux d'identification et d'explication

La suprématie de l'œil en géographie est certainement le phénomène à l'origine du premier niveau de blocage le plus récurrent. Tantôt démontrée et analysée, tantôt automatisée, elle est généralement problématisée par rapport à l'oreille « salvatrice ». On postule ici que *“geography has often been dominated by visual material - from maps to films”*<sup>357</sup>.

Du constat d'une supériorité de la vue dans l'interprétation du monde à la dictature de l'image, la question de la mise de côté de l'écoute, du son et par extension de la musique, expliquerait le retard de la géographie en la matière. Il est avancé en effet que *“Within the social sciences, studies of the social production of place usually allude to visual representation”*<sup>358</sup>; *“the dominance of the eye which, in effect, encourages deafness”*<sup>359</sup>. La première phrase du « premier » article géographique américain traitant de la musique laisse ainsi apparaître un déséquilibre entre visuel et non-visuel en géographie : *“Geographers have given few of the non-visual aspects of man's life the attention they may deserve”*<sup>360</sup>. L'auteur poursuit un peu plus loin : *“Geographical consideration of the art of music has been neglected so far, at least by Western geographers”*. L'ouïe et la vue sont liées par leur rapport d'inégalité. À partir de là, une majorité des publications qui s'arrêtent sur l'« étonnante absence de travaux » abordent la question : *“This is at once both understandable and surprising. It is surprising because our world is rich in sound and increasingly noise-filled. It is understandable, however, when we reflect on the dominance of sight”*<sup>361</sup>. Ce constat est à l'œuvre quasi indifféremment dans toutes les géographies de la musique. Émergent ensuite nombre de propositions : *“Geographers who want to better understand the cultural landscape and how humans react to it, therefore, would be wise not only to look, to attempt to read that landscape, but to listen, to try to hear what sound, including music, can tell us about place”*<sup>362</sup>. Il faut « savoir écouter », se « mettre à l'écoute », « fermer les yeux » et adopter une démarche qui sait prendre en compte les impacts de l'écoute et du son dans la société.

Kong (1995) illustre la forme répondante de la justification qui en découle : *“[...] as Valentines (1995) points out, ways of hearing and ways of smelling for example, have an*

---

<sup>357</sup> Crang M., 1998, op.cit., p.89.

<sup>358</sup> Cohen S., 1995, op.cit., p.434.

<sup>359</sup> Pocock D., 1989, op.cit., p.199.

<sup>360</sup> Nash P.H., 1968, op.cit., p.1

<sup>361</sup> Pocock D., 1989, op.cit., p.193.

<sup>362</sup> Gumprecht B., 1998, op.cit., p.78.

*ability to structure space differently from vision. For these reasons, “music is integral to the geographical imagination” (Smith 1994:238), and can reconstruct the geographer’s terrain of analysis*”<sup>363</sup>. Smith (2000) défend quant à elle l’idée que la musique comme art et plus généralement le son, sont aussi importants que les objets et modes de perception visuelle, dans l’imaginaire disciplinaire comme dans les réalités sociales. Ce que Smith définit alors comme « le pouvoir du regard » aurait en effet « trop » d’influence sur les théories géographiques notamment. Car, bien entendu, « la visualisation n’a pas été le sens dominant de l’ordre et du contrôle du récent monde moderne »<sup>364</sup>. « *Sight is the sens that has driven most thinking, theorising, and empirical research in the social science* », puis d’affirmer que “*the consequences of this are enormous*”<sup>365</sup>. Smith propose d’imaginer un monde dans lequel l’œil serait « moins central » en faisant « une géographie où le son est aussi important que la vue, où l’écoute est aussi importante que le regard ». À son image, Guiu conclut sa note introductive du numéro spécial de *La GéoGraphie* (Guiu, 2009a) par « ouvrons nos écouteilles ».

Ainsi, cette suprématie de l’œil expliquerait principalement le retard du sujet. “*All of these points to the underlying difficulties facing attempts to promote a geographical engagement with sound; difficulties reinforced by a disciplinary history that lies firmly within modernity’s predominately scopic régime (Cosgrove, 1985; Gregory, 1994; Rose, 1992)*”<sup>366</sup>. Ici, les approches traditionnelles descriptives du paysage auraient eu tendance à négliger le contexte sociohistorique dans lequel la métaphore du paysage a construit la discipline géographique orientée vers le visuel (Smith, 1997). On défend l’idée que « la géographie a été au premier plan du mouvement qui reconnaît le potentiel analytique et radical de l’art »<sup>367</sup>, mais pas nécessairement celui de la musique.

Dans le second niveau de blocage, celui de l’explication, nous soulevons deux questions. Tout d’abord celle de la relation asymétrique entretenue par la vue et l’ouïe, qui tend à nous faire considérer cette dernière comme essentielle dans l’analyse musicale. Ensuite, la question que pose la création d’une rupture disciplinaire qui isole une partie historique de la géographie. Il est vrai que, « après une longue période de classement externe d’objets, l’examen des fonctions et des processus liés à ces formes ont permis des généralisations

---

<sup>363</sup> Kong L., 1996, op.cit., p.71.

<sup>364</sup> Smith S.J., 1997, op.cit., p.505.

<sup>365</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.615.

<sup>366</sup> Ingham J. ; Purvis M. ; Clarke D., 1994, op.cit., p.285.

<sup>367</sup> Smith S.J., 1997, op.cit., p.523.



renouvelant la discipline, des classements nouveaux fondés sur la fonctionnalité plutôt que sur la morphologie, donc l'apparence. C'était la fin du totalitarisme de l'œil, pour reprendre le mot de Claude Raffestin »<sup>368</sup>. Mais faut-il pour autant que le géographe se bande les yeux pour aborder la musique ?

Ce blocage identifié a été largement creusé. Il l'est encore aujourd'hui, au point que, dans la consolidation de son identification, de plus en plus d'auteurs vont le mobiliser par automatisme. Chose acquise pour les justificateurs, ce problème fait partie du paysage explicatif au point que son origine se fait oublier. Si certains auteurs « récents » font des efforts de relecture (Smith, 2000 ; Waterman, 2006), beaucoup d'autres vont se contenter de reprendre le travail déjà fait et de le dépasser sans appropriation franche. On note toutefois l'influence, du côté anglophone principalement, des travaux d'Attali (1977) dans l'argumentation. L'identification de ce niveau de blocage se crée donc dans une réponse problématisée autour d'une « oreille salvatrice ». La distinction entre vue et écoute, entre image et son, pose la délicate question des oppositions construites par et pour l'analyse. Les propos d'Emmanuel Falguières sont particulièrement révélateurs de la dynamique que construit le sous-courant face à ce problème et qu'il s'impose à lui-même<sup>369</sup>. Dans cette explication par son contraire, il n'est pas certain que les géographes aient tout à gagner : *“while geographies of sound should attend to the sensory and epistemological differences of ear and eye, claims of cultural, political and intellectual distinction or autonomy do not necessarily follow”*<sup>370</sup>. Le déséquilibre de la relation entre les différents sens peut avoir comme effet de nous éloigner des préoccupations pluridisciplinaires, dont la notion d'ambiance illustre l'heuristique. Le rassemblement des différentes dimensions du sensible

---

<sup>368</sup> Retaillé, 1997, p.22.

<sup>369</sup> « Il faut relire à ce propos le travail de Derrida dans *La grammatologie*, où il relit Rousseau - qu'il admire par ailleurs - et s'amuse de la primauté que donne ce dernier à l'ouïe sur la vue, en particulier dans le *Discours sur l'origine des langues*. Dans la métaphysique classique, il a toujours été considéré comme plus « sage » de préférer l'ouïe (plus vraie, plus pure, plus authentique) à la vue, accusée de générer mensonges et illusions. Le devin est aveugle (*Tirésias* de Sophocle) et le mythe de la caverne de Platon (*République*) est intéressant à relire dans cette perspective. Je crois que préférer le son est une posture universitaire « confortable », car elle permet de prêcher la sagesse (voire la repentance : pensons à Oedipe !) tout en préservant une apparente humilité (pauvre son, victime de la méchante vue !) et en feignant de tenir un discours nouveau .... Discours que Socrate tenait déjà il y a 2500 ans !!! De toute évidence, le son se rapproche de la voix intérieure ; il résonne et raisonne, sa dimension apparemment immatérielle le rapproche de la prière, là où la vue se perd dans les accidents de la substance matérielle. Beau phantasme dont Derrida démontre avec brio la prégnance dans tout un pan de la philosophie européenne. Les exemples dans notre monde contemporain ne manquent pas : ferme les yeux pour atteindre la vérité. Le fond du problème (n'est-ce pas le problème de toute la philosophie ?), c'est celui du meilleur véhicule pour accéder à l'Être. Il s'agit donc de hiérarchiser la teneur ontologique des sensations. Les sensations auditives, de toute évidence, ont toujours été considérées par les sages et les prêtres (alors dans la posture de la minorité éclairée) comme dépositaires d'une plus grande teneur ontologique. N'est-il pas plus classe d'écouter la radio que de regarder la télé ? ». Emmanuel Falguières, philosophe, entretien personnel, 1 mars 2012, St Pierreville (07).

<sup>370</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.747.

s'affiche aujourd'hui comme plus pertinent. Plus, l'affirmation de l'ouïe, de l'oreille, de l'écoute, etc., comme essentielle dans l'analyse musicale pose le problème de la réduction de l'objet et de la discipline. La musique ne se donne-t-elle pas à voir ? Une géographie « classique » ne peut-elle aborder la musique par la carte, l'image, le graphe ? Des réponses ont été ouvertes par la positive (Aldskogius, 1993 ; Carney, 2003 ; Gibson, 1999 ; Lévy, 1999...), mais elles restent souvent hostiles aux outils « classiques » du géographe. Le risque ici est que se crée une rupture avec une partie historique de la géographie que l'on essaye d'oublier ou d'occulter. Cette géographie du visible est un élément constitutif fondamental pour la discipline et il est périlleux pour les géographes contemporains de s'en détacher complètement. Peu sont les Pocock (1989), Gumprecht (1998) ou Smith (1997) qui proposent une réelle correction du visuel par le sonore dans une optique de complémentarité : *“The trust of this essay is to provide a corrective to the dominance of the visual by highlighting of sound”*<sup>371</sup>. Les géographes ayant commencé par critiquer la suprématie de l'œil se sont bien gardés de proposer des supports visuels à leur analyse. Pourtant, il est d'un commun accord que, même au service de l'analyse sonore, l'argumentaire peut gagner à être étayé par des documents non moins visuels que les textes qui nous sont proposés de lire. La multiplication des publications en ligne aurait pu soutenir ces initiatives, notamment en leur permettant de proposer des liens sonores. Mais cette méthode de présentation des résultats n'est pas encore bien développée. Qu'en est-il alors du matériau « sonore » ?

Nombreuses sont les propositions qui réunissent musique et son, mais celles qui intègrent également le bruit sont quasi inexistantes. Le bruit fait partie des exclus des travaux qui abordent la question sonore comme argument justificatif de l'entrée musicale en géographie. Or, les propositions qui abordent le son comme un bruit deviennent communes. L'utilisation d'un SIG pour gérer le zonage (*buffer zone*) autour d'un périphérique, par exemple, est largement acceptée. Pourtant, chez les mêmes personnes qui enseignent cette géographie, parler de musique reste de l'ordre de l'anecdotique. Cela nous conforte dans notre idée d'une séparation entre bruit, son et musique. Le bruit est problématique et doit être géré. Le son se rapporte d'abord à l'expérience de l'écoute avant d'être analysé comme géo-indicateur. La musique, si elle accepte d'englober ces deux questions, permet aussi une analyse qui se détache de l'expérience. Et quand bien même elle est abordée par les théories non-représentationnelles, l'expérience *in situ* est une des conditions de la matérialité, une des modalités d'analyse. Elle n'est en aucun cas la voie unique d'accès à la connaissance. Avec

---

<sup>371</sup> Pocock D., 1989, op.cit., p.193.

Matless, nous affirmons donc qu'« alors que les géographies du son devraient prêter attention aux différences sensorielles et épistémologiques entre l'écoute et la vue, la distinction culturelle, politique ou intellectuelle dans l'affirmation de l'autonomie ne suivent pas forcément »<sup>372</sup>.

Le plus étonnant n'est pas que certains auteurs décident d'opter pour une posture méthodologique (voire épistémologique) qui unisse a priori son et musique, mais réside dans la non-explication de ce choix. Pourtant, ce choix est lui-même à la base d'une forme de justification du sujet. Les auteurs qui affirment la nécessité de travailler maintenant plus sur le son que sur la vue, tendent à oublier que la géographie qu'ils proposent est « réunio-niste », unificatrice qui tend à décloisonner les jeux d'opposition. Chez Porteous (1985,1990) et ses propositions sur le "*smellscape*", ou encore chez Valentine (1995) qui affirme que l'ouïe et l'odorat ont des capacités à structurer les espaces qui sont différentes de celles de la vision, la réunion des sens apparaît difficile. En plus de contribuer à la définition des limites du sous-courant, ces principes qui imaginent que « les critères hérités de Descartes et de Newton pour étudier l'espace visuel ne sont plus valides pour analyser l'espace sonore ou olfactif »<sup>373</sup> nous renvoient à notre deuxième exemple : les difficultés d'appréhension de l'objet.

### **Les difficultés d'appréhension de l'objet et leurs niveaux d'identification et d'explication**

« Le géographe pourrait, avec ses outils et ses méthodes, entrer dans un champ (celui de la musique) qui, a priori, ne lui est pas familier, mais dans lequel il peut trouver matière à réflexion [...] Un véritable champ qui reste à défricher et à déchiffrer »<sup>374</sup>. Le niveau d'identification des raisons du blocage lié aux difficultés d'appréhension de l'objet met en cause les capacités de la géographie à aborder le sujet. Moins récurrent que la suprématie de l'œil, ce niveau se structure ou s'affaiblit en fonction de l'épistémologie proposée. Lorsque certains auteurs proposent de changer de paradigme(s) d'analyse pour appréhender le phénomène musical, d'autres montrent juste l'évolution disciplinaire qui a permis aujourd'hui de le faire. Pour la plupart d'entre eux et à chaque « étape » du corpus, c'est le caractère innovant de l'objet qui oblige à repenser ses liens théoriques et méthodologiques à la discipline. En premier lieu, c'est la résistance de la géographie « classique » qui s'affiche comme une cause du retard. « Comme la plupart des géographies culturelles, les recherches sur la musique peuvent être caractérisées par différents adjectifs : empiriques, descriptives,

---

<sup>372</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.747.

<sup>373</sup> Romagnan, 2000, op.cit., p.120.

<sup>374</sup> Grison L., 2000a, op.cit., p.89

*humanistic, atheoretical, nonanalytic* et subjectives [...] les géographes musicaux ont flirté avec différentes théories, dont la diffusion et la structuration, de la même manière que la « nouvelle » géographie culturelle (Moss, 1992), mais la plupart des résultats de ces recherches sont plus idiographique que nomothétique. Aussi, la géographie musicale a été critiquée pour ses approches diverses, ses méthodologies a-scientifiques et ses résultats éparpillés »<sup>375</sup>.

C'est également l'absence d'outils et de méthodes clairement identifiés qui font défaut. « Bien que les géographes aient publié plus de 20 articles depuis le début des années 1970 sur les dimensions spatiales de la musique, les approches et méthodologies employées ont été extrêmement limitées »<sup>376</sup>. Et l'expérience pose le même type de problème : « Lorsque l'on décide de s'aventurer sur ces nouveaux terrains de la culture musicale, on se retrouve vite confronté à un certain nombre de problèmes d'investigation »<sup>377</sup>. Morton (2005) sous-entend que le retard, toujours d'actualité, vient en partie de ce manque d'outils méthodologiques : *“Within geography to date there have been very limited tools with which to get a more embodied, sensed, affective, expressive and performative ways of making space”*<sup>378</sup>. Il apparaît que les questions de la subjectivité, de la représentativité, de l'émotionnel, du sensoriel, puis du retour à la matérialité en géographie sont également des thématiques qui ont tardé à trouver une légitimité. Ce retard global aurait freiné l'introduction d'objets perçus comme spécifiques et participerait à l'inertie par accumulation. La suprématie de l'œil en est la première conséquence : *“[...] most studies examining music as a social practice have retained visually and textually based frameworks and methodologies, but this disregards the very different nature of the aural world”*<sup>379</sup>. De nombreux auteurs vont dans ce sens (Ingham, Purvis, Clarke, 1994 ; Smith, 2000 ; Waterman, 2006) et affirment la position causale et conséquente de la vue : *“The handling of data from senses others than the visual, the ability to engage in the non-visual counterpart of ‘observation’, the representation of sound, smell, touch, and so on, poses difficulties that are not evident to anything like the same extent [...] when it comes to specifically visual sensory data”*<sup>380</sup>. L'identification du blocage renvoie finalement plus à une dénonciation qu'à une ouverture méthodologique. On constate au mieux que, « lorsque l'œil stimule notre première idée, l'oreille nous donne le temps de

---

<sup>375</sup> Carney, 1998b, op.cit., p.5

<sup>376</sup> Curtis and Rose (1983) cités par Carney G.O., 1984, op.cit., p.286.

<sup>377</sup> Boutouyrie, 2006b, op.cit., p.54.

<sup>378</sup> Morton F., 2005, op.cit., p.665.

<sup>379</sup> Duffy M., 2005, op.cit., p.678.

<sup>380</sup> Ingham J. ; Purvis M. ; Clarke D., 1994, op.cit., p.285.

réfléchir et de former un deuxième avis »<sup>381</sup>. Finalement, c'est un appel à l'écoute qui est envoyé : “*“What we lake” comments B. Smith (1999) “is not contact with the sounded world, but a sensivity to sound, a curiosity about how operates, how it affects us” (page 22)*”<sup>382</sup>. Nous revenons ainsi à la même logique critique que celle qui met en cause la suprématie de l'oeil.

« Pourtant les géographes ont les outils nécessaires pour s'intéresser à la musique et aux formes de territorialisation qu'elle engendre »<sup>383</sup>. L'émergence de propositions nouvelles, notamment à partir du *cultural turn*, ouvre la voie à une multiplication des propositions. S'il a fallu un certain temps pour qu'émergent des possibilités de traitement, elles ont ouvert une voie désormais bien empruntée. Un des exemples significatifs que nous prenons est celui de la mobilisation des théories non-représentationnelles : “*This is because non-representational practices involve accessing different kinds of understandings and different ways of knowing and doing [...] that cannot be accessed or witnessed thought more interpretative and representational qualitative methods within geography*”<sup>384</sup>. Nous voyons avec ces théories, en fonction du positionnement épistémologique, comment l'explication peut se structurer ou s'affaiblir selon les auteurs. Lorsque certains proposent d'aborder un nouvel objet avec les outils et méthodes de la géographie (Carney, Nash, Ford, Stenberg), d'autres proposent de changer de paradigmes d'analyse en métissant la géographie avec d'autres disciplines (Smith ; Connell & Gibson ; Duffy). L'approche par le corps, les émotions et la question postmoderne sont emblématiques de cette ouverture. Toutefois, dans le cadre de la justification, un hiatus persiste entre l'affirmation des possibles et leur démonstration.

Plus généralement, la mise en cohérence des travaux (justification unifiante) ne donne pas lieu à un seul type de géographie (*music geography*, géographie musicale, géographie de la musique ou géomusique). Elle fait coexister dans un large panel de sciences géographiques (géographie sociale et culturelle, économique, industrielle, des représentations, postmoderne, sonore...). Ces géographies sont souvent regroupées sous l'appellation « *music and geography* » du côté anglo-saxon, « musique et géographie » du côté francophone. C'est la place de la musique, tantôt nom commun, tantôt adjectif qualificatif d'une géographie, qui pose la question de sa spécificité comme objet d'étude : “*Mush has been written about the important role place can play in literature, visual arts, and film, and the way in which creative works can shape our views of particular places. Comparatively, however, little*

---

<sup>381</sup> Waterman S., 2006a, op.cit., p.1

<sup>382</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.615.

<sup>383</sup> Romagnan, 2000, op.cit., p.112

<sup>384</sup> Morton F., 2005, op.cit., p.665.

*analysis have been conducted on the equally significant role geography can play in music*”<sup>385</sup>. L’ambiguïté du positionnement sémantique révèle l’incertitude théorique et méthodologique qui gravite autour de l’objet. C’est l’affirmation de géographies spécifiques qui semble poser problème. Gumprecht (1998) affirme que les « *critical cultural studies may have discovered the art of music relatively recently*”<sup>386</sup>. Pour lui, cela dénote un manque d’approche réflexive autour du sujet. Alors qu’il perçoit la structuration d’un sous-courant, il se demande pourquoi la musique reste un isolat et ne coïncide pas avec d’autres thématiques. Ses recherches à la bibliothèque nationale américaine donnent ainsi un grand nombre de résultats pour “*landscape in literature*” et “*landscape in art*”, mais aucun pour “*landscape in music*”. Lamantia affirme que la musique « n’échappe pas à ces difficultés de positionnement et demande de recourir à des méthodes empiriques, fondées sur des observations de terrain »<sup>387</sup>. Les obstacles dans le traitement de l’objet lui attribuent de nouveau une place spécifique. C’est de plus en plus l’objet qui pose problème, de moins en moins la discipline. Pour imaginer cette position difficile du *music geographer*, Romagnan (2000) cite Jean-Paul Volle : « Le géographe descripteur devait céder sa place au géographe décrypteur de réalités profondes en mouvement, du mal repéré, du caché, du difficilement identifiable ».

Le second niveau de blocage est révélé par un problème de taille : l’on revient peu sur les origines de la géographie culturelle ou sociale, et encore moins sur l’aménagement. Il est ainsi difficile d’imaginer une méthodologie propre au sous-courant qui fonde pourtant le particularisme du sujet. Aussi, la justification liée aux possibilités du traitement se contredit lorsqu’elle n’est pas suivie de proposition méthodologique ou théorique particulière.

Effectivement, ce second niveau de blocage créé par l’explication du « problème » réside principalement dans l’exploration sommaire de la discipline. La géographie est peu décortiquée, quasiment pas dans ses fondements, et guère plus pour ce qui est de l’apparition d’une géographie dite « sociale » ou « culturelle ». Un bond est souvent fait de la géographie régionale comme discipline forte aux géographies plurielles d’aujourd’hui et il n’y a presque rien sur l’aménagement du territoire dans l’entreprise justificative. Pourtant, ces disciplines sont bien mises en cause. Et la contradiction se prolonge lorsque l’argumentaire ne donne pas lieu à d’autres propositions que celles déjà vues en géographie (Gold, 1998 ; Curtis & Rose, 1983). Ici, l’hypothèse que le retard soit en partie dû à une méfiance face à un objet

---

<sup>385</sup> Gumprecht B., 1998, op.cit., p.61.

<sup>386</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.616.

<sup>387</sup> Lamantia, 2005, op.cit., p.15.

pluridisciplinaire s'affirme. Un grand nombre de travaux montrent en effet que, bien que placé d'un point de vue géographique, il existe un fort croisement disciplinaire dans le traitement scientifique de la musique. Un double constat propose qu'aborder la musique avec les seuls méthodes et outils de la géographie et/ou considérer que la musique puisse être un objet géographique fort sont des apories, sauf si cela sert la structuration d'un sous-courant disciplinaire. Les risques de cette affirmation sont bien réels. Bujic rappelle notamment que : *“We are here facing the danger of relating the music too readily to its immediate political and social background when we would probably do better to think in terms which are wider than the supposed impact of the Council of Trend and to take geographical factor into consideration”*<sup>388</sup>. Si les premiers travaux ont eu tendance à résister à cet état de fait (Carney, 1978 [2003] ; Ford & Henderson, 1974), les plus récents l'ont largement accepté (Connell & Gibson, 2003 ; Raibaud, 2009a). Il existe donc une contradiction collective lorsque certains ont tendance à montrer les limites de l'analyse spatiale ou de la géographie régionale par exemple, alors que d'autres complètent le tableau des possibilités que ces géographies offrent au traitement de la musique en se basant sur la *new geography*. Cette contradiction est notamment induite par Hudson : *“Not only has there been little consideration of geographies of music but such work as there was tended to be descriptive and conceptually limited (for example, see Carney, 1978; 1994). As Nash (1996), not without a hint of frustration, lamented, ‘it is... a mystery[...] Although, there had been some important contribution, such as Kong (1995)”*<sup>389</sup>. C'est le paradoxe de Carney ou « nœud carneysien » : il prône un élargissement des thématiques en géographie, mais il circonscrit la (sa) *music geography* à neuf thèmes et propose en même temps de faire des monographies avec une méthodologie resserrée sur l'analyse spatiale. De même, Carney justifie la plupart de ces travaux en se basant sur l'exemple des États-Unis et ne se réfère que très rarement au reste du monde : « Les *music geographers* ont besoin de produire des monographies sur les diverses relations lieu/musique spécifique, par exemple, le jazz et la Nouvelle Orléans, Memphis et le blues, Détroit et Motown, Nashville et la country et la Californie du Sud avec le surf-rock »<sup>390</sup>. Tous ces exemples avaient déjà été abordés dans les publications antérieures de Carney.

Pour finir sur ce point, il faut préciser la quantité de travaux qui s'inscrivent dans une démarche appartenant à une « *doxa* » géographique. Le fait qu'ils ne développent pas d'épistémologie propre n'est pas problématique en soi. C'est leur démarche justificative

---

<sup>388</sup> Bujic B., 1993, op.cit., p.117.

<sup>389</sup> Hudson R., 2006, op.cit., p.626.

<sup>390</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.43.

aveugle qui l'est. On voit que ces travaux ne font pas avancer la question du traitement, alors qu'ils soutiennent sa justification. Ils œuvrent principalement pour une intégration de l'objet qui apparaît dès lors comme abstraite. Dans ce mécanisme d'adoubement, l'ouverture méthodologique masque l'ouverture théorique. Ainsi, l'objet ne permet pas de créer de nouveaux sujets de recherche. Il se contente d'exister au sein de la discipline en légitimant le sous-courant.

### **Le non-sérieux de l'objet/sujet et ses niveaux d'identification et d'explication**

C'est finalement la question du sérieux dans les activités dites « scientifiques » qui est posée. Nash (1968), Carney (1990), Leyshon, Matless & Revill (1995 et 1998) ou encore Connell&Gibson (2003) l'ont brièvement soulevée. Cela ne fait-il pas sérieux de travailler sur un objet futile et volatil comme la musique pour une discipline qui a su être parmi les mieux placées pour aborder des objets lourds et concrets ? L'époque d'une géographie dominante des faits structurants est-elle encore ? Ces questions ont toujours du sens aujourd'hui, même si elles ne constituent pas une voie unique d'explication. Le « non sérieux » offre deux accès : celui propre au caractère intrinsèque de la musique, vue comme un objet de divertissement, de fête, de plaisir ; et celui également de l'apparence physique, de la philosophie de travail ou encore de la forme de communication inhérente au chercheur lui-même. L'exigence collective pèse-t-elle sur le choix des sujets et de leur traitement ? Revenons à ce propos sur le texte de George Carney (1990) que nous abordions en introduction. Si l'on considère les formes de décalage qu'accuse la dynamique universitaire française par rapport à l'étasunienne, le constat que nous faisons au début mérite le parallèle :

“Some colleagues have characterised it as “frivolous”, “such nonsense”, and simply “untraditional”, while other just raised their eyebrows with scepticism whenever it was mentioned. A graduate student allegedly lost is teaching assistantships for dabbling in this “radical” topic. One faculty member feared denial a promotion if he published music geography research. Yet another assistant professor’s promotion was rejected by an academic vice-president who viewed his music geography publication as “unscientific”. Finally, a former editor of the *Annals* told one of the aforementioned pioneers in music geography that to be taken seriously in the profession he should avoid research on “gay and country music”<sup>391</sup>.

Cette question récurrente adopte alors quelques variantes. Le non sérieux laisse sa place au trivial et à l'éphémère, qui ont du mal à être traités par les outils de la géographie. John

---

<sup>391</sup> Carney, 1990, op.cit., p.36.



Connell et Chris Gibson, entre autres, ont bien exploré le sujet : “[...] *music being something ‘regarded with disdain as “mere entertainment”, trivial and ephemeral’ (Kong 1995:184)*”<sup>392</sup>. “[...] *This scepticism [about the reception of music in university of human sciences] stems from notions of popular music as fanciful or irrelevant at ‘serious’ universities*”<sup>393</sup>. L’identification de ce niveau de blocage fait état des problèmes relationnels rencontrés, rattache l’objet à son contexte et à ses pratiques, puis fait le lien entre objet et sujet de recherche ainsi qu’entre eux et le chercheur. « *Qu’il ait choisi un pareil thème en dit suffisamment sur sa propre sensibilité aux choses de la musique* »<sup>394</sup>, disait Augustin Berque à propos de Grison (2000).

Alors que le non-sérieux s’est porté sur des musiques particulières, il explique encore le retard : “[...] *geographers have historically tended to neglect popular music as a serious realm of cultural analysis*”<sup>395</sup>. C’est l’intégration de la musique dans des géographies spécifiques qui est particulièrement retardée : “*However, economic geography – perhaps because of lingering productivist bias – has yet to undertake a serious appraisal of the dynamic of the music industry (see Sadler 1995)*”<sup>396</sup>. Avec le non-sérieux, l’identification des blocages consolide donc l’idée d’une spécificité de l’objet musical en même temps qu’elle pose un regard critique sur la culture du chercheur.

Pour ce qui est du niveau d’explication, les auteurs n’imaginent pas ce qu’il peut y avoir de futile dans la musique alors qu’ils en combattent l’idée. De plus, ils oublient très souvent d’affirmer le sérieux et contournent les critiques sur l’objet. Finalement, les auteurs ont tendance à nier la prise de plaisir, alors qu’ils sont en majorité musiciens et très souvent impliqués dans leur démarche.

Ce second niveau de blocage nous en apprend sur les problèmes liés à la justification et son rôle dans l’inertie disciplinaire. D’abord, à l’image de Peter Nash, c’est souvent vers l’humain (dimension culturelle) que dévie la question (Carney, 1990). On ne démontre pas le sérieux de l’objet, mais celui du chercheur et, tout au mieux, de son sujet. La plupart du temps le non-sérieux n’est ni compris ni expliqué, mais combattu. À l’image de Bell (1998), la justification de son sérieux, qui mobilise le quantitatif, nous éloignant de la question : “*Geographers, however, have been almost silent about the inner working of the music*

---

<sup>392</sup> Connell J.; Gibson C., 2004, op.cit., p.343.

<sup>393</sup> Connell J.; Gibson C., 2003, op.cit., p.3.

<sup>394</sup> Berque A., 2000, op.cit., p.279.

<sup>395</sup> Carroll & Connell, 2000, op.cit., p.141.

<sup>396</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1995, op.cit., p.427 et Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1998b, op.cit., p.9-10.

*industry, that ten billion dollars per year engine that drives the estimated \$140 billion consumed market represented by generation X (Coupland, 1991; Giles, 1994)*<sup>397</sup>. Avant lui Horsley précisait déjà que : *“this music has 20 million fans, sells annually more than \$50 million of printed music, albums and other gospel item, and accounts about 3,000 national, regional and local travelling troupes”*<sup>398</sup>. Cela nous renvoie à l’intérêt que la géographie aurait de mieux traiter le sujet, mais rarement au fait qu’un objet d’étude puisse être séparé de son contexte et abordé sous un autre angle que celui de sa pratique. Étonnant lorsque l’on sait que ce sont pourtant ces questions qui font l’objet de l’identification du premier niveau de blocage. Affaiblie et marginalisée par ses propres défenseurs et par le biais justificatif principalement, la musique tarde à s’émanciper dans les problématiques émergentes de la géographie contemporaine. Elle se construit alors, ironie du sort, une légitimité par le centre. Par exemple, une des explications du retard de l’étude de la musique populaire, perçue comme triviale et éphémère, réside dans la préférence des géographes pour les cultures élitistes. Kong (1995) affirme que la question du non-sérieux a retardé les travaux sur la musique populaire parce que les géographes auraient tendance à être « élitistes » et à vouloir travailler d’abord sur la musique classique : *“Among social scientists, geographers have been slow to realise the value of studying popular culture and the mass media (Burgess, 1990) [...] popular music, in particular, has been relatively neglected by geographers (Kong, 1995a)”*<sup>399</sup>. Or, si cela est assez vrai à Singapour où elle mène ses recherches, cela n’a pas été le cas aux États-Unis. Curtis et Rose (1984) nous le prouvent : *“the body of geographical literature on music is clearly dominated by studies utilizing country music, and to a lesser extend rock and roll [...] the relative lack of investigation into the musical expression of American ethnic groups is particularly apparent.”* Puis, citant Carney: *“Our knowledge of North American ethnic music and dance is practically nil”*<sup>400</sup>. En ce qui concerne la musique, il semble que les premières études (de Gironcourt (1929), puis Vauchey (1984) ; Jackson (1952), Nash (1968), Ford (1971) ou Carney (1987), par exemple) ont bien commencé par la musique populaire et non par la musique classique, baroque ou tout autre mouvement considéré comme appartenant à la « grande musique ». Ces musiques ont été étudiées plus tard (Lévy, 1999 en France ou Lee, 1991 et Bujic, 1993 du côté anglophone). Si Kong avait eu ses raisons d’aborder le retard de la question en ces termes, la reprise de ses propos dans d’autres contextes ne vaut pour autant ; pas plus d’ailleurs que leur répétition dans un article publié l’année suivante :

---

<sup>397</sup> Bell, 1998, op.cit., p.35.

<sup>398</sup> Horsley D., in Carney, 1984, op.cit., p.213.

<sup>399</sup> Kong L., 1996, op.cit., p.51.

<sup>400</sup> Curtis and Rose in Carney, 1984, op.cit., p.286.

“Clearly, geographers have every reasons to examine popular music”<sup>401</sup>. Pourtant, ces propos sont réutilisés par McLeay (1997), Gibson (2006), ou encore en 2007 par Leroux, qui décrit une géographie « qui était jusqu'alors surtout ciblée sur la culture des élites (kong, 1995) »<sup>402</sup>. Que penser de ce constat d'analyse lorsque l'on sait que Stenberg se posait déjà la question en 1998 de savoir “Why classical music is underrepresented in cultural geography is difficult to explain”<sup>403</sup>. Cette réaction face au retard, dans un premier temps, puis aux attaques sur le non-sérieux, dans un second temps, n'a été comprise que comme justification et légitimation, mais pas comme démonstration. C'est également ce que nous interprétons des propos d'Halfacree et Kitchin (1996): “cultural geographer have made few studies of popular music”. En 1996, il y avait déjà des travaux sur le sujet, dont nombre d'entre eux n'apparaissent pas dans la bibliographie de Halfacree & Kitchin ! Ce qu'ils appellent « la collection Nord Américaine » est de loin la plus riche concernant le traitement géographique de la musique populaire. Cette désignation pointe un léger mépris pour les travaux des diffusionnistes, dont la critique n'a bien évidemment pas été la seule. Le sens de cette critique est fondé sur un désaccord de fond quant à l'objet même de la géographie d'un côté et certainement de la musique de l'autre côté. Cela rappelle le conflit ayant opposé une géographie classique et quantitativiste à une géographie humaniste, et ce malgré le fait que les auteurs respectifs se situent tous dans le champ de la géographie culturelle. Voilà qui nourrit à nouveau la question de l'hétérogénéité du sous-courant disciplinaire.

En dernier lieu, le second niveau de blocage naît du refus d'imaginer que le non-sérieux puisse détenir sa part d'heuristique. Toute la justification à ce propos adopte une position défensive. Pourtant, il semble que les attaques sur la question ne soient plus vraiment blessantes. Aujourd'hui en tout cas, il apparaît quelque peu désuet de reprocher son manque de sérieux à une approche universitaire ? Dans la controverse qui opposa Derrida à Searle, concernant la théorie des actes de langage, la place du « non-sérieux » ou « parasite » trouve sa part de légitimité dans les sciences<sup>404</sup>. Derrida souhaitait en tout cas réunir le sérieux et le feint, le propre et le parasite. Bien entendu, le non-sérieux n'est pas ici à calquer sur le non-travail, le manque de réflexion ou l'absence d'inscription collective. Mais ce n'est pas ce qui est reproché aux *music geographers*. Finalement, à aucun moment n'a été envisagée la possibilité de conserver un sérieux dans son travail tout en y prenant du plaisir. L'« économie de plaisir » dont parlait Derrida, à propos de l'orientation des thématiques qu'il traitait, est

<sup>401</sup> Kong L., 1996, op.cit., p.54.

<sup>402</sup> Leroux X., 2007, op.cit., p.59.

<sup>403</sup> Sternberg R., 1998, op.cit., p.331.

<sup>404</sup> Cf. Halion, 2002.

évacuée au profit d'une prise de position et d'une empathie tues, d'une légèreté refoulée et d'un sérieux accentué.

Pour parler de l'identification des blocages, d'autres thématiques reprises dans les textes fondateurs peuvent être abordées sous le même angle, tel que l'hypothèse d'un décalage entre science et société ou encore le rapprochement systématique de la musique et du son (voire même du bruit), la place de l'homme dans le collectif, etc. Ici, entrapercevoir les origines externes du blocage ne permet pas pour autant de montrer le rôle que les géographes travaillant sur la musique ont dans ce phénomène d'inertie. Il nous fallait retourner l'objet pour voir comment les tentatives d'ouverture peuvent agir contre nous. L'identification des blocages et leur explication peuvent avoir tendance à créer de nouveaux problèmes du même ordre. Dans ce magma justificatif, trois éléments majeurs sont à la base de l'enfermement disciplinaire :

Il y a d'abord le fait qu'à l'état postulé, les tentatives d'explication ne sont pas toujours des actions volontaires, mais plutôt des réactions aux « agressions » externes, positionnant malgré lui le chercheur dans une position défensive. Ce mécanisme ressemble à celui que décrit Claval (2008[1995]) lorsque, face aux critiques de certains sociologues de la fin du XIXe siècle, des géographes adoptent « des positions plus conservatrices [...], attitude qui conduit à négliger les ouvertures qui se dessinaient [...] »<sup>405</sup>.

Cela entraîne ensuite une dérive plus ou moins consciente de l'explication des blocages vers la justification de l'objet et/ou du sujet. Les tentatives de démonstration perdent leur lien avec l'identification. C'est ce qui est lisible dans le mélange des formes *répondante* et *unifiante* que nous identifions dans la justification (voir tableau 2).

Enfin, ce sont les techniques de contournement induites qui accentuent ce décalage entre identification et explication des blocages. Lorsque l'explication prend la forme d'une démonstration contraire, le doute est même permis quant à la pertinence du processus d'identification.

Pour terminer sur ce point, et en dépit des progrès actuels, on note au niveau international la montée en puissance d'analyses conduisant à la constitution d'un bloc face à l'étonnement et l'ouverture des pistes individuelles *proposantes*, au détriment d'analyses comparatives qui peuvent ouvrir sur la résolution collective des problèmes. Ce point nous

---

<sup>405</sup> P.84.

renvoie encore une fois à la question de la pertinence du sous-courant disciplinaire et à son éclatement possible.

Toutefois, s'il y a bien un mouvement inertiel créé par l'entreprise justificative, celle-ci est-elle pour autant inutile ? Nous ne pouvons considérer la justification uniquement sous ses aspects négatifs. Sans elle, la *music geography* aurait évolué en roue libre, risquant de faire éclater les fondements disciplinaires du traitement de l'objet. Il va de soit qu'une forme de justification est nécessaire. Mais ce qui pose davantage question, c'est l'idée d'une stabilité disciplinaire imputable à sa propre inertie (Pierre Gonod, 2010<sup>406</sup>). N'y a-t-il pas un effet positif de l'inertie, même lorsque cette dernière peut être considérée comme effet non-intentionnel de la justification ? Un élément nous permet de le penser : l'émergence d'une réflexivité collective.

### **Retour sur l'inertie et son atténuation**

La multiplication des travaux en leur mise en cohérence annoncée, notamment en France depuis peu (Guiu, 2006), peut nous faire penser qu'un cap a été franchi. Les horizons disciplinaires s'ouvrent sur un océan de possibilités. Pourtant, dans les origines du blocage et la nécessité de justification, des doutes subsistent quant à la solidité du lien entre objet musical et sciences géographiques. Bien que l'étude de la musique par des géographes puisse constituer, en un sens, une ouverture, elle n'en met par pour autant la discipline à l'abri des effets tautologiques qu'elle produit. Une des affirmations de Carney (1998) en montre les limites. « Plus de la moitié des productions de géographie musicale sont centrées sur la musique country américaine et ses différents styles, paroles et instrumentation »<sup>407</sup>. Sachant, selon la même source, qu'encore 20 % sont réservés à l'étude du rock'n'roll, il ne reste plus beaucoup de place pour une gamme pourtant très large de genre et de style musicaux. Ainsi perdure *“the long-standing omission of classical music from cultural geography has kept important intellectual windows closed for far too long”*<sup>408</sup>. Cette production autocentrée s'explique à la fois par la proximité culturelle et géographique entre objets d'étude et auteur de leur mobilisation scientifique, ainsi que par une subjectivité assumée<sup>409</sup>. Cette production participe donc d'un enfermement au moment même où des pistes d'ouverture, pour être explorées, auraient pu nécessiter un panel plus large de possibilités.

---

<sup>406</sup> <http://www.mcxapc.org/docs/ateliers/reliance.pdf>, consulté le 22 janvier 2010.

<sup>407</sup> Carney G.O., 1998, op.cit., p.3.

<sup>408</sup> Sternberg R., 1998, op.cit., p.331.

<sup>409</sup> La plupart d'entre eux étant adeptes des styles de musique qu'ils étudient.

Les propositions contemporaines sont souvent tiraillées entre ce constat et la volonté de ne pas s'inscrire dans une rupture épistémologique. Revill (2005) met en perspective cette idée en postulant “[...] *the potential for critical geography to contribute in an area of research previously the preserve of more conservative geographical thought*”<sup>410</sup>. On imagine pourtant que la grande diversité des propositions et le nombre d'objets traités débouchent sur autant de manières d'aborder la musique. Mais, à l'image des commentaires d'Anderson, Morton & Revill (2005), il semble bien que le combat épistémologique ne soit pas encore gagné :

“It is evident that the geographical study of music has moved a long way from a focus on musical regions (see Carney 2003). We believe that the first key limitation to this approach is that the importance of *practice* is not enforced often enough. Indeed, the *product* of the practice of music and sound has often been given priority in musical geographies [...] sensory and sonic registers are frequently neglected and this is to the detriment of the embodied and lived registers of experience and feeling which unfold in the process of making or listening to music”<sup>411</sup>.

Anderson, Morton & Revill ajoutent que les méthodologies utilisées historiquement dans l'étude géographique de la musique n'ont laissé que peu de place aux travaux émergents. Les auteurs posent ainsi la nécessité de dépasser les approches et méthodologies qui se basent exclusivement sur des objets palpables, commensurables. La musique devient un objet de recherche « indéterminé et élusif »<sup>412</sup>. L'important n'est plus de chercher à comprendre ce qu'est la musique, mais de s'attacher à analyser les effets qu'elle produit. Ici, l'intuition collective d'une inertie disciplinaire toujours en marche trouve ses origines dans les tentatives de déchiffrement de la musique en tant qu'objet non-géographique par les méthodes et outils de la géographie. Les propositions ayant métissé géographie et musicologie montrent à la fois la difficulté de la démarche et la nécessité de mieux développer les propositions actuelles (Dunbar-Hall et Gibson, 2000). Le terrain « fertile » de la recherche n'aurait pas fourni de bonnes récoltes selon eux, pas assez pour nourrir un mouvement réflexif au sein de la discipline. On constate d'ailleurs que, dans les rencontres proposant une perspective musicale pour les sciences sociales (Francès, 1992 ; Escal et Imberty, 1997), la géographie est restée la grande absente, même si la prospective laisse présager un rattrapage.

---

<sup>410</sup> Revill G., 2005, op.cit., p.703.

<sup>411</sup> Anderson B. ; Morton F. ; Revill G., 2005, op.cit., p.641.

<sup>412</sup> Anderson B. ; Morton F. ; Revill G., 2005, op.cit., p.642.

Ainsi, l'échec relatif de l'entreprise de justification peut être questionné en des termes différents. En s'éloignant des raisons épistémologiques du traitement de l'objet, on se rapproche des raisons conjoncturelles qui ont orienté les *music geographers*. Chris Gibson, par exemple, s'interroge sur le format de la publication scientifique et ses impacts sur la démarche : “[...] rarely do geographers also scrutinize the limitation and politics of the particular formats in which research findings are published [...] we also rarely question what the format of the journal article can deliver (and what it cannot reveal)”<sup>413</sup>. De leur côté, Leyshon et al. (1998) comparent entre eux les auteurs de l'ouvrage qu'ils dirigent tout en les mettant en parallèle avec des références bibliographiques plus larges : « *Gold's chapter acts as a counterpoint to Stradling's (Chapter 7), tracing the making of a consciously unofficial and alternative national song through the imagery of landscape* »<sup>414</sup>. Smith (1994) pose également la question réflexive dans l'identification du blocage : « [...] progress in studying this is impeded by our limited understanding in the way in which geographical knowledge is constituted and of the various forms it take. Daniels (1993) makes one response to this in his discussion of how landscape imagery inform political geography by giving shape to the 'imagined community' of nation »<sup>415</sup>. La question de la construction du savoir, bien que détachée de la géographie de la justification, trouve alors une résonance dans le corpus. Thompson (2006) notamment y fait référence pour exprimer « le démêlage des ascensions cachées et des forces sociales qui contribue à taire certaines voix (Leyshon et al, 1995; Connell and Gibson, 2003) »<sup>416</sup>. On commence alors à constater que la question musicale « est bien reconnue en géographie ».

La sortie du cercle herméneutique, qui emprisonne le corpus dans l'interprétation des textes pour justifier le sujet, s'opère toutefois dans des rapports individuels à l'objet. Par exemple, Bowen nous dit que Lily Kong “examines trends in existing geographical research on music, pointing to the failure of the authors to recognize that music is “a cultural form that is consumed, and that in the process of consumption it undergoes further transformation” (Kong 1995, 186) »<sup>417</sup>. L'identification du blocage n'a plus pour unique origine les faits internes à la géographie. Elle considère plusieurs niveaux et se lie avec l'ensemble de monde gravitant autour de la discipline. Cela nous renvoie à la justification basée sur les impacts sociétaux de la musique. Voilà qui nous rapproche des idées que développait Fayerabend

---

<sup>413</sup> Gibson C., 2006, op.cit., p.277.

<sup>414</sup> Leyshon A.; Matless D.; Reville G., 1998b, op.cit., p.23.

<sup>415</sup> Smith S.J., 1994, op.cit., p.235.

<sup>416</sup> Thompson D.J., 2006, op.cit., p.67.

<sup>417</sup> Bowen D.S., 1997, op.cit., p.100.

(1975) dans sa comparaison des raisons de l'imposition d'idée scientifique. Il peut être pertinent pour notre démarche de questionner l'inertie hors des frontières disciplinaires.

### **Conclusion : deux modèles de justification**

Il apparaît de cette première analyse que deux modèles de justification sont à mettre en relation :

Un **modèle enfermant**. Modèle historique, il se construit sur un empilement et/ou recyclage de justification ; participe d'un communautarisme au sein du sous-courant ; élabore des stratégies de contournement ; constitue d'abord une réaction défensive à l'étonnement.

Un **modèle ouvrant**. Modèle émergent, il met les outils, méthodes et théories de la géographie à disposition de l'analyse musicale ; met en relation l'apport de la géographie à la compréhension de l'objet avec ce que l'objet apporte à la discipline ; fait le lien avec les autres disciplines ; mène une épistémologie critique des propositions ; accepte finalement l'inertie disciplinaire.

## **II-1-c- Conclusion**

L'effort de démonstration de la pertinence de la thématique est un point récurrent dans les publications. Il est principalement une réponse à l'étonnement qui émerge à l'annonce du sujet. Pour dépasser cet étonnement que l'on qualifie d'externe, les travaux pointent le retard et le refus. Un premier hiatus apparaît donc puisque l'étonnement externe s'explique par des raisons internes. Il s'opère un glissement vers l'étonnement interne, propre à la relation entre *music geographers* et à l'état de leur corpus. C'est ce qu'illustre la figure n°17. C'est dans cette dynamique que les géographes travaillant sur la musique ont constitué un véritable arsenal justificatif. Mais, ce dernier peine dans sa démonstration et le besoin de légitimer le sujet se fait encore ressentir aujourd'hui.

Puisque les réponses apportées à l'étonnement externe ne l'ont pas fait disparaître, nous pensons que la justification est inertielle. Plusieurs raisons sont avancées. D'abord, parce qu'elle occupe une place importante, démesurée par rapport aux autres sujets. Tous les travaux qui sont orientés vers la justification du sujet et la démonstration de sa pertinence y perdent une énergie qui aurait pu être mobilisée pour l'expérimentation. Ensuite, la justification participe de l'inertie parce qu'elle isole la musique comme objet spécifique, voire



particulariste. En effet, une vue d'ensemble du corpus affiche bien une diversité et une non-homogénéisation des possibles qu'offre l'objet musical en géographie. Pourtant, la voie d'une intégration disciplinaire dépassant l'étonnement externe devait coïncider avec l'affirmation de la musique comme un objet géographique commun. Enfin, la justification perçue comme une réaction face à l'étonnement a provoqué un mouvement défensif. L'identification des blocages et leur explication ont été trop éloignées, voire contradictoires, pour permettre au corpus d'avancer dans l'atténuation des critiques.

Toujours est-il que, « longtemps réticente, la géographie s'est mise à étudier le domaine musical »<sup>418</sup>. La justification aura aussi eu des effets positifs, même s'ils sont en partie non-intentionnels. Ces effets positifs renvoient aux deux modèles de justification que nous avons soumis. Au sein du modèle *enfermant*, ces effets positifs sont ceux que nous identifions au préalable comme négatifs, c'est-à-dire des effets non-intentionnels producteurs d'inertie (voir figure n°16). Une double lecture de l'inertie permet alors de la positionner comme élément de stabilité. Pour ce qui est du modèle *ouvrant*, la justification devient un préalable à l'expérimentation. Elle se détache d'une circularité réactionnaire pour agir sur le sentiment d'inertie propre au sous-courant disciplinaire. Elle offre par la même les conditions de la réflexivité et de la démonstration (voir figure n°18).

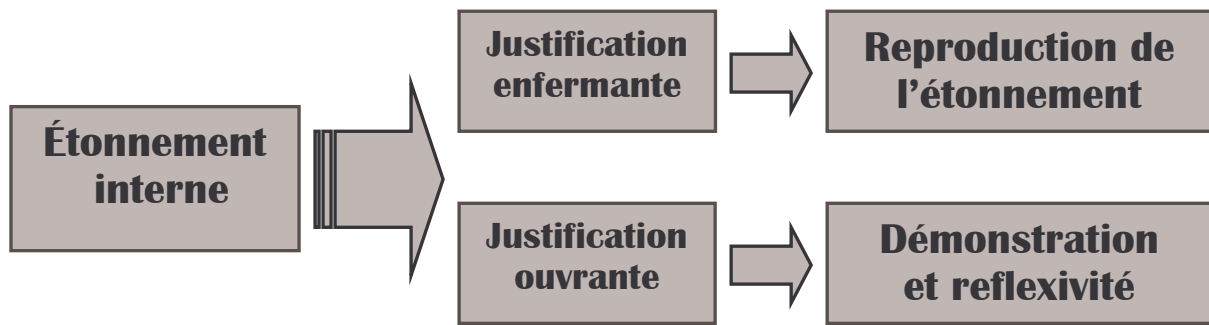
Pourtant, le constat paradoxal initial persiste. L'étonnement externe est encore là et la justification aussi, même si elle se fait plus efficiente. Il est donc temps de chercher plus profondément l'origine de l'étonnement et de la justification. Puisque les conclusions intermédiaires nous ont attirés dans cette voie, nous nous proposons de fouiller les fondations du sous-courant disciplinaire pour mieux comprendre le processus de construction disciplinaire de l'objet musical.

**Figure n° 16 : processus de dépassement de l'étonnement externe**



<sup>418</sup> Pailhé, in Raibaud Y., 2005, op.cit., postface, p.323.

Figure n° 17 : processus de dépassement de l'étonnement interne



## II-2- Autonomisation et imaginaire disciplinaire

La plupart, pour ne pas dire la quasi-totalité, de l'information disponible sur les travaux de géographes portant sur la musique est produite et diffusée par les géographes travaillant sur la musique. Loin d'être une évidence, ce fait marque la première étape de la construction d'un savoir épistémologique sur le sujet affirmé par son autonormativité. Les travaux internes à la discipline sont souvent inscrits dans une forme de lecture collective, qu'ils soient porteurs d'une épistémologie critique, repris à des fins de mobilisation ou encore de manière interposée dans les *book papers* et autres comptes rendus de *working shop*, actes de colloques, synthèses de travaux, introductions d'ouvrage, etc. Aussi, le fait que les *music geographers* soient restés principalement « entre eux » est à l'origine des spécificités propres au sous-courant disciplinaire, tant dans sa constitution que dans son évolution.

Les ouvertures ne sont pour l'instant qu'anecdotiques compte tenu de l'ensemble du corpus. Certains auteurs n'ont pas exclusivement produit de travaux sur la musique. Ils y sont même venus, pour nombre d'entre-deux (Susan Smith, Jacques Lévy, Lily Kong, Ron Johnston...), après avoir institutionnalisé leur position de géographe. Mais, il s'agit souvent là d'un sens unique, d'un aller simple. Peu d'éléments permettent en effet de partir du corpus pour généraliser sur la discipline. Aussi, la question de la spécificité du courant musical en géographie peut se poser en ces termes : quels sont les éléments qui fondent un particularisme pour ce qui s'affirme comme sous-courant disciplinaire ? Nous pensons qu'en explorant les indicateurs de cette affirmation nous éclaircirions un peu l'ombre qui plane sur la place de la musique en géographie. Il s'agit toutefois de spécifier la construction disciplinaire de l'objet musical et moins celle de savoirs géographiques généraux<sup>419</sup> le concernant.

Pour comprendre la formation et la consolidation du sous-courant disciplinaire, nous regarderons pourquoi ses acteurs ont perçu le sujet comme une branche de la géographie. Nous tenterons d'expliquer le processus d'affirmation du sous-courant en retraçant ses contours, relevant dans cette clôture les lieux de porosité ou d'hermétisme, ce qui en fait la force ou le sclérose.

Autoriserons-nous un bref aparté avant d'entrer dans le vif du sujet. Il entend préciser le titre de cette partie. La question de l'autonomisation est clairement affichée plus haut et s'inscrit dans la suite logique de notre analyse du sous-courant musical en géographie. Si le

---

<sup>419</sup> Dans le sens de « populaires » ou « extra-universitaires ».

simple fait de « reconnaître la dimension géographique des hommes, c'est la considérer comme dimension autonome »<sup>420</sup>, faire de même avec la musique nous apparaît également légitime en tant que posture de recherche : que ce soit face à la discipline ou dans son inscription sociétale. Le principe de récursion identifié dans l'entreprise justificative du corpus découle notamment de cet axe de recherche. Cette question ne devrait pas nécessiter de positionnement conceptuel. Par contre, le concept d' « imaginaire disciplinaire » mérite que l'on s'y arrête.

Debarbieux (2003) nous donne des indications sur la notion d'imaginaire en géographie<sup>421</sup>. De son usage tardif qui viendrait de « l'idée [...] que l'imaginaire se définit en contrepoint de la réalité »<sup>422</sup> et de son origine liée à la production d'images du côté anglo-saxon : « geographical imagination (Gregory, 1994) »<sup>423</sup>, l'arrivée du « premier imaginaire [qui] est celui des géographes »<sup>424</sup> correspond à l'imaginaire disciplinaire. « Inventé » par Soubeyran (1997 principalement), l'imaginaire disciplinaire se définit comme une « connaissance tacite qui forme en quelque sorte le ciment (invisible) disciplinaire de notre communauté »<sup>425</sup>. Il peut être considéré en tant que « représentation collective »<sup>426</sup> des fondements de la discipline. La notion de « référentiel mythique », proposée également par Soubeyran (1983), constitue pour nous l'origine de la mobilisation de l'imaginaire disciplinaire. Non pas à cause de son antécédence, mais plutôt parce que la structure cognitive de la *music geography* et les blocages que nous identifions en son sein s'apparentent clairement à l'analyse que Soubeyran fait de l'évolution de la pensée en géographie humaine. Le « référentiel mythique » correspond au carcan « qui l'empêchera, au plan épistémologique, de briser le cercle herméneutique de sa pensée interprétative »<sup>427</sup>. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Il s'agit alors de positionner ces concepts dans un contexte différent, celui de l'affirmation de la musique comme objet géographique. Ils serviront de témoins pour tester le concept de sous-courant disciplinaire. Dans la recherche des blocages de l'évolution de la pensée « musicale » en géographie, les efforts d'autonomisation du corpus nous permettent en

---

<sup>420</sup> Lazzarotti, 2004, op.cit., p.427.

<sup>421</sup> Voir aussi Debarbieux B., « Imagination et imaginaire géographique », in Bailly A., Ferras R. et Pumain D. (dir.), 1992, *Encyclopédie de géographie*, Economica, p.893-906.

<sup>422</sup> Debarbieux in Lévy&Lussault, 2003, p.489-490.

<sup>423</sup> Ibidem, p.490.

<sup>424</sup> Ibidem.

<sup>425</sup> Soubeyran, 1997, op.cit., p.217.

<sup>426</sup> Ibidem.

<sup>427</sup> Soubeyran, 1983, op.cit., p.367.

effet de mobiliser le concept d'imaginaire disciplinaire, ainsi que ses composantes que sont en l'occurrence les représentations collectives de l'objet, du sujet et de la discipline.

## **II-2-a- Les premiers éléments d'un savoir auto-normé : formation « d'écoles de pensée » et prises de position**

La construction du savoir géographique sur la musique se base sur les expériences théoriques ou méthodologiques de l'affirmation de la musique comme objet géographique. Cette construction s'appuie sur des intérêts, collectifs ou individuels, qui sont à la base de la mobilisation de ce savoir. Il n'est pas surprenant que certains auteurs tirent la couverture à eux pour légitimer les possibilités de traitement géographique de l'objet musical afin d'élargir leur champ d'action et d'influence. Ces géographes « gloutons » sont à l'origine d'une affirmation d'un sous-courant disciplinaire qui, tantôt fait l'impasse sur les aspects du corpus qui ne les motivent pas, tantôt élargit le champ des possibles au-delà des « habitudes » de la discipline. Entre les deux, une multitude d'auteurs soutient un type d'affirmation, hésite, pèsent le pour et le contre, s'émancipe à son tour ou encore se distingue par l'absence de références communes. Toujours est-il qu'au cœur de l'affirmation du sous-courant, il n'y a qu'un petit nombre d'auteurs qui doit sa position à une stratégie d'englobement. Voyons d'abord en quoi « une pensée naissante se gagne en s'énonçant »<sup>428</sup>, puis en quoi « projet scientifique et argumentation sont alors étroitement associés »<sup>429</sup>.

Les travaux qui lient l'approche géomusicale à l'enseignement se trouvent à la fois en marge des affirmations d'un sous-courant disciplinaire et mobilisés dans l'argumentation démontrant la pertinence du sujet. Pour Meyer (1973) ou Lehr (1984), par exemple, il n'y a apparemment que peu d'intérêt à adopter une stratégie de positionnement. La plupart des propositions vont dans le sens d'une démonstration qui fait fi de l'épistémologie du sous-courant. Elles ne se préoccupent guère de qualifier ce type de géographie, ni même de donner de la cohérence à un « sous-courant disciplinaire ». L'important est ici de trouver un terrain d'entente et l'enjeu est celui d'un meilleur enseignement de la géographie par la musique ou de la musique par la géographie. Cela dépasse les préoccupations individuelles et donne un sens

---

<sup>428</sup> Stengers; Schlanger, 1988, p.93, cite par Soubeyran, 1997, op.cit., p.19.

<sup>429</sup> Soubeyran, 1997, op.cit., p.208.

collectif, voire universel, aux travaux. Nous ne reviendrons donc pas sur ces travaux, puisque leur démarche n'entre pas dans la logique nous analysons maintenant.

### **L'école de Berkeley aux origines du sous-courant disciplinaire**

Si l'on passe sur cet aspect du corpus liant le sujet aux méthodes d'enseignement, ainsi que sur les précurseurs oubliés du début du siècle (Ladmirault, 1914 ; de Gironcourt, 1929 ; Granö, 1929), la première tentative de structuration du sous-courant est certainement celle de George O. Carney. Elle arrive très tôt (1978) dans la phase d'affirmation du sujet, puis se répète régulièrement (5 éditions de *The sound of people and place* entre 1978 et 2003, puis les articles phares de 1980b, 1990a, 1998b (avec Nash), sans compter les relances régulières entre 1974 et 2002). Au cours de l'évolution faisant peu à peu de lui un incontournable, Carney change peu de position. Son propos est assez clair : le phénomène musical comme la géographie ont des intérêts communs qui passent par une compréhension mutuelle.

Pour cet auteur emblématique, l'important est de définir ce qu'est la géographie pour, une fois cette question écartée, avancer sur de nouvelles perspectives pour la musique. C'est cela qui fait de Carney soit une référence à suivre, un leader peut-on dire, soit le chantre d'une géographie que l'on refuse. Pour Gill (1993), par exemple, deux courants principaux de la *musique geography* se distinguent : les travaux pionniers de Carney concernant la diffusion de la musique dans le Sud américain et une deuxième approche, « *more humanistic* » précise-t-il, qui se focalise sur l'interprétation de l'image des lieux et sur la place du paysage dans la musique. Très tôt dans l'histoire du corpus, le positionnement se fait donc en fonction de l'école de Berkeley. Aussi, dans les travaux diffusionnistes post-Carneysiens se situent différents sous-thèmes : « *image of the city from rural (Woods and Gritzner 1981) and urban (Ford and Henderson 1974,) perspectives, perceptions of regions (Curtis 1987), the effect of state policy on place images (Lehr 1983), and the contextualisation of rock lyrics around consistent themes (Jarvis 1985)* »<sup>430</sup>. Gill insiste sur l'heuristique de la localisation et de l'analyse de la diffusion pour comprendre le phénomène musical, ce qui ne laisse finalement pas beaucoup de place aux ouvertures. Ce sentiment est renforcé par les références mobilisées, quasiment toutes issues de l'ouvrage à réédition multiple de Carney (1978[2003]). Certes, un ouvrage collectif peut être le théâtre de discussions, voire d'oppositions qui, bien que marquant le désaccord scientifique, ne constituent pas nécessairement des affronts personnels. Mais ce n'est pas le cas de *The Sound of people and places* qui fait bloc autour de

---

<sup>430</sup> Gill W., 1993, op.cit., p.121.

son directeur, surreprésenté dans cet ouvrage comme nous le montrons dans le premier chapitre. Parmi les auteurs, Glasgow (1984), illustre cette fidélité éprouvée à l'encontre de Carney : *“diffusion and migration are important processes in the development of the cultural regions of the United State [...] Another migratory stream, less studied for its impact on the cultural geography of the United State, is that of the Blacks from the rural south to the cities of the North. One especially important current in that stream was of jazz musicians from New Orleans to Chicago”*<sup>431</sup>. Nous continuons de voir se manifester des volontés de participer à cette géographie. White & Day (1997), par exemple, sont assez révélateurs de ce positionnement : *“This paper first reports previous efforts of geographers to understand how music reflects regional differences in the United States”*<sup>432</sup>. Nous voyons dans leur proposition la traduction de l'enfermement disciplinaire que nous imaginons mettre à jour. D'abord, la question de la *music geography* a été portée bien plus loin que l'analyse régionale et que le territoire américain en 1997, ce à quoi White & Day réduisent pourtant l'épistémologie. Ensuite, parce que le contenu du paragraphe concerné réduit les travaux géographiques sur le sujet à quelques thématiques américaines et principalement diffusionnistes, dont Carney (5 citations dans les 20 lignes consacrées à la question). Nous voyons donc comment le traitement de l'objet est recadré dans ses possibilités d'élargissement, à la fois par le soutien de seulement quelques auteurs et par la justification de l'heuristique du sujet en fonction des travaux déjà portés et des espaces étudiés : *“Since the 1970's, a number of geographers have studied music has an important aspect of twentieth-century American culture”*<sup>433</sup>. Carney, *“a leading scholar of the geography of music”*, y est placé sur un piédestal et devient la référence, le « gourou de la géographie musicale » dira Nash (1996). Carney est alors mobilisé pour faire une épistémologie amputée de son contenu et aut centrée, puis pour servir les questions méthodologiques qui fondent l'approche musicale en géographie : l'approche diffusionniste principalement, guidée par la *new geography*.

Carney (1990a) dira des années 1970 qu'elles sont « l'âge d'or de la *music geography* ». Derrière le bloc qui marque la lignée de l'école de Berkeley, des sous-thèmes se côtoient dans une logique complémentaire : *Musical hearth and diffusion*: (Jackson, 1952; Ford, 1971; Francaviglia, 1978; Carney, 1987; Glasgow, 1987; Horsley, 1987). *Locations with shared musical traits : global* (Lomax and Erickson, 1971 ; Nash, 1975) ou *regional*

---

<sup>431</sup> Glasgow J., in Carney G.O., 1984, op.cit., p.237.

<sup>432</sup> White B. ; Day F., 1997, op.cit., p.22.

<sup>433</sup> Ibidem.

(Lomax, 1960 ; Burman-Hall, 1975 ; Gastil, 1975). *Lyrics describing places* (Gleason, 1969; Curtis, 1987; Curtis and Rose, 1987). *Lyrics expressing environmental issues* (Jarvis, 1985; Marcus, 1975; Henderson, 1974). Chacun à leur tour, ces auteurs font corps autour de George Carney principalement, avec Peter Nash comme précurseur reconnu. Tous ces auteurs construisent par là même un savoir géographique de la musique auto-normée. Cela est d'autant plus flagrant que les phases de normalisation, qui refonde régulièrement l'épistémologie, sont jalonnées par la parution d'articles de Carney et Nash, principalement. De plus, l'ouvrage de Carney (1978) est en fait une compilation d'articles dont la plupart ont déjà été publiés dans des revues scientifiques (voir p.e. Curtis & Rose, 1983/1984, Ford, 1971/1984 ; Ford & Henderson, 1974/1984 ou encore Glasgow, 1979/1984).

Bien que l'étude de la musique par des géographes puisse constituer en un sens une ouverture, elle ne met pas pour autant la discipline à l'abri des effets tautologiques qu'elle produit. Une des affirmations de Carney (1998) en montre les limites : « Plus de la moitié des productions de géographie musicale sont centrées sur la musique country américaine et ses différents styles, paroles et instrumentation »<sup>434</sup>. Cette production autocentrée s'explique principalement par la proximité culturelle et géographique entre les objets d'étude et les auteurs. Elle avoue elle-même participer d'un enfermement, alors que des pistes d'ouverture nécessitent un panel plus large de possibilités pour mieux s'affirmer. Il apparaît ainsi que le problème est lié aux approches différenciées constitutives de sous-groupes au sein de la *music geography*. On peut constater notamment comment Carney va, à partir de son analyse, orienter sa démarche en fonction de sa propre affirmation de l'état du sujet. Sa constatation d'un traitement majoritairement orienté vers la musique folk aux USA l'amène à explorer ce phénomène, selon une démarche similaire :

« Most research on geographical aspects of music has focused on country music in the United States, particularly the spatial diffusion of outdoor festivals and radio station, perception of places through country music song titles and lyrics, and spatial interactions exhibited by country music audiences as they migrate in and out of Nashville. But what about the individuals who have created this style of American music? Where do the performers, composers, and publishers originate? Are they country folk, as one might expect, or are they city dwellers? Does the South [...] produce the greatest number of country performers and writers? Have the origins of country artists changed over time? »<sup>435</sup>

---

<sup>434</sup> Carney G.O., 1998, op.cit., p.3.

<sup>435</sup> Carney G.O., 1984, op.cit., p.55.



Bien que pertinente en ce qui concerne l'approfondissement des connaissances de l'objet étudié et l'optimisation de la méthodologique, l'idée pose toutefois un problème de circularité. D'abord, elle se base sur une constatation personnelle qui fait fi des autres propositions de l'époque, notamment internationales. La répétition terme à terme, dans le même ouvrage, de la phrase inaugurant la citation précédente (Carney, 1978) conforte également notre argument. Mais ce qui interroge davantage, c'est l'obstination de Carney à se limiter à une méthodologie unique et exclusive. Comment comprendre cet acharnement méthodologique univoque, alors que d'autres approches s'affirment et des croisements possibles apparaissent ? Cette posture épistémologique est en effet, comme d'autres auteurs le sous-entendent (Smith, 2000 ; Hudson, 2006 ; Kong, 1995), productrice d'une forme de repli.

### **L'ouverture au sensible comme alternative aux diffusionnistes**

La tentative de mise en cohérence initiée par Carney a, de son point de vue, relativement bien fonctionné. Mais, certains ont vu la stratégie de positionnement de cet auteur Américain qui tente de situer l'approche diffusionniste au premier plan de la *music geography*, à l'image de McLeay (1995) : "*Carney (1990) describe the late 1960s and early 1970s as the 'Golden Age of Music Geography' with research being focused on the spatial diffusion of music*"<sup>436</sup>. Ces auteurs fondent la base d'un premier mouvement critiquant explicitement l'analyse spatiale et les approches quantitativistes.

Susan Smith (1994), bien que n'étant pas la première à s'émanciper des diffusionnistes, marque une étape. Elle s'érige vite comme une alternative qui donne de moins en moins de crédit à Carney et à ses pairs<sup>437</sup>. L'appartenance de Smith à une géographie sociale britannique reconnue y est certainement pour quelque chose. Bien que les conditions de rédaction de ses articles phares (1994, 1997 et 2000) nous soient méconnues, nous constatons que Smith est à l'origine d'un renouveau, du moins pour la *music geography* qu'elle affirme. Voyons comment elle se démarque de ses prédécesseurs :

"In the last ten years, what was once a scattering of texts on music in sociology and cultural studies has grown markedly, especially in the area of popular music, and in the same time, the once-conservative field of musicology has begun to expand its horizon into the field of cultural politics [...] I do not wish suggest in this article that human geography has never paid attention to sound or music. I would, though, note that until recently, music was treated has 'more of the same': as something else to be seen diffusing in space, trickling down hierarchies, attached to the landscape and so on. Even then the spaces of music are discussed [...] the

---

<sup>436</sup> Macleay C., 1995, op.cit., p.1.

<sup>437</sup> Citations et références en forte baisse.

sounds that feel then frequently are not. These silences are now being broken [...] yet the new ways of thinking about space, place, landscape, identity and locality that hearing encourage have yet to be explored in depth. The full significance of inserting the art of music into the geography of cultural politics has still to be established.”<sup>438</sup>

On note que le caractère reconnu de la géographe Susan Smith est un argument de taille pour avancer sur la démonstration de la pertinence du sujet. De plus, la grande diffusion de ses résultats sur la musique, publiés dans les revues *Area*, *Progress in Human Geography*, *Environment and Planning*, ou encore dans le *Dictionnaire de géographie humaine* de Johnston<sup>439</sup> et dans un ouvrage général de Piles & Thrift<sup>440</sup>, vont accroître la possibilité de structurer un mouvement en rupture avec les diffusionnistes et faire de Smith une nouvelle figure du sous-courant.

La mise en lumière de ce pan de l'analyse musicale que les diffusionnistes avaient occulté coïncide avec l'ouverture de la géographie aux *cultural studies*. La géographie est en mutation et l'espace et le lieu s'ouvrent au sensible. Un angle d'approche critique des travaux diffusionnistes voit véritablement le jour ici. Ingham et al. (1994) note par exemple que : “*Much of the early literature on this topic, we argue, failed to conceptualise sound adequately*”<sup>441</sup>. La notion de *soundscape*, peu abordée par les diffusionnistes, vient appuyer l'idée que la géographie gagnerait à élargir ses propositions au sonore : “*the complexity of encountering sound, in attempting to go beyond the mapping of fixed points in a soundscape*”<sup>442</sup>. Le sous-courant ne se traduit plus, pour certains, comme celui de la musique en géographie, mais plutôt de l'approche musicale et sonore. C'est Jazeel (2005) qui exprime cette idée : “*Geographical scholarship on music has suggested the importance of acknowledging musical immediacy as a communicative and generative practice, wherein sound appears to speak to us directly, cutting through formal and symbolic boundaries, and cultivating their own immanent political geographies (Revill, 2000, p.605; Smith, 2000).*”<sup>443</sup>

Comme nous l'avons vu précédemment, Claire Guiu aborde également la question sonore qu'elle mêle à la question musicale. Guiu décrit des « géographes humanistes [qui]

---

<sup>438</sup> Smith S.J., 1997, op.cit., p.504.

<sup>439</sup> Smith S.J., 2001, “Music, geography of”, in Johnston R.J. et al (eds), *The dictionary of Human Geography*, 4ème édition, Blacwell, Oxford, p.530-531, 2001[1981].

<sup>440</sup> Smith S.J., 2000b, Music(2), in Pile S.; Thrift N. (eds.), 2000, *City: A-Z*, Sage, London.

<sup>441</sup> Ingham J. ; Purvis M. ; Clarke D., 1994, op.cit., p.284.

<sup>442</sup> Ingham J. ; Purvis M. ; Clarke D., 1994, op.cit., p.299.

<sup>443</sup> Jazell T., 2005, op.cit., p.239.

abordent le son en tant qu'expérience et la musique comme un texte ». <sup>444</sup> Un de ces articles (2009c) s'intitule « Les géographies sonores », avec pour première phrase « Les relations entre son, espace et territoire... » <sup>445</sup>. Cette affirmation d'un corpus cohérent chez Guiu qui inclurait l'approche sonore et musicale se pose comme la dominante actuelle. Ce parti pris révèle chez Guiu un penchant implicite pour les travaux inscrits dans la lignée de Smith. Ici, les deux objets se confondent aisément dans l'argumentaire, le sonore devenant d'abord musical, puis le musical sonore. À l'image des propositions de Matless (2005), McLeay (1995) ou encore Smith (1994 et 2000), les liens qui unissent son, musique et géographie, ne passent pas par un cheminement démonstratif, mais sont postulés et servent de base à de nouvelles propositions théoriques. Et même si nous ne cherchons pas à réduire la portée, ni la pertinence de cette posture épistémologique, nous gageons que ses auteurs cherchent à resserrer les rangs autour d'un sujet. Ils s'apparentent ainsi à ceux que nous appelons « géographes gloutons », dont fait partie Carney. Nous pouvons en effet émettre l'hypothèse que les travaux portant sur le sonore, en vogue depuis quelques années, sont venus alimenter avec bonheur la question musicale en géographie, qui avait du mal à émerger en tant que telle. Les perspectives d'élargissement à la notion de paysage et la notion revisitée de *place* ouvrent, Smith en tête, une nouvelle voie pour la géographie musicale. C'est ce que souligne McLeay : *“The development of the idea of landscape as a text (Duncan, 1990) and the renewed interest in the theoretical concept of place (See Agnew and Duncan, 1989) provide a grounding on which Smith's 'research agenda' for music geography can be based”* <sup>446</sup>.

À leur tour, Leyshon, Matless et Revill (1995) précisent que Susan Smith (1994) offre une « excellente » vue de la diversité des travaux de géographes sur le sujet. Cependant, cet article fait l'impasse sur certains pères fondateurs de la « sous-discipline ». Il est clair que la démarche de Leyshon et al. s'éloigne des diffusionnistes américains et des « *lyrics analysts* » pour se préoccuper plutôt d'une approche sensible et critique en géographie : *“Critical reflection on such issues has been largely absent from the work of geographers, who have tended to map the diffusion of musical style or analyse geographical imagery in lyrics”* <sup>447</sup>. Ici, ni Carney, ni Nash ne sont cités ou présents dans la bibliographie. On retrouve cette volonté de minimiser l'impact des travaux américains, dont l'approche est clairement affichée comme obsolète : *“To consider the place of music is not to reduce music to its location, to ground it*

---

<sup>444</sup> Guiu C., 2007, op.cit., p.1

<sup>445</sup> Guiu, 2009c, op.cit., p.29.

<sup>446</sup> Macleay C., 1995, op.cit., p.2.

<sup>447</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1995, op.cit., p.424.

*down into some geographical baseline*”. Pour faire toujours plus le lien avec la dimension sonore de l’espace, Leyshon, Matless et Revill font même un saut par Cornish (1928 et 1934) et Abercrombie (1933), proches du mouvement folkloriste qui à pourtant montré ses limites. Leyshon, Matless & Revill (1998b) notent ainsi que : “*it is perhaps significant that such matters emerged only in a polemical exchange; geographical work on music has until very recently tended to restrict itself to mapping the diffusion of musical styles, or analyzing geographical imagery in lyrics, working with a deliberately sense of geography, offering the geographers angles on well-trodden ground rather than asking how a geographical approach might refigure that ground*”<sup>448</sup>. Avec leur proposition, l’ouverture à la spatialité de la musique est faite. Cette dernière passe principalement par la relation au lieu (place). Avec cette relation, et dans le rôle que joue la musique en géographie, l’interaction est un des mots-clés pour comprendre comment « *space produced as space is produced* ». Il n’a alors jamais été aussi clair que, « considérer *the place of music* n’est pas réduire la musique à sa localisation, la fonder géographiquement, mais comprendre les géographies culturelle, économique, politique du langage musical »<sup>449</sup>.

Enfin, parmi les plus critiques, nous retrouvons Carroll & Gibson (2000) qui affirment qu’il y a un certain « *dangers in using music to explore spatial and cultural relationships. Leyshon et al. argue that inserting space into social theory, through the dissection of music by establishing descriptive cartographies of production, might numb its central propositions. Hence they resolve to consider the place of music by ‘not reduct[ing] music to its localisation, to ground it down into some geographical baseline, but to allow a purchase on the rich aesthetic, cultural, economic and political geographies of musical language (1995, p.425)* »<sup>450</sup>. Carroll & Gibson pensent qu’il y a un risque de « surlire et de surinterroger » espace et musique. Et de citer Frith (1996, p.7) « *now this is to read images into lyrics that may not be there* »<sup>451</sup>.

Bien que les initiatives des humanistes aient clairement réussi dans leur opposition aux diffusionnistes, la fin des années 1990 marquée par l’apogée de ce mouvement révèle également les limites de cette « épistémologie de combat »<sup>452</sup>. Les contre-effets de ce mouvement anti-diffusionniste ne tardent pas à se faire sentir et des « réponses » commencent

---

<sup>448</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1998b, op.cit., p.4.

<sup>449</sup> Ibidem.

<sup>450</sup> Carroll&Connell, 2000, op.cit., p.142.

<sup>451</sup> Ibidem.

<sup>452</sup> Notion définie en introduction.

à s'organiser (Carney & Nash, 1996, Carney, 1998). Plus, de nouveaux travaux diffusionnistes apparaissent et font cette fois-ci le détour du positionnement épistémologique ; fait jusque-là assez rare chez eux (White & Day, 1997). Bref, un débat disciplinaire est enfin là, même s'il n'est pas toujours évident d'en percevoir le fond. Ce débat laisse la place aux questions de méthode principalement, puis de théorie générale. Anderson (2000) affirme « l'immanence de l'utopie » dans une « géographie des affectes et de l'affection » qui n'a plus à exposer la pertinence de son objet d'étude. Il dit pouvoir et devoir dépasser un cadre disciplinaire classique trop restrictif. La circularité enfin découverte, l'implosion du sous-courant disciplinaire ne s'annonce-t-elle pas ?

### **L'émancipation des sous-groupes**

L'approche smithienne n'est pas la seule qui s'émancipe de la localisation et de la diffusion du phénomène musical. Pour le sous-courant, la fin des années 1990 coïncide avec la multiplication des propositions « neutres » qui essaient de construire leur propre géographie de la musique, tout en gardant un œil « objectif » sur les discussions. Les prises de position se font plus ponctuelles, sur des points secondaires, en marge des grandes lignes. Dans cette réécriture collective, un bon nombre d'auteurs posent un regard sur les travaux. Ils tentent de décrire sans prise de position la constitution d'un corpus qui achève sa division.

Bowen (1997), par exemple, nous rappelle à demi-mot que les approches diffusionnistes sont passées à côté de la construction des lieux<sup>453</sup> : « *Cultural geographers have long exhibited an interest of music. Thus far, most effort have focused on the spatial distribution of musical forms, instruments, and performers, the distribution of musical tradition, and hearths of particular musical styles (Carney 1974a; Carney 1994). Only a few geographers have considered the role of music in the construction of place* »<sup>454</sup>. Pourtant, la construction de Smith se retrouve peu dans cette proposition qui aborde la notion de *place* en s'intéressant davantage aux représentations. La définition d'un corpus où l'analyse spatiale s'oppose à une entrée par le sensible commence à s'effondrer. De même, Kong (1995b) prend clairement ses distances avec « *The American tradition of 'musical geographies' that spotlight on the identification of musical hearths and paths of diffusion and the perceptions of places in music (see for example Carney 1987)* ». Kong soutient en effet qu' « une tradition intellectuelle serait plus pertinente pour développer [ses] arguments concernant comment et pourquoi « les chansons ont été composées pour enseigner, convertir, séduire, pacifier et

---

<sup>453</sup> Thématique abordée dans la première partie.

<sup>454</sup> Bowen, 1997, op.cit., p.124.

réveiller” (Denisoff and Peterson, 1972 : 1) »<sup>455</sup>. La géographe singapourienne ne se prononce pas pour autant en faveur d’une question sensible ouverte au sonore et postule plutôt pour une prise en compte de la dimension politique de la musique. Kong, si elle souhaite s'aménager une place de choix au sein de la *music geography* n’a peut-être pas pour intérêt de coller complètement au propos de Smith. Nous devons intégrer ici la logique voulant que les « grandes figures » ne puissent se rencontrer totalement. Elles tendent naturellement à préserver ce qui les a construites et ce qui fait leur force. Kong analyse ainsi le corpus en le disséquant en plusieurs thèmes. Cinq sont, selon elle, présents dans les travaux de *music geography* (Kong, 1996) :

1/ La distribution spatiale des formes, activités, interprètes et personnalités de la musique (Nash 1968, Crowley 1987, Carney 1987).

2/ Les centres (« cœurs ») et la diffusion musicale, qui utilisent les concepts de « contagions, relocalisation et diffusion hiérarchique » (Jackson 1952, Ford 1971, Francaviglia 1978, Carney 1987, Glasgow 1987, Horsley 1987).

3/ Les zones délimitées qui partagent des traits ou attributs musicaux (Lomax 1960, Lomax and Erickson 1971, Burman-Hall 1975, Gastil 1975, Nash 1975).

4/ Identifier le caractère et la personnalité des lieux à partir des paroles, des mélodies, de l’instrumentation et de l’impact sensoriel de la musique. (Gleason 1969, Curtis and Rose 1987).

5/ L’image des villes (Henderson 1974, Marcus 1975, Jarvis 1985).

Kong intègre alors les travaux des diffusionnistes et des humanistes sans les opposer systématiquement. Cet énoncé épistémologique lui permet de se positionner à la fois en tant que productrice de synthèse et de nouvelles perspectives. Avec Kong arrive un vaste corpus, à l’origine de la diversification spectaculaire des travaux opérée depuis les années 2000. Ce collectif ne voit plus d’intérêt à construire une cohérence interne. Il affiche au contraire la complexité du phénomène musical et par là même la difficulté de le circonscrire dans tels ou tels types d’approches géographiques. On constate, avec Saldanha (2005) par exemple, une certaine distance dans la construction historique du sous-courant : « La géographie de la musique s’est penchée récemment sur les questions de la représentation et de la matérialité pour rendre compte de la spécificité sensorielle de la musique »<sup>456</sup>. Si certains travaux conservent l’entrée par la localisation (Lévy, 1999; Pailhé, 1998 ; Romig, 2009), ce n’est

---

<sup>455</sup> Kong L., 1995b, op.cit., p.448.

<sup>456</sup> Saldanha A., 2005, op.cit., p.707.

quasiment plus que comme préalable à une analyse contextuelle plus fine. Inversement, l'approche par le sensible s'émancipe à de vastes débats pluridisciplinaires, dont découlent par exemple, les travaux sur l'*embodiement*. On avance même que « *the problem of what music does to bodies has received much attention in the geography of music* »<sup>457</sup>. En contrepartie, les récents travaux issus de la lignée de Susan Smith, ceux d'une prise en compte du sonore dans l'analyse dite « musicale », se rapprochent de plus en plus des théories non-représentationnelles pour justifier leur démarche.

Au sein des postures épistémologiques qui succèdent, il est de moins en moins fréquent de voir les diffusionnistes oubliés. Avec l'élargissement du corpus, chacun trouve sa place. Crang (1998), par exemple, montre cet aspect historique de la *music geography* en critiquant l'apport principal des « carneysiens ». Mais il ne renie pas pour autant leur démarche : « *It [geography of music] has thus been led into a search for regional folk types - the mapping of style and influence. This risks becoming a quest for the last remnants of such music as the electronic transmission and circulation of music has gathered space. It has thus often become a quest to find the 'authentic' local style and songs. At this level the geography is somewhat too simple* »<sup>458</sup>. Crang mettra un bémol à cette proposition critique en affirmant que « la musique peut toutefois être connectée avec des sentiments et utilisée pour promouvoir des identités régionales particulières »<sup>459</sup>. Dans cette construction historique, commencent à naître des propositions qui placent les diffusionnistes comme majoritaires dans le sous-courant, sans pour autant affirmer la pertinence de leur démarche. Une forme d'objectivité refonde l'épistémologie du sous-courant. Gumprecht (1998) fait partie des auteurs qui œuvrent pour qu'une majorité des travaux formant le premier corps de recherche soit reconnue comme celui des diffusionnistes : « [...] *the majority of published scholarship in [geography and music] subfield has focused on the origins, diffusion and distribution of musical styles, performers and related elements-subjects they are largely quantifiable and mapable. This has been especially true of geographic studies on popular music* »<sup>460</sup>. Ainsi, il est accepté que les travaux inscrits dans la lignée de Peter Nash et George O. Carney aient formé un premier courant pour la *music geography*. « *Much of the work done by geographers*

---

<sup>457</sup> Ibidem, p.716.

<sup>458</sup> Crang, 1998, op.cit., p.89.

<sup>459</sup> Ibidem, p.91.

<sup>460</sup> Gumprecht B., 1998, op.cit., p.62.

*regarding music has reflected the descriptive tradition of Berkley cultural geography (Kong, 1997)*”<sup>461</sup>.

Pour refonder alors leur critique, les auteurs qui ne peuvent plus faire l’impasse sur cette épistémologie objective, sous-entendent désormais que « trop » de travaux sont issus de l’école de Berkley (Kong, 1997 ; Kruse, 2003). Mais, ce postulat sera vite dépassé. Par exemple, Lehr et al. (2006) relativisent cet aspect en précisant que ce sont surtout les ouvrages nord-américains qui sont concernés par l’approche diffusionniste : *“Most work on the geography of music in North America has focused on the evolution, diffusion and distribution of such new musical genre”*<sup>462</sup>. Ils réveillent le constat d’un certain nombrilisme dans les travaux nord-américains (Lornell, 1984). *« A few articles by cultural geographers have appeared [...] the majority of them have been republished in the George Carney compendium The Sound of People and Places [...] Most of these articles focus upon more current trend in music, such as bluegrass or rock and roll, leaving the lode of primary data from the 1920’s and 1930’s virtually untouched.”*<sup>463</sup>. Selon Duffy (2005), ce constat est toujours d’actualité et ne peut être mis de côté : *« Recent studies on the role of music in the constitution of place and identity tend to fall into two broad categories of research-studies that focus on either the diffusion of musical style and genres [...], or the ways in which musical elements, such as song lyrics and language, evokes image of particular places and create a sense of connection to that place”*<sup>464</sup>.

Ainsi, la suprématie des diffusionnistes, qu’elle soit mise en valeur par ses partisans ou affirmée comme constitutive d’un blocage au sein du sous-courant disciplinaire, reste un élément le plus souvent mobilisé à des fins de positionnement stratégique. C’est du moins ce que font apparaître les épistémologies qui mobilisent un panel représentatif de ressources bibliographiques.

### **Les références bibliographiques comme outils de positionnement**

Pour boucler ce chapitre sur l’auto-affirmation du sous-courant disciplinaire, faisons un focus sur les références mobilisées par les auteurs. Elles sont effectivement assez révélatrices de postures épistémologiques. Ces références servent notre démonstration dans la mesure où elles illustrent autant les stratégies de positionnements individuels au sein du sous-courant, que la volonté de distribuer la responsabilité des savoirs chez les *musics*

---

<sup>461</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.154.

<sup>462</sup> Lehr J-C., Bartlett J. ; Tabvahtah J., 2006, op.cit., p.79.

<sup>463</sup> Lornell C., in Carney G., 1984, op.cit., p.92.

<sup>464</sup> Duffy M., 2005, op.cit., p.678.



*geographers*. L'idée est de voir si l'affirmation du sous-courant n'est pas due à un renvoi systématique aux penseurs de la *music geography*. Cette question nous apparaît primordiale dans l'explication des processus de positionnement stratégique. Un regard sur la bibliographie peut être révélateur d'intentions. La forte mobilisation d'une référence explique souvent une prise de parti. Aussi, la relative pudeur au sein du corpus quant à la critique directe laisse penser qu'un auteur fortement mobilisé est un auteur qui plaît, puisque peu d'entre eux ont vu leurs propositions déconstruites. De même, ce qui n'apparaît pas dans la bibliographie peut être perçu comme dépassé.

Chez Carney, rares sont les références aux *music geographers* qui s'éloignent de « son » sous-courant. Il se positionne comme précurseur, avec Nash (1968) et Ford (1974). Mais, avec les épistémologies objectives et les autres perspectives géographiques pour la musique se faisant insistantes, cette impasse devient une faiblesse. C'est là que la démarche devient intéressante, lorsque Carney sait qu'il doit, dans ses tentatives de construction et de réappropriation du sous-courant, faire l'effort d'une objectivation des références bibliographiques tout en évitant d'en faire appel aux travaux qui s'opposent clairement à son point de vue. Dans son article récapitulatif de 1998, il prend la précaution de ne pas inclure les travaux de Smith (1994 et 1997), pas plus que ceux d'Ingham et al. (1994). Il préfère mobiliser McLeay (1995) qui, bien qu'inscrit dans une ouverture au sensible dans l'analyse musicale en géographie, adopte une position plus nuancée face aux critiques que les humanistes portent aux diffusionnistes. Par ailleurs, cela peut révéler un travail peu précis et incomplet. C'est aussi le cas lorsque quelques auteurs continuent d'affirmer la rareté des travaux à l'aube des années 2000. Il est évident, comme le montre Sternberg (1998), que les « exceptions » du traitement de la musique par la géographie sont relativement maigres compte tenu de la production scientifique à cette date, puisque certains travaux de fond avaient déjà émergé<sup>465</sup>. On peut se demander si un certain auto-centrisme américain n'est pas détectable chez l'auteur puisque seuls Nash, Carney et Ford sont cités avec Büttner<sup>466</sup>. Ici, la bibliographie reflète moins une volonté de positionnement qu'une ignorance face à l'état de l'art du sujet développé.

Chez Smith et une majorité de ses « suiveurs », la déconstruction du mouvement diffusionniste ne va pas non plus de pair avec la mobilisation des travaux concernés. Cette critique s'opère sur les grandes lignes de l'analyse spatiale en faisant peu référence aux pères

---

<sup>465</sup> Notamment avec le numéro spécial de 1995 de la revue *Transaction of the Institute of British Geographers*

<sup>466</sup> Il cite quelques travaux allemands, de par, bien entendu, le sujet de son travail – voir chapitre.

fondateurs. Carney, par exemple, n'est cité qu'une seule fois (avec deux références en bibliographie) dans l'article de 1994<sup>467</sup>, bien que le fond théorique de Smith s'inscrive dans l'émancipation du courant initié par Berkeley. Les deux références présentes dans la bibliographie sont particulièrement bien choisies. Elles ne reflètent pas les prises de proposition collectives dont Carney est à l'origine, mais sont au contraire représentatives de ses travaux isolés - ce qui en dit beaucoup sur les choix méthodologiques de Smith<sup>468</sup>. Ces publications sont en effet triées sur le volet ; que ce soit en fonction du titre, explicitement orienté vers l'analyse spatiale, ou en fonction des revues et journaux dont elles sont issues, toujours proches du mouvement auquel se rattache l'auteur, ainsi que leur relative ancienneté (1974 et 1977). Est-ce là un état de l'art exhaustif et pertinent ? En 1997 et également en 2000, dans des articles pourtant toujours ouverts à une introspection disciplinaire face à l'objet musical, Smith ne réfère et ne cite ni George Carney ni Peter Nash dans une bibliographie pourtant longue de quatre pages. Pour nous, la position de Smith est claire. L'approche diffusionniste est éliminée de la discussion. Elle appartient aux travaux marginaux (et non plus pionniers) du traitement de la musique en géographie. Michelle Duffy, qui publie avec Smith (Wood et al., 2007), ne mobilise elle aussi qu'une seule partie du corpus. En 2005, par exemple, son intention est claire : *"I want to suggest that the music performed within the music festival corresponds to a becoming, first in terms of the 'being and becoming in the world' proposed by Susan Smith (2000)"*<sup>469</sup>. L'orientation n'est même plus justifiée par une épistémologie. L'allégeance est totale.

Pour conclure, il nous paraît évident que s'est créée une forme tacite de hiérarchie en fonction des références bibliographiques. En France par exemple, Romagnan (2000), même si ses travaux doctoraux et sa HDR sont passés plus ou moins inaperçus, est très bien représenté dans les bibliographies des travaux postérieurs proposant un retour réflexif sur la thématique (Connell&Gibson, 2003 ; Guiu, 2006 ; Raibaud, 2009a). Par exemple, Romagnan est à l'origine de l'adaptation du terme de « géo-indicateur » à l'objet musical, fortement mobilisé depuis son article-clé (Romagnan, 2000). Voilà l'illustration d'un positionnement par automatisme, c'est-à-dire en renvoyant aux travaux d'un auteur ayant défini un type d'approche géographique de la musique jugé pertinent. Cet exemple nous conforte dans l'idée que quelques auteurs ont su s'imposer comme incontournables dans la composition du sous-

---

<sup>467</sup> Smith, 1994, op.cit.

<sup>468</sup> Ces deux publications sont : Carney G.O., 1974, "Bluegrass Grows All Around: The Spatial Dimensions of a Country Music Style." *Journal of Cultural Geography*, vol.73, no. 4, 1974, p.34-55. & Carney G.O., 1977b, "Spatial diffusion of the all-country music radio stations in the United-sates 1971-74", *John Edwards Memorial Foundation Quaterly*, 13, p.58-66.

<sup>469</sup> Duffy, 2005, op.cit., p.680.

courant disciplinaire. Quelques-uns ont, parfois plus que de raison, mobilisé leurs propres références dans des textes qui se voulaient justement (re)fondateurs. Chez Anderson, Morton et Revill (2005), lors de la présentation des quatre grandes thématiques de la *music geography*, on note que Revill est cité trois fois sur la question du lien entre musique et État-nation, alors que certains auteurs comme Cohen ou Connell & Gibson n'apparaissent pas. L'intérêt stratégique n'en est que plus évident.

Parallèlement, les démarches « neutres » quant à l'opposition entre diffusionnistes et humanistes sont parmi celles qui se mobilisent le plus mutuellement. Avec les tentatives successives de construction épistémologique du sous-courant disciplinaire, la mobilisation des auteurs se fait plus homogène. D'un côté, cela se fait autour de l'une des deux écoles en opposition, avec l'exemple de Jazeel (2005), qui se réfère principalement à Smith (1994 et 2000). De l'autre côté, les prises de position sont moins visibles avec Kong (1995a) ou encore Guiu (2006). Dans ce « corpus de travaux critiques liant musique et géographie »<sup>470</sup>, constitué également de Leyshon et al. (1998), Waterman (2006), Connell & Gibson (2003), le jeu des références n'est pas non plus anodin. On souligne, par exemple, que Lily Kong (2006) fait figurer Stanley Waterman dans sa liste des références principales ayant une approche épistémologique et critique du traitement de la musique par les géographes. Pourtant, ces propositions successives ne reprennent pas ses implications sur le corpus. Est-ce parce que Waterman encadre le numéro spécial de la revue dans laquelle paraît l'article en question ? S'il n'est pas sûr que ce soit la seule raison, la question est toutefois légitime.

À l'inverse, dans les tentatives successives d'émancipation, nombre d'auteurs ont évacué les approches épistémologiques pour mettre en exergue le caractère innovant de leur démarche. C'est le cas par exemple d'Aldskogius (1993), qui ne s'appuie sur aucun des textes fondateurs, ou encore chez Cohen (1995), où le soutien bibliographique est axé principalement sur Stokes (1994). Du côté francophone, Leroux (2007) nous rappelle avec un peu de retard que « la musique, en tant qu'objet culturel, commence à faire son apparition dans le domaine des recherches liées à l'espace »<sup>471</sup>. En effet, cette constatation date déjà et l'on remarque que sa bibliographie fait preuve d'un manque sérieux de références. De même, et bien que Dorion (1997) avance des éléments démontrant la pertinence du sujet, l'utilisation des écrits antérieurs n'est que très faible chez lui. Ici, c'est un retour sur la légitimation du

---

<sup>470</sup> Jazeel, 2005, op.cit., p.237.

<sup>471</sup> Leroux, 2007, op.cit., p.60.

sujet qui s'opère. Le modèle ouvrant permettant la critique que nous construisions plus haut nécessite tout de même un minimum de références « fondatrices » comme point de départ.

Enfin, et pour revenir très brièvement sur les deux corpus linguistiques, Pailhé (1998) et Guiu (2006 et 2009c) sont, du côté francophone, les principaux auteurs ayant élargi leur bibliographie au monde anglophone. Du côté anglophone, Connell & Gibson (2003a) semblent être les seuls anglophones à faire directement référence à un travail français, celui de Romagnan (2000) en l'occurrence. Cet indicateur est pour nous le principal révélateur d'un dialogue restreint entre le corpus francophone et le corpus anglophone. Que dire de plus, sinon inviter à plus d'échange pour mieux imaginer les recherches futures.

### **La prospective au sein du sous-courant disciplinaire**

Pour terminer cette partie sur les prises de position, nous aborderons les tentatives prospectivistes des auteurs du corpus. Sans surprise, les figures que nous avons identifiées comme affirmant le sous-courant sont les plus présentes également au moment de projeter leur regard sur l'avenir du sujet. Autant que les constructions épistémologiques divergent par la prise en compte de différents travaux, la prospective s'inscrit dans des géographies différenciées. Les desseins des auteurs se retrouvent également dans ce regard porté sur le futur du sous-courant disciplinaire. Deux choses rassemblent toutefois : tantôt dans l'espoir, tantôt la certitude de voir ce courant s'étoffer et se diversifier.

Parmi les premiers éléments de prospectives, il y a ceux qui ont en partie pu se vérifier. Les premiers travaux de Nash et de Carney sont assez explicites en terme de prospective. La musique y est affirmée comme l'occasion de faire de la « nouvelle géographie ». Les conditions théoriques et méthodologiques définies, il ne reste plus qu'à appliquer à d'autres « *music region and regional music* »<sup>472</sup> ce que proposent Nash et Carney. Nash, dès le début de la mise en question du sous-courant se demandait si “*perhaps the time has come to devote more attention to the non-material products of artistic creation, non-visual though they are*”<sup>473</sup>. Cette ambiguïté entre non-matériel et non-visuel pose question. Pour les premiers *music geographers*, la musique constitue plus un matériau fluide, immatériel. On peut penser que c'est en cela que l'objet musical a été innovant pour les sciences géographiques. Mais, les propositions récentes réinscrivent la musique dans la matérialité, en faisant le lien au monde sonore, afin d'aborder notamment son rôle dans

---

<sup>472</sup> Nash, 1968, op.cit., p.22.

<sup>473</sup> Ibidem, p.21.

l'*embodiment* (Anderson et Al., 2005 ; Saldanha, 2005 ; Smith, 2000). Cette « mauvaise » prospective de Nash et Carney, ainsi que la séparation conceptuelle qui en est à l'origine, pourraient avoir contribué en partie à creuser le fossé entre diffusionnistes et autres *music geographers*. À ce propos, Pocock (1989) est certainement le premier<sup>474</sup> à affirmer l'arrivée prochaine de la dimension sonore dans une partie des travaux sur la musique : “*Within geography sound may be approached from the point of view of the social scientist, artist or humanist, with varying emphasis on its distribution, aesthetic and experimental nature*”<sup>475</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de voir comment Pocock est évincé des références bibliographiques de Nash et Carney (1996), alors que Smith (1994 et 1997) lui offre une place non négligeable.

Au début des années 1990, Carney (1990a) pense que les “*music geographers need a revival* ». Sentait-il le vent tourner en sa défaveur ? Toujours est-il que, pour ne pas rater le coche de l'inscription de l'objet musical dans une géographie sociale, Carney s'appuie sur le travail de Ford (1989). Bien que Carney avait tenté (1978 et 1984) de construire un sous-courant de la géographie qui soit relativement autonome, il concède à demi-mot n'avoir pas suffisamment pris en compte les écoles thématiques au sein de la discipline, dont la géographie sociale et culturelle. « [...] *Ford recently proposed: “music geography needs a theoretical breakthrough” [...] The new wave of geographers would probably be more attracted to cultural geography in general and music geography in particular if there were some social theory models to be tasted*”<sup>476</sup>. Carney reste toutefois certain d'un avenir radieux pour la musique en géographie.

Avec Nash (1996) ils ont annoncé l'air(e) de l'innovation technologique comme étant « le prochain thème » de la *music geography*. On voit que leur vision de l'évolution du sous-courant évolue. En fait, si l'on considère la même temporalité entre leur article de 1996 et aujourd'hui et les publications des années 1970 de Carney avec l'évolution des années 1980-90, la marge d'erreur se rétrécit considérablement. Ainsi, la lecture des travaux empiriques de ces auteurs avec leur vision actuelle doit être relativisée. C'est le cas de cette citation qui nous rapproche de bien des auteurs autres que diffusionnistes : « *An equilibrium between the local and the global will be established, where the looming prospect of a homogeneous 'sound envelope' will be penetrated by idiographic phenomena a twill. These empirical forces are trends underway, and countering homogenizing influences, much to the delight of*

---

<sup>474</sup> N'oublions pas que les précurseurs du début du siècle ont été retirés de l'analyse épistémocritique propre à la formation du sous-courant disciplinaire.

<sup>475</sup> Pocock D., 1989, op.cit., p.199.

<sup>476</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.42.

*heterophiliacs*<sup>477</sup>. On peut y voir une main tendue aux géographes qui ont dépassé l'analyse spatiale de la musique, même si une place plus importante aurait pu leur être attribuée. À ce propos, Stump (1998) nous rappelle que, à l'origine de la diffusion de nombreux styles musicaux, sinon tous, se trouve la performance live. Il rapproche encore un peu plus les deux corpus.

Avant les années 2000, certains avaient pressenti la montée en puissance de la thématique. Kong (1995a) disait, à propos de la faible prise en compte de la musique populaire, que « cette indifférence n'allait pas persister »<sup>478</sup>. Elle prévoyait en 1995 que les travaux en géographie allaient clairement, si ce n'était pas déjà fait, intégrer la dimension musicale comme partie prenante de l'analyse. C'est également le point de vue de Ingham et al. (1994), pour qui il est nécessaire de “*draw attention to the problems and potentials of reevaluating the geographer's sense of place and space. In attempting [...] to hear the world more consciously and reflectively we possess the means to create more challenging geographies [...] the challenge is yet others senses to our conventional geographies*”<sup>479</sup>. Dans cette certitude d'une inscription globale de la musique au sein de l'ensemble des sciences géographiques, Ingham et al. affirment “*the full potential of sonorous geographies*”<sup>480</sup>. Leyshon et al. (1995) encouragent le développement des thématiques de traitement : “*open up a different set of themes for geographical research and encourage others to begin work*”<sup>481</sup>. En cette fin des années 1990, la conclusion de Smith (1997) ne laisse pas de doute sur les riches perspectives de traitement du sujet : « les espaces de la musique sont produits (et consommés) de manières très différentes ». Elle insiste également sur le pouvoir que recèle la musique non plus pour l'analyse géographique, mais pour l'action sociale : « *music has perhaps the most transgressive potential* ». Voilà qui annonce avec véracité le développement que l'on connaît de la thématique dans les années 2000.

Ces années 2000 sont l'occasion de constater une inversion presque définitive de la tendance et surtout une « revanche » d'une géographie dont certains annonçaient le déclin. Connell & Gibson (2003) remarquent “*the small but slowly growing number of geographical studies*”<sup>482</sup>. Ils décrivent les travaux qui « assurent que la technologie a annoncé “la fin de la géographie” et que la commercialisation a tué l'authenticité et l'intégrité de la musique populaire ; et d'autres [qui] ont initié une lecture pessimiste de la musique

---

<sup>477</sup> Nash ; Carney, 1996, op.cit., p.73.

<sup>478</sup> Kong, 1995a, op.cit., p.187.

<sup>479</sup> Ingham J. ; Purvis M. ; Clarke D., 1994, op.cit., p.299-300.

<sup>480</sup> Ibidem, p.300.

<sup>481</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1995, op.cit., p.431.

<sup>482</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.270.

contemporaine »<sup>483</sup>. Craignant la prophétie autoréalisatrice dans le sous-courant, Connel&Gibson font de leur prospective un appel à l'élargissement des thématiques « sans frontières ».

À l'inverse, Morton (2005), artisan d'une approche incluant le sensible, propose qu'une *sonoric geography* émerge des discussions portées sur le sous-courant disciplinaire : “[...] *open up some space within geography for considering how these research methodologies can develop. It can also contribute to the expanding sonic geographies which emerge in this journal issue, in addition to innovative musical research in other disciplines*”<sup>484</sup>. Puis, Morton affirme que la notion d’"espace de la performance" donne “plus de poids à la recherche géographique”, avant de conclure : « *By introducing the method of performing research to geography, a venture to move away from more Euclidean, geometric and static concepts of space, and towards more live, active, embodied and dynamic ever-changing spaces, is dared*”<sup>485</sup>. Morton pose clairement la fin des approches diffusionnistes et imagine une ouverture plus large à la notion d'espace social. Elle ne comptait pas avec la force du mouvement diffusionniste dont les répercussions sont toujours d'actualité. Morton reste parmi les derniers anglo-saxons à mettre en doute ce type d'approche lorsque la plupart insistent plutôt sur la nécessité de croisement. À cette image, Andrew Leyshon représente un exemple de mise en cohérence des travaux. Son article de 2001<sup>486</sup> confirme l'entrée définitive de la musique dans la géographie anglophone par l'absence de démarche justificative concernant la pertinence du sujet. Leyshon y insiste notamment sur le fort développement actuel et sur la nécessité de trouver des passerelles entre les parties du sous-courant disciplinaire. En fait, les années 2000 voient surtout la montée en puissance du sujet qui rend difficile la prospective. C'est le cas pour tout phénomène en cours d'accélération et pour lequel l'incertitude voit sa temporalité augmentée. Dans ce contexte, les projections se font plus rares. Cette rareté va de pair avec l'affaiblissement de l'affirmation de la musique comme objet géographique. Thrift (2002) résume ainsi l'humilité de la plupart des géographes du moment face à la thématique : “*there is a thriving geography of music*” [...] “*music present a rich agenda for future geographical research*”<sup>487</sup>.

---

<sup>483</sup> Ibidem, p.21.

<sup>484</sup> Morton F., 2005, op.cit., p.662.

<sup>485</sup> Morton F., 2005, op.cit., p.663.

<sup>486</sup> Leyshon A., 2001, "Time-space (and digital) compression: software formats, music networks and the reorganization of music industry, in *Environment and Planning*, n°33, p.49-77.

<sup>487</sup> Valentine, 2005, op.cit., p.483.

Le développement des thématiques commence donc à fissurer le sous-courant disciplinaire. Pourtant, une résistance se lit dans les prospectives qui oublient les thématiques émergentes. Par exemple, cette « géographie des émotions », que décrivent entre autres Wood, Duffy et Smith (2007), arrive dans le champ de la géographie musicale sans avoir été préalablement aperçue. Les impacts de cette « surprise » provoquent une mise à l'écart provisoire, puisque très peu de *music geographers* contemporains ne reprennent ces travaux. Il en est de même des questions économiques et d'aménagement qui peinent à faire surface.

### **Conclusion : vers une science normale ?**

Pour Thomas Kuhn (2008[1962]), une théorie des sciences montre l'alternance de périodes de « science normale » et de « révolution scientifique ». « Le terme de science normale désigne la recherche solidement fondée sur un ou plusieurs accomplissements scientifiques passés, accomplissement que tel groupe scientifique considère comme suffisant pour fournir le point de départ d'autres travaux »<sup>488</sup>. Peut-on alors parler, au regard de l'évolution des contenants et contenus du corpus, d'une « normalisation » de la *music geography* ?

En considérant le caractère autonormé du noyau de notre corpus, nous pouvons faire un double constat. En même temps que le corpus se ressert sur lui-même dans des contextes bien particuliers, il s'ouvre à d'autres perspectives disciplinaires et interdisciplinaires. Notre position est de savoir en quoi cela nous permet de continuer de parler de sous-courant disciplinaire. Pour ouvrir le débat sur la récente effervescence autour du sujet, nous témoignons qu'une atténuation des tensions est initiée par les colloques, ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revue. Nous gardons malgré tout à l'esprit que ces pratiques peuvent également constituer « des stratégies de contournement pour des chercheurs, qui tentent d'imposer une évolution disciplinaire forte, alors que bien souvent, ils ne sont pas (encore) en position de le faire institutionnellement »<sup>489</sup>. Ces événements successifs ont été à l'origine d'une ouverture. En matière de *music geography* aussi, il semble bien que « le progrès des connaissances scientifiques vien[ne] justement de cette attitude fermée, qui boucle sur les hypothèses, développant une stratégie de contrôle et non d'apprentissage, ni de « *systematic criticism of error* » »<sup>490</sup>. Ce serait bien le modèle *enfermant* de justification que nous décririons plus haut qui est à l'origine de la création des polarités antagonistes. Si l'on

---

<sup>488</sup> Kuhn, 2008[1962], p.29.

<sup>489</sup> Soubeyran, in Vanier, 2009, p.186

<sup>490</sup> Soubeyran, 1986, op.cit., p.130.



considère que « dans les thèses Kuhniennes, ce qui heurte profondément les conceptions généralement admises de l'activité scientifique, c'est l'attitude non critique et réactionnaire du scientifique en période normale »<sup>491</sup>. L'absence de mise à jour de ce modèle *enfermant* et plus généralement la baisse aujourd'hui des critiques à l'encontre des techniques d'appropriation du sous-courant disciplinaire, sont peut-être la preuve d'une normalisation de la *music geography*. Voyons quels éléments permettraient de le vérifier au travers du processus de construction disciplinaire de la musique.

## II-2-b- La construction disciplinaire de la musique

Face aux multiples tentatives de construction du sous-courant disciplinaire, nous avons vu que les volontés des auteurs n'étaient pas anodines. Parfois « objectives », elles reflètent également des positionnements stratégiques qui marquent une forme d'appropriation du sujet en vue de sa normalisation. La démarche collective semble confrontée à un premier effet contre-productif. Avec lui, ce sont les risques d'éparpillement que l'on voit poindre. Les oublis, qu'ils soient volontaires ou non, au même titre que l'apparition de formalisations tous azimuts, constituent les limites épistémologiques de l'affirmation d'un sous-courant disciplinaire pour la musique en géographie.

Nous interrogeons de nouveau ces tentatives de rassemblement dans un deuxième niveau d'analyse, celui de la construction disciplinaire de la musique. Pour ce, nous élargirons le propos aux travaux plus « innocents » qui œuvrent, volontairement ou non, pour l'éparpillement. Après nous être intéressés à la manière dont les *music geographers* ont eux-mêmes tenté de qualifier, de mettre en cohérence et de construire un sous-courant disciplinaire, nous porterons notre attention sur les « approches géographiques » qu'ils adoptent. Nous entendons par « approche géographique » toute démarche qui, plus que la somme des stratégies de positionnement, de la qualification du type de géographie pratiquée et des biais théoriques et méthodologiques adoptés, se donne comme objectif de trouver un angle d'attaque pour aborder un objet géographique. Ces approches sont souvent mises en exergue par les auteurs qui s'appliquent à les justifier, à en démontrer la pertinence. Elles peuvent également ne pas être très visibles dans le texte et nous devons, avec toutes les précautions que cela implique, essayer de nous en faire nous-mêmes une idée.

---

<sup>491</sup> Ibidem.

## La géographie vue par les *music geographers*

Dans la construction du savoir géographique de la musique qu'opèrent les acteurs de notre corpus, la vision affichée de la géographie, en tant que savoir populaire ou en tant que discipline scientifique, joue un rôle majeur. Son analyse est susceptible d'éclairer un peu plus la formation du sous-courant et son lien à l'imaginaire disciplinaire. Elle entérinerait au moins le fait que la *music geography* est une géographie plurielle. Que ce soit comme science de l'espace, de la localisation, du territoire - et peut-être plus encore - la définition de la géographie est un exercice intellectuel pas toujours évident. Regardons comment les auteurs de notre corpus abordent l'exercice. Avec Crang, notre idée est ici de continuer à comprendre "what can say geography about music and vice versa"<sup>492</sup>.

La première démarche est de voir en quoi la géographie que propose chaque auteur est raccordable à une vision disciplinaire plus large. Il s'agit de mettre l'accent sur la disciplinarisation de la géographie au sein du corpus. Dans les premiers travaux (Ford & Henderson, 1984), puis dans des propositions ponctuelles (Covington & Brunn, 2006 ; Gumprecht, 1998), la géographie n'est pas nécessairement considérée comme une discipline scientifique et constitue également un « savoir populaire ». C'est d'ailleurs ce qui ressort des premières co-pénétrations entre musique et géographie, comme certains travaux sur l'enseignement nous l'ont montré<sup>493</sup>.

Inscrite au départ dans le sous-champ des diffusionnistes, une géographie des images et des représentations géographiques véhiculées par la musique vient côtoier la localisation et de la diffusion des styles musicaux. Ford & Henderson (1984) émettent par exemple l'hypothèse que « les chansons décrivent les villes, les régions, les styles de vie, les ghettos, les rivières et les campagnes, et [qu']il est fort possible que ces images jouent un rôle dans la prise de décision des Américains au moment d'aller quelque part »<sup>494</sup>. C'est une « géographie de l'esprit » qui est décrite comme la « perception de l'espace par les individus objet de l'analyse » (Knight, 2006a). Rolf Stenberg (1998), à son tour, offre une vision non-disciplinaire qui se rapproche d'un savoir commun : "he [Wagner] studied geography in no formal sense understandable now [...] journey gave Wagner time and the experience to

---

<sup>492</sup> Crang M., 1998, op.cit., p.89.

<sup>493</sup> Keinar, 1952 ; Drum, 1971 ; Gordon, 1984 ; Lerh, 1984 ; Demko (1986) ; Kratch, 1989 ; Kuhlken & Sexton, 1991 ; Paterson, 1991 ; West & Kearsley, 1991 ; Nelson, 1993 ; Byklum, 1994 ; Scholl, 2005 ; Jurmu, 2005 ; Cooper, 2006.

<sup>494</sup> Ford and Henderson, in Carney G.O., op.cit., 1984, p.301.

*internalize diverse landscapes and their respective aesthetic attributes*<sup>495</sup>. Pour lui, la géographie se définit comme l'environnement représenté à partir d'une interprétation du réel : *"Wagner used geography to impact a sense of reality to his stagecraft"*<sup>496</sup>. Le lien à la géographie formalisée par le monde universitaire n'apparaît pas. C'est plus généralement un imaginaire géographique de la musique qui est exploité dans ces productions qui ne théorise pas la géographie. Gumprecht (1998) montre ce savoir géographique musical possible avec l'exemple de Bruce Springsteen : *"Merle Haggard has created an evolving portrait of life in California's San Joaquin Valley, Bruce Springsteen so captured the feeling of growing up in and around Asbury Park, New Jersey [...] the Beach Boys and the Eagles helped created an image of Southern California [...] "gangsta rap" artists like NWA have painted a very different view of Los Angeles in their music. The ability of song to communicate a sense of place is more than just a function of lyrics, however"*<sup>497</sup>. Du côté français, nous retrouvons aussi quelques références à cette géographie populaire, tel que, par exemple, nous le propose Pendanx (2006) avec les bandas, « ces groupes musicaux qui expriment des sociétés dans leur géographie et leur histoire »<sup>498</sup>.

Bien, cela pourrait nous convenir s'il n'était pas question d'explorer les voies de la disciplinarisation de l'objet. Dans ce cas, la géographie en tant que discipline mérite une approche définitionnelle plus précise, même si son contenu peut être souple, afin que l'on fasse bien la différence, s'il en est, entre expérience et savoir géographiques ; sous leur forme réelle et/ou construite. Pourtant, si l'on sort de notre problématique de recherche testant la question disciplinaire face à l'objet musical, une large part des explications qui font de la musique un objet géographique doit être considérée sous cet angle d'approche. Il s'agit notamment, et les travaux sur la musique populaire appuient ce raisonnement (cf. p.e. Connell&Gibson, 2003), d'accentuer le lien entre science et société pour faciliter la percée musicale d'un point de vue disciplinaire.

Nous retrouvons du côté français, avec Berque (2000), cette idée de la nécessité d'en passer par l'approche disciplinaire, tout du moins lorsque l'intention est de participer à la construction d'un sous-courant. Berque affirme du travail de Grison (2000) - puisqu'il n'est justement pas un dépassement du paysage sonore au sens où ce dernier l'entend, mais au contraire sa réduction à l'acoustique – qu'il traduit l'arrivée d'une métagéographie de la

---

<sup>495</sup> Sternberg R., 1998, op.cit., p.327.

<sup>496</sup> Sternberg R., 1998, op.cit., p.338.

<sup>497</sup> Gumprecht B., 1998, op.cit., p.63.

<sup>498</sup> Pendanx, 2006, p.36.

musique. Celle-ci cherche moins à construire la musique comme objet géographique qu'à affirmer une posture méthodologique qui convienne.

Procédons alors à la qualification de la géographie. Pour ce qui est sa disciplinarisation, elle est, du côté anglophone, le fruit d'un processus allant d'une science de l'espace (*space*), puis du lieu (*place*), à la science du *space and place*. Le terme de *place* allant souvent de pair avec celui de *space* peut-être plus pour des raisons d'esthétique linguistique (Staszak, 2001). Dans cette transition, il est clair que les écoles de pensée ont eu un impact. Ce qui en ressort constitue principalement un débat théorique et méthodologique fondateur du combat d'idées entre *music geographers*. Par exemple, la *geography of music* est le dénominateur utilisé par les détracteurs des diffusionnistes. Du côté francophone - et nous ne pouvions éviter de l'évoquer dans notre premier chapitre - la science de l'espace se confronte ponctuellement à la science du territoire. Face à la multiplication des qualifications, l'idée d'un sous-courant disciplinaire propre à la musique est difficile à défendre : Géographie musicale (de Gironcourt, 1932), *Geography of music* (Carney, [2003]1978), *Geomusicology* (Nash, 1994), *Music geography* (Nash&Carney, 1996), Géographie par la musique (Romagnan, 2000), *Musical geography* (Clark, 2004 ; Gibson, 2006), Géomusique (Raibaud, 2009a). Retraçons les éléments qui fondent ces dynamiques disciplinaires dans notre corpus.

### **La *new geography* en tête...**

Chez les diffusionnistes, la géographie concerne principalement la « distribution spatiale de formes spatiales (Carney, 1987 et Crowley, 1987). Cette légère redondance est masquée par le varia de propositions. La géographie est ici une science de l'espace, voire même de l'analyse spatiale. La dimension disciplinaire y est peu discutée et fait l'objet d'un consensus. C'est le « nœud carneysien » que nous dégagions plus haut, c'est-à-dire la façon dont il évacue la définition de la géographie pour se pencher sur la méthode et l'intérêt de l'objet musical qui procède de l'enfermement disciplinaire dans lequel il apparaît. Cela constituait notamment le hiatus dans d'explication d'un blocage lié aux difficultés d'appréhension de l'objet<sup>499</sup>. Nash (1968) fait de même lorsqu'il s'attache à démontrer la pertinence du sujet. Pour lui, l'important n'est pas de qualifier la géographie, mais bien d'y faire entrer la question musicale :

---

<sup>499</sup> voir partie II-1-b

« John Leighly, in an article, entitled « Some comment on contemporary geographic method » [asked...] the geographer is likely to work “topography of art”? Use of the word “art” to signify the product of “artistic activities” [...] “word topography remains the best that our language can provide to designed a lore of detailed localization of phenomena”. This article by Leighly is the only reference to be found referring to “art” in any of the scholarly geographical journals published in the United-States. The word music is not listed in any index.”<sup>500</sup>

Pour les diffusionnistes, la localisation est un préalable, un thème qui ne peut être exclu de toute analyse géographique : « *Without location it is impossible to understand the other four them* »<sup>501</sup>. La diffusion, par la taille des propositions explicatives que fournit Carney lors de la thématisation de la *music geography* et la mobilisation qu’il en fait dans ses monographies musicales, se hisse au rang de privilégiée.

Les diffusionnistes mobilisent ainsi une « géographie générale », découpée en sous-thèmes pour expliquer les passages importants (obligés) de la musique à la géographie : *localisation* (4 « w » questions : « *What, where, why, when* », and 4 « ps » : « *Phenomenon, pattern, processes, period of time*), *mouvement* (*migration et diffusion*), *human-environment interaction, region and place* (Carney, 1999 et 2001). Cependant, dans l’analyse spatiale de la musique, certains auteurs en marge décrivent plus spécifiquement le ou les types de géographie qu’ils appliquent : « *The primary purpose [...] is to describe the spatial pattern of special music event [whith] A socio-geographical point of view* »<sup>502</sup>. Aldskogius (1993) parle de géographie descriptive, puis de géographie régionale. Leyshon (2004) va dans son sens en ce qui concerne l’historicité de l’approche diffusionniste : « Elles [les géographies de la musique] peuvent être retracées au moins à partir des années 1960. Elles y émergent comme dérivé de la géographie culturelle sauerienne. L’objectif était d’identifier des “cœurs” musicaux et de retracer la diffusion de différents styles musicaux et d’instruments »<sup>503</sup>. L’histoire de Berkeley (« géographie culturelle sauerienne ») colle à la peau des diffusionnistes. Leyshon précise également que les objets d’étude sont principalement des styles « vernaculaires » nord-américains. Selon lui cette géographie n’aurait pas vraiment eu d’impact dans la discipline, car « tombée entre la révolution quantitative, d’un coté, et le

---

<sup>500</sup> Nash P.H., 1968, op.cit., p.20.

<sup>501</sup> Carney G.O., 1999, p.7.

<sup>502</sup> Aldskogius H., 1993, op.cit., p.59.

<sup>503</sup> Leyshon, 2001, op.cit., p.51.

tournant marxiste et d'économie politique, de l'autre »<sup>504</sup>. Il faut donc attendre les années 1990 pour voir, dans le revival de la géographie culturelle, se préciser la question.

Concernant la définition d'une géographie, c'est justement le qualificatif de « régionale » qui découle des approches inscrites dans la lignée diffusionniste. Les auteurs au service d'une géographie régionale « rénovée » traduisent le fait que l'école de Berkeley s'est efforcée de construire des « *music regions* », comme le rappelle justement Matless (2005) : “[...] *efforts were be made to define the region as a harmonious and indeed musical nature space*”<sup>505</sup>. D'abord définie comme une “*regional approach*”<sup>506</sup>, la question s'affirme comme le fruit d'une rénovation des concepts qui fondèrent la géographie régionale née au début du siècle. Comme le souligne Entrikin (2001), « ces approches contextualistes se distinguent de celles de la chronologie traditionnelle en mettant l'accent sur l'étude de l'espace et de la société plutôt que sur celle de la nature et de la société »<sup>507</sup>. Cette géographie régionale persiste dans quelques travaux actuels, parfois éloignés de l'analyse spatiale. C'est le cas de Thompson (2006) qui défend que « *examination of the music is an important component of a critical regionalism: “a critical politics of place and region that refuses to allow the earth to be reduced to global economic space” (Reid & Taylor, 2002, p.10)*”<sup>508</sup>. Ces travaux s'inscrivent finalement dans une vision unitaire de la construction des lieux. La région y représente l'échelle géographique pertinente de l'analyse musicale. C'est ce que Goré (2006) et Pailhé (1998) ont également proposé du côté français.

Gill (1993) qualifie par exemple sa recherche de “*neo-regional geographic research*”. Elle représente selon lui « *the resurgence of interest of regional analysis in geography in recent years following Derek Gregory's (1978, 171) call ‘that we need to know about the constitution of regional social formation, of regional articulation and regional transformation’ has resulted in a number of studies reflecting a reconstituted regional geography*”<sup>509</sup>. Cette approche se revendique d'une « géographie régionale reconstituée » qui défend la « réintroduction » des méthodes de la géographie régionale adaptées aux objets géographiques contemporains. On note que cette géographie est détachée des autres démarches disciplinaires traitant de la musique alors que les auteurs entendent l'inscrire dans une perspective épistémologique globale. Une volonté d'inscription dans la géographie

---

<sup>504</sup> Leyshon A., 2001, op.cit., p.55.

<sup>505</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.750.

<sup>506</sup> Ford and Henderson, in Carney G.O., op.cit., 1984, p.301.

<sup>507</sup> Entrikin J.N., in Staszak et al., 2001, op.cit., p.265.

<sup>508</sup> Thompson D.J., 2006, op.cit., p.76.

<sup>509</sup> Gill, 1993, op.cit., p.122.

disciplinaire est donc affirmée, mais n'est finalement pas réellement construite. Ce paradoxe constitue une nouvelle prise pour mettre en défaut l'affirmation du sous-courant disciplinaire.

### ...mais au sein d'une approche culturelle privilégiée

Bien que la *new geography* fasse précurseur, c'est de manière générale l'approche culturelle qui est privilégiée dans les travaux. Cette dernière reflète la volonté d'une majorité des auteurs de s'inscrire dans un type de géographie qui englobe la question musicale. La question culturelle fait une entrée progressive, même si les partisans de l'analyse spatiale ont freiné l'affirmation franche d'une géographie dite « culturelle ». Celle-ci s'est vite fondue dans une géographie plus généralement définie comme celle du lieu : *“The relationships between place and popular music have been a central concern of the geographical literature dealing with music as a form of cultural expression”*<sup>510</sup>. Cette forme d'occultation de la qualification culturelle de la géographie a posé des problèmes aux humanistes qui exploitent la brèche pour reconstruire l'épistémologie du sous-courant.

Avec les premières émancipations de sous-groupes que nous décrivions plus haut, l'approche culturelle devient finalement plus nette. Kong (1996) fait partie de ceux pour qui *“interpretative research on popular music reflects the emphases of “contemporary” cultural geography and is concerned with the production and consumption of symbolic meaning”*<sup>511</sup>. Avant elle, quelques auteurs vont mettre en valeur la « *new geography* » comme ouverte à la dimension culturelle. Cette première étape dans la qualification du type de géographie pour l'étude du phénomène musical, perçu comme un « fait de culture » ou un « produit culturel » (Smith, 2000), accompagne l'entrée des *cultural studies* en géographie. Pamela Moss (1992) reste assez révélatrice de cette étape lorsqu'elle affirme que : *“comments about the link between the empirical demonstration and conceptual arguments as well as the implication this critic has for studies in the ‘new’ geography. [...] the ‘new’ cultural geography refocuses studies forward the construction of social values, beliefs, and attitude as part of the constitutive process of class and gender (Jackson 1989, Harvey 1991, Hall 1992)”*<sup>512</sup>. Moss ajoute que, « plutôt que de lire l'objet, les 'nouveaux' géographes culturels devraient lire les expressions artistiques de l'environnement en se focalisant sur les processus sociaux, spatiaux et matériels que produit la culture »<sup>513</sup>. Smith pense que, pour cette géographie culturelle, « la musique peut être fructueusement analysée comme un 'produit culturel' de la même manière

---

<sup>510</sup> Stump R.W., 1998, op.cit., p.11.

<sup>511</sup> Kong L., 1996, op.cit., p.54.

<sup>512</sup> Moss P., 1992, op.cit., p.168.

<sup>513</sup> Moss P., 1992, op.cit., p.185.

que la peinture, les films, la danse, le théâtre, la littérature et bien d'autres choses »<sup>514</sup>, ce qui n'efface pas pour autant « les aspects physiques impliqués dans la conception et l'écoute de la musique »<sup>515</sup>. Cette nouvelle géographie “*have focused on concern with humanistic and qualitative methods (see Cloke, Philo and Sadler, 1991; Kobayashi and Mackenzie, 1989); while criticism of the notions of place and landscape as lead to a re-engagement to a theoretical tradition (Barnes and Duncan, 1992; Cosgrove and Daniels, 1988)*”<sup>516</sup>. Côté francophone, Michel Foucher (1996) questionne son travail avec une problématique révélée par son sous-titre : « une nouvelle géographie culturelle ? ». Foucher part de l'hypothèse que « l'opéra [...] relève d'une géographie culturelle »<sup>517</sup>. Sa proposition considère que la musique est un objet de recherche qui rentre dans la sous-composante en question de la géographie.

Pour Anderson (2001) ou Bowen (1997) par contre, la géographie culturelle, bien qu'elle reste privilégiée pour aborder le phénomène musical, se doit d'être incluse dans une géographie générale. Les sous-thèmes de la géographie culturelle traduisent l'approche que proposent leurs travaux : « *Work from within cultural geography, for example, has described the multitude of ways in which music, and more recently forms of music practice, are repeatedly caught up in a social-spatial antagonism of race, gender, money and nationalism (Leyshon et al., 1998; Revill, 2000; Smith, 2000b)*”<sup>518</sup>. Inversement, l'on peut voir des objets de géographie générale venir s'inscrire, par le biais musical en partie, dans la géographie culturelle. Stenberg (1998) propose que, “*as an element of cultural geography, classical music makes possible the appraisal of larger questions, as with interpreting the landscapes of artistic imagination*”<sup>519</sup>. On retrouve la même idée chez les Australiens Connell & Gibson (2003) ou encore Carroll & Connell (2000). Cette ouverture de la géographie dite « culturelle » à l'ensemble de la discipline est révélatrice chez eux d'un éloignement de l'idée de sous-courant.

Voilà qui coïncide avec la réunion de différentes géographies en France. Effectivement, en pensant l'opposition entre géographie sociale (colloque de Lyon en 1982) et géographie culturelle (Claval, 2005 notamment), Raibaud (2005) affirme « qu'une géographie sociale des faits culturels est susceptible de prendre en compte l'ensemble des dimensions

---

<sup>514</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.618.

<sup>515</sup> Ibidem.

<sup>516</sup> Macleay C., 1995, op.cit., p.2.

<sup>517</sup> Foucher, 1996b, op.cit., p.57.

<sup>518</sup> Anderson B., 2002, op.cit., p.213.

<sup>519</sup> Stenberg R., 1998, op.cit., p.331.



sociospatiales de la société »<sup>520</sup>. La géographie culturelle n'est pas limitée aux « faits de culture » et encore moins à l'art. Elle peut s'appliquer à tout objet géographique. Si tel est le cas, sa spécificité ne doit plus résider dans les éléments théoriques et méthodologiques qui la composent. Avant d'être culturelle, cette géographie se base et se construit sur des éléments de géographie générale applicables à l'ensemble de la discipline. Au niveau méthodologique, les arguments sont également extrapolables à une géographie scientifique globale ; cartographie, analyse spatiale, enquêtes de terrain et entretiens ne constituant pas une spécificité pour la géographie culturelle. Les « domaines de compétence » ne sont pas plus restrictifs : la question des représentations, celle des émotions ou encore l'approche par le genre, qui forment une partie des angles d'attaque de la géographie culturelle par certains musico-géographes, se retrouvent également dans d'autres types de géographie, voire deviennent des géographies spécifiques à leur tour. Si la musique est plus qu'un art (Smith, 2000), si elle est plus qu'un fait de culture (Anderson, 2001), elle ne peut se contenter d'une approche culturelle pour affirmer sa géographicité. Les *music geographers* y viennent et ouvrent les perspectives d'approche géographique globale de la musique.

Lamantia (2005) sort également du cadre strict de son objet d'étude pour montrer comment il coexiste avec d'autres manifestations artistiques. Les exemples de l'opérette, de la comédie musicale ou du théatre musical viennent compléter l'analyse des tournées de Nathalie Dessaye, cantatrice française. L'étude de cas particuliers dans le monde fait émerger une réflexion plus large sur la construction complexe du territoire opératique. Lamantia nous propose pour cela une typologie des formes d'organisation spatiale de l'opéra construite sur quatre modèles. Un premier modèle illustre le fait que l'opéra puisse attirer une population dont le nombre décroît au fur et à mesure que l'on s'éloigne du centre-ville (c'est le cas pour Paris, Lyon ou encore Montpellier). Un second modèle met en valeur l'organisation rhizomique de plusieurs villes petites et moyennes (Opéra du Rhin qui compte trois lieux de spectacle à Strasbourg, Mulhouse et Colmar). Une troisième forme d'organisation spatiale est constituée d'isolats régionaux (Marseille/Nice/Avignon) et de pôles isolés (Lille ou Paris). Finalement, un dernier modèle montre la mise en concurrence de centres (Metz-Nancy). Avec finalement une prétention à « fonder une méthode d'analyse de géographie culturelle »<sup>521</sup>, Lamantia apporte une réflexion sur la discipline en montrant comment se co-construisent les raisonnements entre objets, sujets, chercheurs et disciplines. Il met en évidence la géographicité de son objet en faisant l'effort de passer l'opéra au crible de l'analyse

---

<sup>520</sup> Raibaud, 2005, op.cit., p.11.

<sup>521</sup> Lamantia, 2005, op.cit., p.14.

géographique pour mettre en valeur ses différentes caractéristiques (culturelle, artistique, sociale, politique, économique, technique...), leur lien avec la discipline universitaire (rôle du chercheur et condition de transmission de l'information notamment) et les possibilités induites de traitement, allant jusqu'à une « géographie du goût ». Il montre en quoi son analyse permet d'opérer des transversalités entre la géographie, représentée par des varia de questionnements disciplinaires, et d'autres disciplines attendues sur le terrain musical. Lamantia prend alors le parti d'un opéra « transculturel », « trans-social » et « transnational », annonçant déjà une ouverture au « socioculturel ».

« La synthèse des travaux effectués permet enfin de cerner certains changements dans l'analyse culturelle en géographie »<sup>522</sup>. Raibaud a pu proposer une géographie « socioculturelle » (2009b). Cette proposition va dans le sens d'un large courant du monde anglophone qui définit une « *social and cultural geography* » pour aborder la musique (Johansson & Bell, 2009). Aussi, Kong (1995a), qui postule clairement pour une approche de géographie culturelle, précise que les travaux sur la musique ont influencé « l'entreprise géographique de manière générale, et les branches de la géographie sociale et culturelle en particulier »<sup>523</sup>. Kong propose que 're-théoriser' la géographie culturelle va dans le sens de son intégration dans les *sociological and cultural studies*. McLeay (1995) adhère à cette idée lorsqu'il affirme que: "*traditional concept and theories within human geography have faced significant criticism in the last decade, opening up a new range of research opportunities, especially within social and cultural geography (Cosgrove and Jackson, 1987)*"<sup>524</sup>.

Ainsi, une géographie sociale et culturelle est affichée (Guiu, 2006 ; Raibaud, 2005 ; Romagnan, 2000). Augustin (2005) la décrit comme « ...une géographie cognitive des lieux qui vise à ne pas isoler les faits culturels des rapports sociaux »<sup>525</sup>. Pour citer un exemple anglophone, Pamela Moss (1992) se propose de contribuer aux recherches menées dans le courant de la « 'new' *cultural geography* ». Elle se positionne pour une approche matérialiste et féministe des objets ; en l'occurrence les paroles des chansons de Bruce Springsteen entre 1973 et 1992. Son objectif, « comme nombre d'études dans la 'nouvelle' géographie humaine »<sup>526</sup>, est de classer et de comprendre les relations inégales face au pouvoir. Cette approche par les classes sociales et par le genre s'inscrit dans une perspective radicale de la

---

<sup>522</sup> Guiu, 2009, op.cit., p.58.

<sup>523</sup> Kong, 1995a, op.cit., p.194.

<sup>524</sup> Macleay C., 1995, op.cit., p.2.

<sup>525</sup> In Raibaud, 2005, op.cit., p.12.

<sup>526</sup> Moss, 1992, op.cit., p.168.

géographie, nuancée par une démarche culturaliste. Moss se positionne face à la culture conçue comme « *the medium through which people transform the mundane phenomena of the material world into a world of significant symbols to which they give meaning and attach values [...] Like Domosh (1988) I choose a case study approach. She links an element of the cultural built environment to the social context of its construction* »<sup>527</sup>.

Aussi, les lieux de production et de diffusion scientifiques posent question au moment d'inscrire la thématique comme centrale dans le « débat actuel ». On s'aperçoit que le mode de diffusion de l'information scientifique qu'est la revue spécialisée pose le problème de la spécificité des thématiques qu'elle aborde. Le terme « *social & cultural geography* », qui revient très souvent dans les articles de la revue du même nom, justifie l'insertion de la proposition dans le débat et semble exclure les autres formes de géographies susceptibles d'aborder la musique. Tout en ayant conscience de la nécessité pour les auteurs de justifier la pertinence d'un numéro spécial pour la revue, il faut lire entre des lignes serrées pour comprendre que l'aménagement du territoire ou la géographie économique font partie des disciplines « aptes » aux nouveaux travaux sur la musique. Morton, dans un article de 2005 paru dans la revue en question, rend compte de cet état de fait en affirmant que : « *we need to investigate the implications of these refiguring of the auditory for a social and cultural geography alive to cultural contestation and therefore concerned for broader issues of politics and power* »<sup>528</sup>.

Pour montrer le nombre d'approches qui peuvent toutes revendiquer leur caractère culturel, Bergero (2008) parle au pluriel de *cultural geographies*. Cette complexification de l'approche géographique, qui se traduit par une multiplication des possibles, se retrouve également dans la question musicale avec, par exemple, Jones (2005) :

« How a singular geographical situating of 'the listener' was central to the form and content of programming. It is a conflict which presents one example of how geographical envisioning of 'the consumer' is centrally implicated in cultural geographies of music production and transmission which, through development in future work, may offer a parallel narrative concerning the place of listeners of potential value to social and cultural geographies of music consumption. »<sup>529</sup>

---

<sup>527</sup> Moss P., 1992, op.cit., p.169.

<sup>528</sup> Morton F., 2005, op.cit., p.659.

<sup>529</sup> Jones K., 2005, op.cit., p.739.

Nous retrouvons ici les éléments de l'approche complexe qui défendent d'aborder le sujet de manière monothématique. Il s'agit de travaux qui, sentant la difficulté de généraliser leur géographie, préfèrent la rendre spécifique au sein d'une géographie disciplinaire plurielle. C'est ainsi que la vision de la géographie au sens du corpus progresse sur la pluralisation. Anderson (2004, p.4), par exemple, se positionne pour des "*social and cultural geographies of memory*". Nous nous devons d'insister sur le pluriel de "*geographies*" qui le détache d'une méthodologie disciplinaire pour se rapprocher d'une recherche incrémentale, guidée par ses propres résultats et prenant en compte la complexité et l'unicité de chaque pratique de consommation musicale. Ces géographies s'élargissent, par exemple, à une « géographie du goût »<sup>530</sup>, comme chez Anderson (2005) ou Lamantia (2005), ou encore à une « *time geography* » (Ingham et al., 1994).

Du côté francophone, Jacques Lévy (1994 et 1999) est un des premiers à avoir suivi l'ouverture de l'approche musicale à la pluralisation des géographies. À l'échelle européenne, en prenant en considération les villes et pays, Lévy propose d'étudier « non plus la manière dont le spectacle musical peut influencer l'espace social, mais les situations spatiales d'où ont émergé des compositeurs et des œuvres »<sup>531</sup>. Pour ce, il analyse la dimension spatiale de l'avènement de ce qu'on appelle « musique contemporaine ». Comment résoudre alors cette « énigme géographique » ? « Une manière de traiter la question peut consister à tenter de relier la géographie de la musique à d'autres géographies »<sup>532</sup>. Ainsi, « le thème choisi doit être vu moins comme un enclos que comme une porte d'entrée vers les spatialités les plus englobantes. Les arts n'échappent pas à la règle : ce sont des « faits spatiaux totaux. Lorsque l'on parle successivement de salle de concert, de milieux innovateurs urbains ou de régions musicales, on franchit des seuils scalaires par lesquels l'objet, tout en restant puissamment géographique, se transforme du tout au tout. D'où l'importance des substances – ces dimensions non-spatiales de tout phénomène géographique [...] »<sup>533</sup>. Puis, c'est en passant par un emboîtement d'échelles spatiales que Lévy construit son étude. D'abord régionale, où il traite d'une géographie musicale de l'Europe, puis urbaine. On sent pointer un début d'approche contextuelle, à l'échelle microgéographique, par laquelle il s'insère dans une perspective sensitivo-spatiale de l'écoute amateur.

---

<sup>530</sup> Anderson B., 2005, op.cit., p.646.

<sup>531</sup> Lévy, 1994, op.cit., p.158.

<sup>532</sup> Ibidem, p.161.

<sup>533</sup> Lévy, 1999, op.cit., p.323.

## La pluralisation en marche

La géographie humaniste, qui s'oppose d'abord à la *new geography* des diffusionnistes du côté anglo-saxon et s'affirme simplement comme différente du côté francophone, constitue une première déclinaison de la géographie culturelle. Une autre voie d'analyse de l'objet musical passe par cette « géographie parallèle » (Bailly et Scariati, 1998) qui articule « le fonctionnel et le symbolique »<sup>534</sup>. Ainsi, « les géographes humanistes comme Yi-Fu Tuan (1977) mettent en lumière les différentes manières dont un lieu (ou un artefact, ou un paysage sonore) peut être expérimenté. L'incapacité ou le refus de rendre compte de la façon dont l'expérience peut consolider les relations de pouvoir soutiennent la richesse des pratiques culturelles inexplorées »<sup>535</sup>.

Comme nous l'avons vu plus haut, les géographes humanistes se basent sur les hommes et leurs valeurs, privilégiant l'expérience comme matériau. Cette expérience passe autant par l'analyse de récits que par l'observation *in situ*. La question des sens, où s'opposent souvent la vue à l'écoute, est au cœur d'une approche oscillant entre phénoménologie et existentialisme qui tend à s'opposer à l'essentialisme des diffusionnistes. Ce mouvement humaniste, « qui aborde la musique comme un texte »<sup>536</sup>, fait finalement entrer la musique dans la géographie des images et des représentations. Il s'inscrit ainsi dans « le processus par lequel sont produites des formes, concrètes ou idéelles, dotées d'une existence propre, mais qui réfèrent toujours à un autre objet ou à un autre phénomène relevant d'un autre ordre de réalité »<sup>537</sup>. Par exemple, Gumprecht (1998) tente de montrer comment la musique joue dans notre perception des lieux (*places*). Il décrit longuement les paysages dans lesquels s'inscrit la ville de Lubbock (USA) ; paysages physiques, sociaux, économiques, historiques, invisibles aussi, avec le rôle prégnant du sous-sol au Texas (eau, pétrole, gaz). Gumprecht propose ensuite des éléments marquants, des symboles<sup>538</sup> dont les traces se retrouvent dans la musique des trois chanteurs sélectionnés : « *Songs like Butch Hancock's « Low light of Town », Terry Allen's « Angles of the Wind », and Joe Ely's « Cold Black Hammer », a song about oil wells, are the perfect evocation of a time and place, and again demonstrated the important role geography can play in music* »<sup>539</sup>. Nous résumerions ainsi le résultat de cette analyse historiographique : ce que la vie fait de nous, elle le fait aussi des musiciens ; puis ces

---

<sup>534</sup> Bailly et Scariati, 1998, In Bailly (dir), op.cit., p.213.

<sup>535</sup> Saldanha A., 2005, op.cit., p.717.

<sup>536</sup> Guiu, 2009, op.cit., p.43.

<sup>537</sup> Debarbieux, 2001, p.199.

<sup>538</sup> Les puits de pétrole, dont il nous propose une photo, le vent, auquel la scie musicale des musiques de Joe Ely fait référence, la pauvreté et la rudesse de la vie rurale abordées principalement par Terry Allen.

<sup>539</sup> Gumprecht B., 1998, op.cit., p.78.

musiciens font de la musique. Ce truisme a toutefois le mérite de nous rappeler qu'il n'y a pas de raison pour que les éléments plus ou moins marquants de notre vie ne se retrouvent pas dans ce que nous faisons, particulièrement s'il s'agit d'expression artistique, culturelle et sociale. Lazzarotti (2004) parlait aussi de ce postulat<sup>540</sup>. La musique évoque ainsi l'imaginaire géographique. Et chaque interprète est un exemple "*of the influence geography can have on music, and the ability of songs to create strong images of place*"<sup>541</sup>. Par la mélodie ou l'harmonie, sa couleur et son rythme, par les paroles ou encore son instrumentation, la musique parle de la géographie des lieux. Elle décrit, évoque, rappelle, invente des paysages, des territoires et des lieux. Finalement, le lien avec la mythologie, déjà construit par une géographie culturelle « classique », réapparaît également : "*the music and lyrics themes remained consistent, the mythology remained in place*"<sup>542</sup>. En renouant ainsi avec l'essentialisme, certains géographes humanistes s'ouvrent sur des perspectives déterministes proches des diffusionnistes. Les critiques qui ont fondé une séparation deviennent source commune de production.

Des géographies sociales et culturelles de la musique émerge ensuite une géographie des politiques culturelles, inscrite clairement dans la diversification des approches. D'abord initiée par les géographies du pouvoir, en lien fort avec le mouvement des « constructionnistes spatiaux » (voir Cohen 1991, 1994 et 1995, puis Kong, 1995a et 1996), cette diversification s'affirme comme transversale dans la plupart des travaux actuels (Cf. p.e. Connell&Gibson, 2003 ; Johansson&Bell, 2009, McLeay, 2006 ; Raibaud, 2009a). Smith (2000) marque un tournant dans l'affirmation de cette géographie en explorant: "*some ways in which an appreciation of the place of music adds to the geography of cultural politics*"<sup>543</sup>. Cette géographe qui guide les humanistes insiste sur le fait que "*musical performance is not just any political relationship, it is a political geography*"<sup>544</sup>.

La géopolitique vient donc nourrir l'analyse musicale. Principalement explorée par les analystes de la musique classique, cette approche s'est affirmée dans l'étude des constructions nationales. Ainsi, Smith rappelle que « la musique de Grieg a aidé à distinguer l'identité culturelle de Norvège de celle de la Suède ; Bartok a mis l'identité hongroise sur la carte Austro-Germanique et Sibelius a défendu la cause finlandaise »<sup>545</sup>. Stenberg (1998) montre alors en quoi l'analyse musicale, loin d'être isolée, vient nourrir des réflexions cadrées par

---

<sup>540</sup> Voir chapitre I, partie I-3.

<sup>541</sup> Gumprecht, 1998, op.cit., p.79.

<sup>542</sup> Carroll&Connell, 2000, op.cit., p.152.

<sup>543</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.616.

<sup>544</sup> Ibidem, p.622.

<sup>545</sup> Smith S.J., 1997, op.cit., p.510.

d'autres géographies spécifiques : *"a music geography carry with then sociopolitical aspects that open vistas into the geopolitical consequences of such happenings. Music can serve as protest, further a cause, enhance a belief system, or profit an ideological agenda"*<sup>546</sup>. L'idée que « la musique est toujours cernée par des luttes de pouvoir »<sup>547</sup> se confirme. Par exemple, Aprill et Dorier-Aprill (1998) affirment du tango qu'il est un « instrument destiné à faciliter les relations diplomatiques [au Japon] avec l'occident »<sup>548</sup>. La musique est étudiée comme instrument du politique (au sens large), servant notamment à la légitimation, à l'affirmation ou à la contestation de territoires (Guiu, 2006).

Cette géographie aussi est à cheval entre les prises de position diffusionnistes et humanistes. Dans sa géopolitique de l'Europe Centrale, Bujic (1993) insiste sur l'importance des localités et de l'environnement dans la construction des styles musicaux. Via des « modèles mélodiques », il décrit l'importance des variantes régionales, renouant avec une « nouvelle géographie régionale » mise à l'écart. Bujic précise que l'expérience sensible joue également un rôle dans la construction européenne en question. Il offre ainsi un point de réunion entre les critiques faites au régionaliste et l'ouverture au sensible. Pour les compositeurs « à la merci des divers goûts locaux », *« the environment in which they worked influenced their musical language, yet at the same time they shaped the artistic taste of the environment providing in addition channels for communication and interaction as they moved from one employment to another. »*<sup>549</sup>.

Comme l'affirment Raffestin et Barampama (1998), « le rapport entre espace et pouvoir, après avoir été l'apanage de la géographie politique essentiellement, traverse aujourd'hui de part en part la géographie humaine ». Nous constatons que la part dédiée à la musique fait partie de ces nouvelles transversalités. Avec elles, la bipolarité du corpus devient moins visible.

La géographie radicale a également porté son attention sur les faits de culture, dont la musique. Leyshon, Matless & Revill (1998b) le résumant au travers de l'exemple de deux articles, l'un de Bunge (1973), l'autre de Fryer (1974) : *« Bunge and Fryer begin to bring out some of the key issues adressed in this book: the nature of sound scape, definition of music and cultural value, the geographies of different musical genres, and the place of music in*

---

<sup>546</sup> Sternberg R., 1998, op.cit., p.330.

<sup>547</sup> Saldanha A., 2005, op.cit., p.707.

<sup>548</sup> Aprill et al., 1998, op.cit., p.587.

<sup>549</sup> Bujic, 1993, op.cit., p.118.

*local, national and global cultures*”<sup>550</sup>. Aussi, William Bunge, dans sa « *Geography of the Future* », prétendait que « la musique et la danse africaines seront les dominantes des formes culturelles mondiales. Les peuples du monde entier voteront avec leurs pieds »<sup>551</sup>. Bunge s’oppose alors à Donald Fryer (1974) qui assimile la pop music à la perte des jeunes générations. Leur point de désaccord se situe notamment sur ce que représente la musique et de manière générale ce que l’on peut qualifier de culture. “*Fryer, now retired, [...] has continued to work on the geography of music*”. En 1996, il dénonce encore le manque d’intérêt de ses collègues face à l’étude de la musique classique et son rôle dans la description des paysages. Il s’insurge notamment de la présence de la Pop dans son laboratoire de recherche : “*No wonder Peter Gould ask why Geography has nothing to equal Simon Schama’s magisterial “citizens” (Fryer, personal communication, 1996)*”<sup>552</sup>. Du côté francophone, c’est Vauchey (1987) qui occupe la place avec une géographie radicale affirmée « contre la sonorisation et l’électronisation musicales de l’espace social, qu’il soit radiophonique, urbain, ou autre »<sup>553</sup>. Son implication fut particulièrement forte dans le milieu extra-universitaire ; ce qui nous renvoie à la disciplinarisation des formes « populaires » de géographie musicale.

Après l’émergence de cette géographie radicale, des géographies morales font leur apparition. Alors qu’« au début des années 1990, les géographies morales étaient clairement surveillées »<sup>554</sup>, elles s’émanent dans les années 2000. Les géographies morales concernent “*different, often conflicting, way of being in the world*” (Matless, 1994, p.130) », and “*judgement as to whether certain practices blend in to, or transgress, the landscape work through an appropriate moral geography of what belong where*” (Matless, 1995, p.397)”<sup>555</sup>. Ces géographies traitent des pouvoirs dominants, du contrôle, de l’exclusion et du pouvoir performatif des pratiques spatiales. Elles s’attachent principalement à explorer la signification du lieu et de l’espace dans les stratégies politiques et sociales de l’État. Matless (1995) ajoute que “*moral geographies of conduct turn on such question as: which sounds should be present in the public open air? Does nature demand quiet? Are certain musics in the regional culture grain? Which styles of voice belong in the landscape? Does nature make music, noise, both or neither?*”<sup>556</sup>. Kong mobilise particulièrement cette idée lorsqu’elle “*examine the negotiations*

---

<sup>550</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1998b, op.cit., p.4.

<sup>551</sup> Cité par Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1998b, op.cit., p.4.

<sup>552</sup> Ibidem, p.25.

<sup>553</sup> Ibidem, p. 208.

<sup>554</sup> Kong L., 2006, op.cit., p.108.

<sup>555</sup> Kong L., 2006, op.cit., p.104.

<sup>556</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.747.



*on the ground and the re-interpretations of moralities in geographies and music*”<sup>557</sup>. Elle note que « les frontières morales et nationales ont été policées et que la musique y a joué un grand rôle ». Kong définit ainsi une « construction musicale des géographies morales »<sup>558</sup>. Elle affirme qu’une « cartographie des géographies morales singapouriennes » est un plus pour expliquer comment les espaces et les lieux qui expriment la morale ou l’anti-morale peuvent être mis en cohérence. Puis de rajouter que « la façon dont les géographes abordent le thème de la moralité de doit pas être exclusivement en rapport avec la question de la justice, comme cela était le cas jusqu’à présent »<sup>559</sup>.

C’est finalement au sein de cette géographie morale que naît l’approche par le genre, bien représentée dans les *music geographies*. Chez Pamela Moss (1992), il est question de voir comment les relations homme-femme débute principalement dans l’espace public avant de se concrétiser dans l’espace privé. Les textes de Bruce Springsteen expliquent comment les hommes et les femmes occupent des espaces publics différents avant d’occuper des espaces privés similaires. Ensuite, l’objectivation de la sexualité s’atténue devant la sexualité masculine. Les femmes sont subordonnées aux hommes, dans une dynamique reproduisant les relations de dominations patriarcales. Finalement, les espaces (privés et publics) sont organisés différemment pour les hommes et pour les femmes. Dans la recherche de la « terre promise » que chante Springsteen, les hommes s’attachent à trouver des substituts aux rêves alors que les femmes jouent plutôt un rôle « logistique » d’accompagnement. Voici comment Moss résume cette géographie :

« What is clear from reading the landscape in Bruce Springsteen’s lyrics with materialist and feminist lenses is that: (1) the search for the promise land is indeed a working class phenomenon whereby individuals escape the drudgery of everyday existence, at least for a little while; (2) both women and men play pivotal role in that quest as, for example, orchestrators, ornaments, and orators; and (3) class and gender relation organise the use of space, both private and public, and contribute to the constitution of particular places, like the streets, the factory, and the bedroom.”<sup>560</sup>

Chez Yves Raibaud, l’approche par le genre est également présente, même si elle constitue plus une géographie de la masculinité. De même, sa démarche critique aborde la question postcoloniale. En mettant les musiques du monde à l’épreuve des études

---

<sup>557</sup> Kong L., 2006, op.cit., p.103.

<sup>558</sup> Kong L., 2006, op.cit., p.107.

<sup>559</sup> Kong L., 2006, op.cit., p.110.

<sup>560</sup> Moss P., 1992, op.cit., p.184.

postcoloniales (Raibaud, 2008), il nous propose de regarder l'hégémonie du monde occidental au prisme de l'analyse musicale, puis de rendre compte des interactions entre les parties. Il s'agit ici d'interroger « tout un pan de la géographie » basé sur l'ambiguïté qui gravite autour de la notion d'authenticité dans la dialectique local/global, puis d'affirmer les contradictions d'un modèle qui est trop souvent affiché comme évident. En centrant notamment son intérêt sur les banlieues françaises, Raibaud s'inscrit bien dans une démarche contextuelle où le goût musical est également porteur d'une information géographique.

Dans ces géographies qui s'émancipent de la guerre ouverte entre diffusionnistes et humanistes, il est intéressant de voir le rôle que joue la critique. Si celle-ci ne porte pas concrètement sur les oppositions internes au sous-courant, elle constitue plutôt une géographie élargie du fait musical. Aussi, la possibilité d'un regroupement des géographies radicales et morales de la musique est, en un sens, possible à l'intérieur de la géographie critique. En effet, on constate que cette dernière se « distingue des sciences positives et des sciences herméneutiques » (de Koninck, 2001) et que les auteurs concernés vont bien à la rencontre de l'intérêt émancipateur qu'attribue Habermas (1973) aux sciences critiques. Nous voyons que « le succès du concept de production de l'espace » (Racine in Lévy&Lussault, 2003) dans les géographies de la musique est en partie expliqué par l'acceptation et le développement de la géographie critique de la musique. Le lien à l'identité peut d'ores et déjà être tissé avec Kong qui propose que « la moralité trouve son expression dans la géographie et définit l'identité »<sup>561</sup>.

Aussi, David Matless (2005) constitue un exemple des passerelles naissantes entre démarches de géographie morale, d'écologie du paysage et d'analyse régionale « rénovée » : *“Sonic geography thus becomes an exercise in moral geography, by which I mean not attempt classify sounds into right and wrong, belonging and not belonging, but a recognition that judgement over conduct, concerning appropriate and inappropriate ways of being in environment, have been central to the regional definition”*<sup>562</sup>. La *sonic geography* qu'il présente se fonde sur une critique mise en œuvre dans une volonté de réunion des possibles qu'offre chaque partie du corpus.

On a pu voir évoluer parallèlement à ces ouvertures disciplinaires une géographie économique abordant le phénomène musical. Elle est toutefois plus clairement inscrite dans

---

<sup>561</sup> Kong L., 2006, op.cit., p.105.

<sup>562</sup> Matless, 2005, op.cit., p.747.

une approche pluridisciplinaire par l'évocation directe des sciences économiques : “*analyses of the economy of music may be found within a number of academic disciplines, including economics, organisation studies, geography, sociology, and cultural studies*”<sup>563</sup>. Cette géographie économique de la musique s'inscrit d'abord dans une géographie économique générale. Chez Leyshon (2001), par exemple, c'est l'organisation géographique de l'industrie musicale qui structure ses travaux. Il présente « trois thématiques générales importantes pour le débat en géographie économique », à savoir « *the competitiveness of industries [...] the economic role of information and knowledge [...] geographies of regulation and governance and the shifting complexities of regulatory space* »<sup>564</sup>. Si la question technologique est au cœur de ce débat, elle ne dépasse pas pour autant la dialectique local/global. Connell & Gibson (2003a et b), Gibson & Kong (2005), Hudson (1995 et 2006), Leyshon (2009), Power & Janson (2004), Scott (1999b)... la plupart des auteurs qui s'inscrivent dans cette géographie ne manquent pas, au moment d'aborder cette dialectique, de questionner la pertinence du réseau (*network*) dans l'explication géographique de l'industrie musicale. Plus précisément, et avec la notion de *musical network* (« réseau musical ») proposée par Attali (1977), l'économie politique de la musique permettra de sortir de la géographie de l'industrie en créant des passerelles avec les géographies du pouvoir et la géopolitique notamment. Pour autant, la localisation et la diffusion constituent des notions qui ne sont pas exclues du savoir géographique. Notons finalement qu'avec Cooper (2006), et comme nous le rappelle Guuu (2009), les labels musicaux ont également été mobilisés dans l'enseignement de la géographie et de l'économie.

Dans cette pluralisation de la *music geography*, nous engageons ensuite les recherches sur l'aménagement du territoire, le *land planning* et la géographie du développement. Si nous pouvions poser, dans le premier chapitre, la question de la spécificité francophone d'une géographie de la musique en lien avec l'aménagement du territoire<sup>565</sup>, c'est peut-être que la question aménagiste est plus proche de la géographie universitaire en France que dans la plupart des pays anglophones. Il en est de même pour la question territoriale qui reste marginale pour la plupart des auteurs anglophones. Le lien fort entre science politique et géographie permet aux géographes francophones d'inscrire la musique dans cette perspective territoriale. « La musique se territorialise et prend sa place dans les débats et les pratiques de

---

<sup>563</sup> Leyshon A., 2001, op.cit., p.57.

<sup>564</sup> Leyshon A., 2001, op.cit., p.49.

<sup>565</sup> Voir chapitre I.

l'aménagement du territoire [...] Depuis 20 ans se mettent ainsi en place des territoires de compétence et d'administration musicale et culturelle, avec l'intervention de l'État et des collectivités territoriales »<sup>566</sup>. La question intercommunale par exemple illustre ce fait. « Le jazz, avec un certain retard, s'ouvre aussi à l'intercommunalité, signe de l'intégration territoriale d'un genre débarrassé de sa réputation sulfureuse d'autrefois »<sup>567</sup>. Ainsi, il n'est pas toujours évident de faire cette séparation entre science politique et géographie. La question aménagiste n'a alors que peu d'intérêt à affirmer une spécificité disciplinaire d'un côté comme de l'autre. Les politiques d'aménagement musical du territoire qui étudient par exemple la « décentralisation musicale [...] fondée sur la singularité des expressions musicales territoriales »<sup>568</sup> renvoient aux travaux de Gumplowicz (1987), Lefebvre (2007), Saez (2009), Teillet (2007). Ils s'éloignent de la préoccupation géographique de l'aménagement pour déborder sur les sciences politiques. On voit également émerger des propositions de plus en plus nombreuses qui prennent en compte l'art et la culture dans les pratiques d'aménagement. Voici, par exemple, ce que propose Jacques Lévy à ce sujet :

« Cela suppose de bien réfléchir au contenu de l'espace social mobilisé : qu'est-ce qu'une rue, qu'est-ce qu'une place ? Et qu'à voir la logique de ces lieux urbains avec un discours musical ? Si l'on implique la mobilité, ce sont les significations sociales du déplacement qu'il faut *apprivoiser*. Supposons qu'un concert se déroule, dans l'enceinte d'un métro, par fragments. On entendrait la musique à l'arrêt de chaque station, d'une part, dans la rame de métro entre les stations, d'autre part. Cette fragmentation renverrait à la dissociation des perceptions qu'un passager éprouve et la musique en serait à la fois un effet contraint et une expression créative [...] C'est ce que suggère Charles Ives dans une analyse très fine des relations entre un espace urbain et les conditions de la communication musicale [...] transformer en *lieu* ce qui est spontanément perçu comme une *aire* [...] Une « fête de la musique » dans laquelle un minimum de conception d'ensemble ferait résonner les différents points de la ville pourrait constituer une expérience originale [...] Pourquoi pas un « concert européen » durant suffisamment longtemps et autorisant suffisamment d'écoutes musicales différentes pour permettre un parcours musical dans un immense espace ? Ici l'homotopie musical impose l'utopie sociale. »<sup>569</sup>

On comprend ainsi les nouveaux enjeux de l'aménagement musical, comme l'exprime notamment le CRESSON à Grenoble. Le lien fort entre musique et architecture, plus que « la

---

<sup>566</sup> Romagan, 2000, op.cit., p.110.

<sup>567</sup> Pailhé, 1998, op.cit., p.41.

<sup>568</sup> Goré, 2009a, op.cit., p.242.

<sup>569</sup> Lévy, 1999, op.cit., p.320-321.

musique d'ameublement que suggérait Erik Satie (1977) »<sup>570</sup>, s'ouvre sur de nouvelles perspectives. Guiu montre à propos du concours architectural de la Cité de la Musique à Paris que « c'est bien à un travail de musicien qu'est invité le concepteur [comme le] stipule le règlement »<sup>571</sup>. Guiu poursuit : « ces différents espaces représentent des formes musicales (une « symphonie à deux mouvements »), des corps et des instruments sonores. » L'architecte vainqueur du concours, Christian de Portzamparc souligne ces propos : « La séquence de la promenade est pour moi quelque chose de musical »<sup>572</sup>. De même, l'affirmation de la géographie reste soutenue entre aménagement et développement, même si elle partage ici sa place avec de nombreuses disciplines. Pour Augustin (2009), les principaux festivals de musique s'inscrivent dans une perspective de développement local puisqu'ils « sont soutenus par des politiques publiques et des acteurs locaux ». De ce constat, « l'action culturelle en France s'est en partie convertie « d'une vision élitiste de la culture (dont l'ambition est de transformer l'homme et son rapport au monde) [...] à une conception très matérielle et territoriale faisant de cette action culturelle un levier de développement local » (Celotto, 2000, p.2) »<sup>573</sup>. Au sein de ces questions sur le développement territorial, et tel qu'Hudson (1995 et 2006) a pu en initier la réflexion, la musique s'affirme de plus en plus comme une ressource. Cette conception, inscrite sans équivoque dans une géographie postfordiste, pose la musique comme levier de développement local. Aussi, la quasi-totalité des travaux qui s'inscrivent dans cette perspective sont les acteurs d'une justification ouvrante. C'est la spécificité du sujet qui marque ici l'atténuation de l'affirmation d'un sous-courant disciplinaire.

Bien qu'en marge de notre positionnement de départ, la notion de *sonoric geography* se devait finalement d'être abordée (à ne pas confondre avec *sonic geography*). Légèrement désaxée des travaux portant exclusivement sur le sonore, cette approche reflète le lien qui unit musique et son. Qualifiable de phénoménologique, la géographie sonore reste relativement faible en termes de travaux expérimentaux. Aussi, «*Rodaway uses the term 'auditory geography' to emphasis the sensory experience of listening and hearing, nothing that 'sonic geography would refer to the spatial organization of sounds characteristics of place in terms of sound' (1994: 84). The use of the term 'sonic geography' in this essay indeed encompasses such themes, and stresses the always provisional and culturally contestable definitions of*

---

<sup>570</sup> Lévy, 1994, op.cit., p.146

<sup>571</sup> Guiu C., 2009b, op.cit., p.83.

<sup>572</sup> Ibidem.

<sup>573</sup> Raibaud, 2005, op.cit., p.57

*such geographies*»<sup>574</sup>. Puisque les études sur le « *soundscape* », initiées entre autres par Murray Schafer (1978), avaient principalement abordé les « *noisescape* » (Kong, 1995) en négativant le son, la *sonoric geography* rectifie le tir en privilégiant l'expérience sonore de la musique. Lily Kong (1995) pose un rapprochement entre musique et environnement. Outre les ouvertures qu'elle propose avec les notions de *sounscapes*, *smellscapes*, etc., Kong postule que la musique est à la fois un médium dans l'expérience de l'environnement et une traduction de cette expérience. Si la musique permet d'augmenter la réalité, elle est l'une des composantes de l'environnement. Mais, la musique est aussi la traduction sonore et discursive (chansons) d'une expérience de l'environnement ; ce qui impose donc de dépasser sa dimension sensible.

Ce débat sur le sonore reste important dans le processus de construction disciplinaire de l'objet. Notre positionnement conceptuel réside dans le choix de privilégier l'entrée par le musical. Pour autant, les possibilités offertes par le corpus de mieux accepter le rapport entre la musique et le son interrogent directement la question postmoderne.

Avec ces géographies à épithètes qui marquent la pluralisation de la géographie musicale, nous lisons les premiers indicateurs d'un éclatement du sous-courant. Au sein du corpus, il est aujourd'hui impossible de définir une théorie de la musique en géographie, comme cela a été fait avant les années 2000. Aussi, nous voyons que « la connaissance n'est pas une série de théories cohérentes qui convergent vers une conception idéale ; ce n'est pas une marche progressive vers la vérité. C'est plutôt un océan toujours plus vaste d'alternatives mutuellement incompatibles (et peut-être même incommensurables) »<sup>575</sup>. Pour continuer d'explorer cet océan, finissons cette partie en abordant l'ultime forme d'opposition que nous soulevons au sein au sous-courant disciplinaire.

### **Géographie moderne VS postmoderne ?**

Augustin Berque (2000) dit de Laurent Grison que « le parti qu'il adopte pour en venir à « penser l'espace musical » [...] reflète exemplairement l'attitude scientifique moderne classique devant les choses ; laquelle consiste à les réduire à des objets mesurables »<sup>576</sup>.

---

<sup>574</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.747.

<sup>575</sup> Feyerabend, 1979, op.cit., p.27.

<sup>576</sup> Berque, 2000, op.cit., p.279.

Berque résume assez bien l'idée d'opposition que nous lisons au sein de notre corpus. Il est vrai que les principales critiques sont orientées vers le courant néo-positiviste.

Cette opposition dépasse alors la dichotomie entre diffusionnistes et humanistes. D'ailleurs, Carney et ses pairs ont su ponctuellement tendre des mains vers d'autres géographies et nombre de *music geographers* adoptent l'analyse spatiale dans une démarche de géographie générale. Aussi, tous ont reconnu *in fine* le primat de l'analyse culturelle – comportement que Racine et Bryant accordent à l'approche postmoderne (in Lévy&Lussault, 2003, p.732). On constate alors que l'approche diffusionniste se place entre une posture moderne (homogénéité, polarité et hiérarchie selon Knox, 1991) et postmoderne (mouvement, fluidité, fragmentation spatiale<sup>577</sup>). En prenant acte de cette vision élargie du mouvement diffusionniste, le débat qui fonde le sous-courant se focalise sur les espaces-passerelles reliant l'ensemble du corpus. D'ailleurs, si l'affichage d'une géographie postmoderne est peu ou prou lisible dans les textes, celui d'un modernisme avoué n'existe pas.

Dans les affirmations d'un objet musical devant être compris comme « postmoderne » des géographies s'alignent sur le paradigme de la postmodernité. Prenons l'exemple de Jazeel (2005) pour montrer que ce lien se fait la plupart du temps par analogie entre la nature de l'objet et la pratique disciplinaire : *“this type of dance is certainly a form of postmodern resistance: all the more canny because dancers are unaware of how they dance blurs boundaries, of how they dance to the tune of the snake charmer's un-namable pastiche”*<sup>578</sup>. L'approche d'un objet « postmoderne » implique pour lui une *“postmodern geography”*. Les géographies de la *dance* britanico-asiatique se doivent d'inclure la complexité perçue comme une théorie générale et non plus comme la complexification des systèmes musicaux. Dit d'une autre manière, cette géographie postmoderne ne peut se contenter d'une approche idiographique. Elle se doit d'être nomothétique. Kong (1995a), lorsqu'elle progresse à son tour sur la recomposition de la géographie culturelle, affirme que *“[...] the recomposing of cultural geography, particularly in the last decade, emphasis has come to be placed on the importance of uncovering symbolic meanings and values, as opposed to the previous concern with the material form”*<sup>579</sup>. Lily Kong propose d'explorer trois pistes en lien avec la pensée postmoderne qui fondent cette recomposition de la géographie culturelle. 1/ La façon dont les significations et valeurs symboliques sont produites, communiquées et consommées ; 2/ Les politiques culturelles et les relations de pouvoir ; 3/ La théorie de la *social construction*. Cette

---

<sup>577</sup> Voir Racine et Bryant, in Lévy&Lussault, 2003, op.cit., p.733.

<sup>578</sup> Jazeel T., 2005, op.cit., p.238.

<sup>579</sup> Kong, 1995a, op.cit., p.186.

idée qu'un objet perçu comme postmoderne doit être abordé par une discipline réévaluée au prisme de la postmodernité est fréquente chez nombre d'auteurs (p.e. Connell&Gibson, 2003 ; Smith, 2000). Elle relève d'une forme de constructivisme qui révèle la dynamique disciplinaire interne au corpus.

Au niveau méthodologique, les « approches postmodernes, croisant les notions de genre et d'*embodiment*, analysent le rôle de la musique dans la constitution de lieux éphémères pour de nouvelles communautés imaginées »<sup>580</sup>. L'entretien est au cœur de cette analyse. Méthodologiquement, il est peu cadré. Kruse (2003) l'illustre « en adoptant une acception non-dichotomique et postmoderne du pèlerinage, montre comment Strawberry Field comme lieu de pèlerinage est discursif et ouvert à beaucoup d'interprétations »<sup>581</sup>. Kruse affirme ainsi que “*a postmodern theoretical framework [...] such an approach permit the inclusion of places not associated with traditional religion, but which are the focus of spatial behaviours characteristic of pilgrimages*”<sup>582</sup>. La seule exigence ici est de considérer la part d'incertitude qu'impose la complexité du phénomène musical. Un certain relativisme en découle.

Aux vues des propositions du corpus, il est donc difficile de théoriser l'approche postmoderne en dehors de son contexte d'application. C'est justement cela qui la définit. Il s'agirait plutôt d'une posture globale dans laquelle prennent place différentes théories subsidiaires. Parmi elles, les théories non-représentationnelles se voient attribuer une place de choix. Saldanha (2005) déduit des travaux de Thrift's que “*‘non-representational theory’ is the theorization of how the human body actively expresses the unrepresentable relationalities of social space*”<sup>583</sup>. Après la proposition remarquée de Revill (2004), Morton (2005) développe en ces termes l'intérêt que représentent ces théories pour l'analyse musicale en géographie :

“I highlight the role and position of non-representational theory in practice-based geographies [...] The non-representational style of thinking which Thrift (1996-2004) develops is based on a post-structuralist understanding the world one which denies the validity of the structuralist method (which includes binaries, representation, interpretation and construction of the world). Instead, post-structural theorists maintain that the world is constantly in process: excessive, shifting and unstable” “One of geography's most current and popular ways of operationalizing the acknowledgment of practice that non-representational thought brings, is

---

<sup>580</sup> Guiu C., 2007, op.cit., p.1

<sup>581</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.154.

<sup>582</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.161.

<sup>583</sup> Saldanha A., 2005, op.cit., p.716.



through the act of performance [...] Performance also highly significant for geographical researchers to become more attentive to the moment of performance that only make sense in specific times and spaces are made through the embodied and expressive acts of performance”<sup>584</sup>.

L’accent mis sur le post-structuralisme et la lecture dynamique des espaces nous renvoie à l’intérêt d’aborder les processus géographiques et la « pluralisation comme norme »<sup>585</sup> en opposition au déterminisme exacerbé et à l’affirmation d’une science unique : la géographie musicale. Il est d’ailleurs permis à ce stade de présupposer que ces géographies sont définies par un cadre pluridisciplinaire qui tend à laisser définitivement de côté l’idée d’un sous-courant disciplinaire aux contours bien visibles. Ainsi, Jazeel (2005) nous rappelle que “*recent geographical engagements with the non-representational and performative are well positioned to do more, particularly to speculate on the new relation meaning generated by bodies that struggle to negotiate as yet unfamiliar sonic phenomena*”<sup>586</sup>. La géographie postmoderne de la musique contient effectivement « des démarches très variées et fréquemment inconciliables, qui vont des anciens géographes radicaux [...] à certains hypersubjectivistes, en passant par de très nombreux spécialistes de *cultural studies* et de *gender studies* »<sup>587</sup>.

Parmi ces démarches, certains travaux viennent compléter les géographies du quotidien. Pour Smith (2000), “*work on geographies of music consumption is to consider some of the practical effect that stem from the remarkable presence recorded music has within the ‘to and fro’ of western everyday life (Amin and Thrift 2002:94)*”<sup>588</sup>. Parmi ces travaux, nous soulignons également l’intérêt qu’a l’enseignant à parler du quotidien à ces élèves (Whewey & Thomson, 1993), la « *post-medical geography* » axée sur le bien-être au quotidien de Wood & Smith (2004), les analyses géographiques de l’écoute musicale de George Revill (2005) et Deborah J. Thompson (2006), le jeu identité-mémoire chez les asiatiques vivant en Angleterre avec Tolia-Kelly (2004) et Jazell (2005), la géographie de la maison de Ben Anderson (2005), etc. Plus explicitement inscrite dans une géographie postmoderne, les *emotional and affect geographies* sont rénovées par l’arrivée de la dimension musicale à partir du milieu des années 1990. Pour Crang (1998) “*Music creates spaces of affect where a crowd could be together to listen or dance, and could create its own*

---

<sup>584</sup> Morton F., 2005, op.cit., p.663-664.

<sup>585</sup> Racine et Bryant, in Lévy&Lussault, 2003, op.cit., p.732.

<sup>586</sup> Jazell T., 2005, op.cit., p.238.

<sup>587</sup> Racine et Bryant, in Lévy&Lussault, 2003, op.cit., p.734.

<sup>588</sup> Anderson B., 2004a, op.cit., p.4.

*norms for that space* “[...] ‘spaces of affect’ created through shared reactions to music. Space of dance and listening can create affective, emotional communities”<sup>589</sup>. Il apparaît ainsi que « d’autres recherches ont exploré la façon dont la musique et le paysage sonore composés par un artiste créé des ‘géographies émotionnelles’ (Smith, 2001) qui impliquent des relations sociales libératrices (Aitken and Crane, 2001) »<sup>590</sup>. Parmi ces recherches, Michelle Duffy (1999-2009) aborde particulièrement la notion de *sense of place* comme une base théorique. On note finalement le travail de Smith qui tente le rassemblement de la composition et de la performance: “*My point is that composition and performance of music might be addressed in a similar way*”<sup>591</sup>. La musique est globalement vue comme une performance, définie principalement par la notion de pouvoir, « *that brings spaces, peoples, places ‘into form’*”<sup>592</sup>. De là se concrétisent finalement les travaux sur l’*embodiment* (Revill, 2005 ; Wood, Duffy & Smith, 2007).

### **Conclusion : la fin du sous-courant disciplinaire ?**

Nous avons vu que la géographie mobilisée par notre corpus est loin de se singulariser. Au contraire, elle se pluralise et distancie les auteurs. Ceux-ci se retrouvent positionnés par l’épistémocritique dans des lieux de la discipline qui les rapprochent davantage d’autres thématiques. Bien que l’idée de communautarisme puisse conserver du sens dans l’éparpillement, voir même « à l’étranger », pour faire référence aux auteurs à cheval sur plusieurs disciplines, l’affirmation d’un sous-groupe cohérent perd de son sens à la lecture de cette partie. Nous voyons en tout cas, dans la multiplication des propositions à partir de 2000, que « la prolifération des théories est bénéfique à la science, tandis que l’uniformité affaiblit son pouvoir critique » (Feyerabend, 1979 : 32).

L’aspect volontairement décousu de la présentation de la « géographie à épithètes » vient ainsi appuyer l’illustration d’une explosion désormais effective du sous-courant disciplinaire. Si l’on peut effectivement trouver un dénominateur commun à toutes ces géographies, qui soit autre que l’objet, il se construit par l’imaginaire disciplinaire. L’affirmation du sous-courant disciplinaire est ainsi rendue inutile et ne défend plus que la géographicité de l’objet. Là se situent les limites de l’affirmation de la musique comme objet géographique. Celles-ci nous renvoient à la démarche de justification et à ses deux modèles

---

<sup>589</sup> Crang M., 1998, op.cit., p.92.

<sup>590</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.154.

<sup>591</sup> Smith S.J., 1994, op.cit., p.236.

<sup>592</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.618.

(enfermant/ouvrant). Mais, si nous sommes toujours plus proches des origines explicatives de l'enfermement disciplinaire que nous constatons, peut-être est-il encore un peu tôt pour annoncer la sortie du cercle herméneutique.

## II-2-c- Conclusion : de la pluralisation à la pluridisciplinarisation

De la *music geography* aux *music geographies*, la spécification du sous-courant est-elle encore possible ? Carney lui-même avait laissé pointer le doute en 1990 après avoir essuyé les premières critiques indirectes concernant ses préconisations : “*Thus music geographers, like so many in our profession, do not necessarily « hear the same drummer” or “march under the same banner”*”<sup>593</sup>. Les premières tentatives de construction d'un sous-courant disciplinaire cohérent s'éloignent. Les différents travaux réunis autour d'« une approche géographique du fait musical » (Guiu, 2006) montrent en fait l'affranchissement de l'objet face à l'autonormativité. L'implosion du sous-courant disciplinaire s'annonce comme une réalité épistémologique. Cette dislocation est d'autant plus remarquable que les auteurs chez qui la justification est la plus récurrente sont aussi ceux qui affirment avec plus de vigueur l'existence d'un sous-courant disciplinaire. Parmi ces auteurs, un grand nombre n'est pas en mesure de mobiliser directement cette idée en lien avec les travaux empiriques qu'ils ont menés. Le sous-courant disciplinaire implique à son tour cette idée de réunion : il est à la fois une construction collective issue des représentations du sujet (Imaginaire Disciplinaire Musical) et le fruit d'une réunion des possibles qu'opèrent certaines épistémologies. Un fait paradoxal notable persiste alors : la justification est à la fois fondatrice et destructrice du sous-courant.

La figure n°18 schématise l'impact des contenus de la justification sur le sous-courant. Ainsi, le modèle enfermant de justification est-il celui qui pousse le plus à la construction d'un sous-courant disciplinaire. A contrario, le modèle ouvrant indique une relation objet/sujet qui ouvre à la fois les portes de l'épistémocritique et celles de l'interdisciplinarité. Cette dernière reste encore à mettre à jour. Voyons à présent comment la construction de cette révolution repose finalement sur une base pluridisciplinaire qui intègre intentionnellement les sciences géographiques dans les sciences humaines et sociales. Cette intégration constitue le dernier quart du cercle herméneutique. Boucler l'épistémocritique du corpus passe alors par

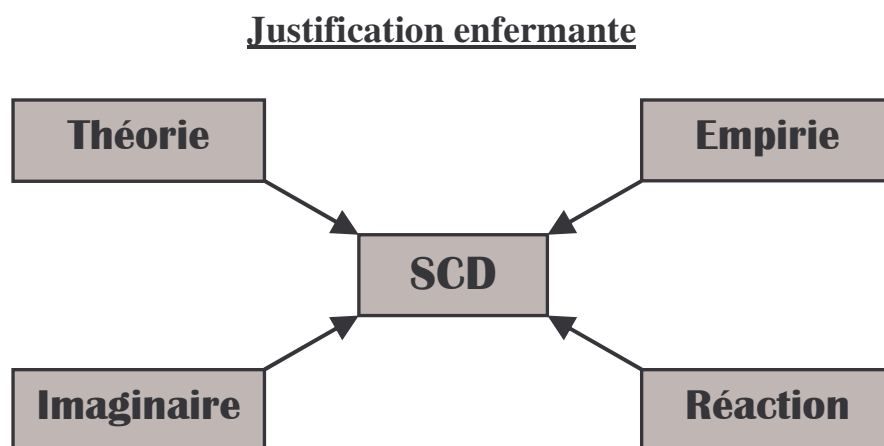
---

<sup>593</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.41.

l'interprétation de son incohérence disciplinaire. Pour progresser sur la compréhension de la réunion des savoirs, il nous faut estimer la façon dont s'affirment et s'effacent les frontières disciplinaires.

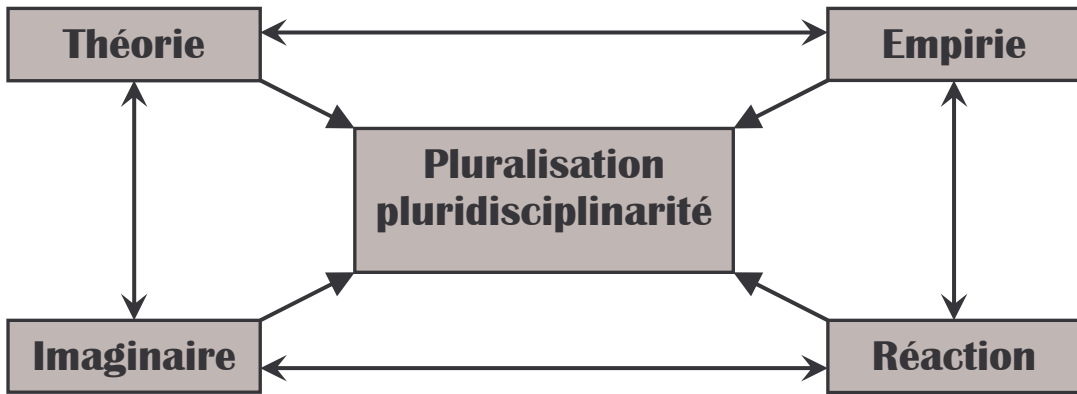
Pour revenir sur l'imaginaire disciplinaire, on constate qu'il oscille au sein du corpus entre une représentation collective du sujet et des représentations individuelles de l'objet. Grâce au sous-courant, l'imaginaire disciplinaire peut être lu comme un processus, celui de la réunion de ces représentations d'un côté, de la théorie et de l'empirie de l'autre. Il ne peut donc être réduit « à un registre particulier des activités mentales et qui exclut de son champ l'activité cognitive stricto sensu et le domaine de l'éthique »<sup>594</sup>. Le chemin parcouru jusqu'ici nous permet en effet de soulever d'un côté le problème interne au corpus face à ses représentations collectives ; de l'autre côté les formes d'opérationnalité que le concept d'imaginaire disciplinaire nous permet de proposer comme résolution à ces problèmes. Il subvient aux besoins de comprendre la formation de ces représentations, de les expliquer et, en découvrant leur face cachée, d'ouvrir les possibles à une épistémologie des liens entre notre corpus et le reste de la discipline. Par exemple, dans les « périodes » de la géomusique, la lecture de l'imaginaire disciplinaire nous montre que la réunion des formes de représentation participe d'une normalisation, alors que leur séparation tant à montrer une phase de révolution scientifique ; c'est-à-dire le rejet d'une théorie consacrée au profit d'une nouvelle théorie (Kuhn, 2008[1962]).

**Figure n° 18 : l'impact des formes justificatives sur le sous-courant disciplinaire (SCD)**



<sup>594</sup> Debarbieux B., in Lévy&Lussault, 2003, op.cit., p.491.

Justification ouvrante



### II-3- La construction pluridisciplinaire de la *music geography*

Sans commune mesure avec le décalage entre géographies françaises et anglo-saxonnes, le champ des sciences sociales ouvre des perspectives qui s'étendent à l'infini. Aujourd'hui plus que jamais, les croisements féconds des disciplines ne cessent d'élargir un horizon déjà bien vaste. Concernant l'étude de la musique, la géographie commence à y occuper une place de choix. Pourtant, elle reste la grande absente des ouvrages construisant l'épistémologie de la musique en sciences humaines et sociales. Aussi, en voyant que l'affirmation de la pertinence du sujet n'implique pas obligatoirement une circonscription disciplinaire de l'objet, c'est-à-dire la construction d'un sous-courant, nous percevons également que la pluridisciplinarisation participe de l'ouverture musicale en géographie. C'est ce que nous voudrions développer ici, c'est-à-dire la manière dont le sous-courant est modulé par la pluridisciplinarisation de la *music geography*. Toutefois, plutôt que de tenter une laborieuse démonstration du ralliement de la discipline à chacune des autres disciplines en sciences humaines et sociales, plutôt que d'entr'apercevoir les innombrables possibilités thématiques de traitement dont l'exhaustivité relève d'une tâche herculéenne, nous nous contenterons de poser quelques jalons avec l'aide de notre corpus d'analyse.

D'abord, les rapports explicites entre musique, espace, lieu et territoire ont été creusés par quelques travaux mettant en relation directe la géographie avec d'autres disciplines. Nous en reprendrons certains en regardant, à titre d'exemple, comment cette collaboration est née. Nous explorerons les perspectives qui y sont ouvertes. Puis, nous marquerons un temps d'arrêt sur ces thématiques qui, bien que liées ontologiquement à la géographie, n'ont pas eu l'occasion de fouler son versant disciplinaire. C'est la spécialisation qui est ici en question. En effet, nous considérons avec Boutefeu (2004) que « la recherche (Foucault, 1976) s'articule entre une volonté de connaître (recherche fondamentale) et une volonté d'agir (ingénierie). La recherche interdisciplinaire se situe entre ces deux pôles. Elle correspond à une démarche appliquée ou finalisée qui doit répondre à des demandes de la société »<sup>595</sup>. Avec l'idée de mieux comprendre l'évolution du sous-courant disciplinaire, voyons quels choix ont fait les auteurs du corpus, puis comment d'autres auteurs ont côtoyé la géographie.

---

<sup>595</sup> Sur <http://grain-de-geo.ens-lyon.fr>, consulté le 12 mars 2011.

### II-3-a- Retour sur le sous-courant disciplinaire

« Il y a plusieurs façons de pratiquer l'interdisciplinarité : solliciter d'autres disciplines quand le sujet le demande (Bailly et Schils, 1988) ; composer un groupe pluridisciplinaire pour travailler sur un même thème, chacun traitant un aspect particulier (Bailly et Schils, 1988) ; approcher globalement un problème puis faire appel aux différentes méthodologies disciplinaires pour analyser la situation et la découper en problèmes et trouver des solutions alternatives (Giordan et Souchon, 1992, p.140) »<sup>596</sup>. Pour faire état de la construction pluridisciplinaire au sein du corpus, nous entendons procéder en deux grandes étapes. Une première rappelle de manière synthétique quelles ont été les références non disciplinaires mobilisées par le corpus. Elle imagine que cet apport, qui vient appuyer la démarche, n'est pas anodin. Une seconde fait état des productions qui, bien qu'extérieures à la géographie, sont à l'origine de l'ouverture musicale en géographie. Ces deux étapes sont bien entendu interdépendantes.

#### Les risques (considérés) d'éparpillement

En échouant face aux tentatives de décloisonnement de la *music geography*, les auteurs clés du corpus ont, avec les contre-effets que cela produisit, tenté une ouverture par l'interdisciplinaire. Mais, celle-ci sert également de légitimation dans la construction du sous-courant. Nous avons vu ici que « les frontières intra-disciplinaires (au sein même d'une discipline) s'avèrent parfois plus marquées que celles existant entre les disciplines »<sup>597</sup>. Aussi, la question du rassemblement disciplinaire de la musique est certainement la première origine d'un éparpillement du sujet dont les risques semblent bien avoir été considérés. De là viendrait la pluralisation de la *music geography* que nous avons observée. Aussi, dans le corpus, les avis divergent quant au traitement externe. Alors que l'on affirme qu'il y a « un manque général de recherches à l'œuvre dans les sciences sociales »<sup>598</sup>, d'autres postulent que « *Cultural historians, folklorists, and sociologists have long recognized music* »<sup>599</sup>. Toute l'ambiguïté du sous-courant se retrouve ici : est-il une émergence dans les sciences sociales ou un isolat ?

---

<sup>596</sup> [http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont\\_interdis1.html#ancre562331](http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont_interdis1.html#ancre562331), consulté le 1/12/2010.

<sup>597</sup> [http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont\\_interdis1.html#ancre562331](http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont_interdis1.html#ancre562331), consulté le 1/12/2010.

<sup>598</sup> Jones K., 2005, op.cit., p.725.

<sup>599</sup> Nash P.H. ; Carney G.O., 1996, op.cit., p.71.

Les premiers auteurs du rassemblement n'ont pas su faire l'unanimité autour de la constitution d'un sous-courant disciplinaire. La cause qu'ils ont servie est mise en doute aujourd'hui. Carney a joué un rôle important dans le processus d'appropriation. Pourtant, ses propositions se sont progressivement ouvertes. Avec la consolidation du corpus, il prend davantage de précautions en affirmant l'élargissement des thématiques, même s'il continue d'oublier un grand nombre de références. De la même manière, Byklum (1994) se base sur des suppositions pour affirmer « *the boundless opportunities for geographic study of music* »<sup>600</sup>. Interrogeons-y la mise à contribution des autres disciplines.

Dans les ouvertures qui sont proposées par Carney, la notion de *place* arrive avec une approche, propre à la *new geography*, qu'il qualifie de « rénovée ». Cette approche prend de plus en plus compte de la dynamique des objets et notamment du processus de construction des espaces et des lieux. McLeay (1995) confirme que dans les années 1980 “*the conceptual emphasis of ‘music geography’ changed, with research into place and music (Bulter, 1984 ; Lher, 1983), landscape images (Curtis and Rose, 1983), and environmental issues (Jarvis, 1985) being based in textual analysis of song lyrics*”<sup>601</sup>. On voit ici se mêler au corpus des références externes, même si McLeay ne mobilise que des travaux théoriquement et méthodologiquement proches des siens. Ce sont ceux qui ont « souligné l'utilisation de la musique dans l'enseignement (Paterson, 1991) et comme outils d'analyse des relations entre classes et genre (Moss, 1992), alors que la géographie régionale a contribué à l'analyse de « sons régionaux » (Aldskogius, 1993; Arkell, 1991; Gill, 1993) »<sup>602</sup>.

Face aux quelques auteurs qui vont dans le sens d'un rassemblement des différentes approches pour la formation d'un groupe uni (Ford, Nash, Lornell & Mealor, Gill...), d'autres auteurs vont eux aussi faire appel aux non-géographes. Les contre-propositions pour lesquelles Susan Smith a été placée en tête dans le chapitre précédent, tout en rappelant les limites des premiers travaux, précisent que les années 1970 et les années 2000 sont séparées par une mutation conceptuelle et méthodologique de la géographie. Cette mutation explique l'intérêt pour le géographe de faire subir à ces objets d'analyse de nouvelles expériences. Voici les mots de Smith (1994) à ce propos :

“*Musical examples have been used to illustrate some key concepts like the diffusion of ideas and traditions (Carney 1974, 1977; Ford 1971; Meyer 1976); music has been specified as part of a ‘folk-geography’ whose task is to map the non-material boundaries of culture (Lornell and Mealor*

---

<sup>600</sup> Byklum, 1994, op.cit., p.274.

<sup>601</sup> Mcleay C., 1995, op.cit., p.2.

<sup>602</sup> Mcleay C., 1995, op.cit., p.2.



1983); and rock music has been interrogated for its relevance to environmental studies (Jarvis 1985). David Lowenthal (1975) argues for an interest for 'the audible past'; Paterson (1991) discusses the role of pop music in geographical education; and the relevance of music to development studies has been vividly illustrated by Canon (1993). However, much remains unsaid and unheard, and this can be illustrated by highlighting the potential for incorporate the musical themes into three types of landscape study, deriving respectively from the project of ethnography, the idea of place, and the notion of spectacle."<sup>603</sup>

C'est en ouvrant une perspective critique des approches diffusionnistes que Smith (1994) participe de l'implosion du sous-courant disciplinaire. Sans aucun doute consciente de son action, comme nous le montre à la fois son inscription dans une géographie humaniste, critique et postmoderne, Smith n'imaginait peut-être pas que l'un des effets inattendus de sa proposition soit du même ordre que les effets recherchés par Carney : c'est-à-dire la création d'un second noyau sous-disciplinaire. Lorsque Gumprecht (1998) nous dit que « d'autres aussi ont reconnu l'échec des géographes culturels dans l'exploration des liens entre musique et lieu (*place*) »<sup>604</sup>, il oublie d'en préciser les effets secondaires. Gumprecht avait déjà parlé des ouvertures sur l'auditeur et l'interprétation des paroles, puis abordé la géographie des représentations. La distinction entre espace vécu et espace perçu aurait notamment pu être faite, puisque l'épistémologie le permettait. Elle aurait symbolisé l'ouverture aux diffusionnistes. Pourtant, Gumprecht choisira de garder le cap « objectif » d'une description superficielle de l'événement : "*Susan Smith, for example, has criticized geographers for privileging sight over hearing in landscape study, and for neglecting "the extent to which sound generally, and music in particular, structure space and characterized place"* (Smith 1994, 232). *In urging cultural geographer to pay greater attention to musical subject, Lily Kong notes that music "can serve as useful primary source material to understand the character and identity of places"* (1995, 28)"<sup>605</sup>.

En guise de contre-exemple, Jazeel (2005) montre les différentes ouvertures du champ musical qui apparaissent de moins en moins catégorisables : « *Since Susan Smith's influential reflections on the 'sounscape' of social, political and cultural life (Smith, 1994), research has progressed on a divers range of themes, including the link between music and historical geography of citizenship and the nation-state (Leyshon et al., 1998a ; Revill, 1995, 2000). Music practice and the transgression of hegemonic spatiality (Kong, 1995a; Valentine, 1995),*

---

<sup>603</sup> Smith S.J., 1994, op.cit., p.233.

<sup>604</sup> Gumprecht B., 1998, op.cit, p.58.

<sup>605</sup> Ibidem, p.62.

*musical performance, reception and the production of space* (Smith, 2000, Saldanha, 2002), *and the listening practices and the timing and spacing of memory* (Anderson, 2002, 2004)<sup>606</sup>. Jazeel nous fait ainsi comprendre que le même effet de masse observable chez les diffusionnistes tend à se créer autour des critiques humanistes. Cela n'a plus comme conséquences de créer un autre mouvement contre ce nouveau sous-groupe, mais fait éclater le sous-courant disciplinaire en de multiples tentatives isolées. L'éparpillement est bien constaté. Si ces nouveaux travaux sont bien révélateurs de cet éparpillement, c'est surtout parce que, contrairement aux « comètes et satellites »<sup>607</sup>, ils affichent une relative autonomie par rapport au bagage épistémologique qu'ils présentent. Ces éclats ne sont plus, à l'image des premiers travaux isolés, des essais empiriques sur tel ou tel style de musique. Ils sont constitués de nombreuses explorations disciplinaires du sujet, comme le rappelle, par exemple, Matless (2005) : “*Geographers have increasingly engaged with critical study of music*”<sup>608</sup>. Le rôle de la critique y est à double tranchant. En élargissant les thématiques, les frontières du sous-courant deviennent de plus en plus dures à garder.

Dans le processus d'autonomisation des sous-groupes, Jones (2005) décrit “*this wide-ranging literature [in music geography] has covered issues such as the contested politics of different music's place in society, the enrolment of music in expression of national identity and the sonic geography of both evaluation of artistic value and the claim to authority on which they are contingent*”<sup>609</sup>. Pourtant, Jones reste sceptique quant à l'idée de suivre une voie en particulier. Elle qualifie son travail de “*peculiarly geographical example of broadcasting*”<sup>610</sup>, et l'inscrit dans un corpus où « les recherches sur ce sujet sont reliées au débat critique sur la politique culturelle de la musique qui prend place dans la géographie sociale et culturelle depuis le début des années 1990 »<sup>611</sup>. L'affirmation du sous-courant disciplinaire rentre progressivement en conflit avec l'ouverture pluridisciplinaire.

Cet enlèvement du sous-courant disciplinaire est également pressenti par Michelle Duffy (2005) qui affirme que “*a number of studies on the relation between music and place have demonstrated how such things as lifestyle and associated music genres shape understandings of place and communal identity formation within that spatial context*”<sup>612</sup>. Duffy propose de poursuivre sur une voie inexplorée, du moins par les *music geographers*

---

<sup>606</sup> Jazeel T., 2005, op.cit., p.233.

<sup>607</sup> Voir premier chapitre.

<sup>608</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.748.

<sup>609</sup> Jones K., 2005, op.cit., p.725.

<sup>610</sup> Jones K., 2005, op.cit., p.739.

<sup>611</sup> Jones K., 2005, op.cit., p.725.

<sup>612</sup> Duffy M., 2005, op.cit., p.678.

autres que Smith (1994 et 2000). Elle souligne alors le « manque » d’approches, pour appuyer la nécessité grandissante de sortir de l’affirmation du sous-courant disciplinaire : “*What is lacking [in geographical studies on music] is a focus on music as a dialogic process and the agency of various subject positions*”<sup>613</sup>. Les références extra-disciplinaires servent ici de justification (ouvrante).

Carroll & Connell (2000), dans un article relativement critique face à l’affirmation d’un sous-courant disciplinaire, défini en l’occurrence comme interne à la géographie culturelle, s’émancipent également de la majorité des travaux fondateurs. Ils avancent « la complexité d’utiliser la musique en géographie culturelle » et proposent de montrer comment, « par leurs paroles et leur performance », le group *The Whitlams* « contribue à donner du sens au lieu »<sup>614</sup>. Ici encore, le lieu (*place*) est revendiqué dans sa pluridisciplinarité. Il n’est pas un « objet culturel » ni même un « objet géographique ». Carroll & Connell notent que “*a number of studies have begun to explore the connections between music, place and identity in efforts to trace the role of the ‘popular’-and popular music-in the creation of geographical knowledge*”<sup>615</sup>. Nous en concluons que la pluridisciplinarisation de la *music geography* est, pour eux, en marche depuis ses origines.

Alors que la plupart des références extra-disciplinaires étaient jusque-là mobilisées dans une optique de complémentarité, Kruse (2003) montre que des approches suivent les mouvements théoriques initiés par d’autres sciences sociales, indépendamment des travaux dominant en géographie : “*Most recently, the role that music plays in the production of space and place has been addressed in terms of critical theory (Cohen, 1998; Leyshon et al., 1998) and in terms of particular songwriters (Bowen 1997; Aitken and Crane 2001)*”<sup>616</sup>. L’ouverture va de la constitution d’un savoir géographique qui aborde la musique comme objet géographique, pour mieux la comprendre dans sa spatialité, à une expression de l’outil musical en géographie qui se fait plus large. Avec elle, le sous-courant disciplinaire, tel qu’affirmé par les diffusionnistes, devient moins cohérent. La musique devient un sujet d’analyse, qui s’exprime par son utilisation dans des travaux de géographie générale. Elle est mobilisée comme un outil d’analyse ou comme un matériau « générique ». La mobilisation de références extra-disciplinaires sert désormais le comparatif interne qui est à la base de la généralisation disciplinaire de la musique (décloisonnement du sous-courant).

---

<sup>613</sup> Duffy M., 2005, op.cit., p.678.

<sup>614</sup> Carroll & Connell, 2000, op.cit., p.143.

<sup>615</sup> Carroll&Connell, 2000, op.cit., p.142.

<sup>616</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.154.

La transversalité disciplinaire de l'objet nous interpelle. Parmi la multitude des propositions qui font état de l'éclatement visible du sous-courant disciplinaire, il apparaît de plus en plus clair qu'« il est encore trop tôt pour entreprendre une synthèse de toutes ces géographies à « épithètes » »<sup>617</sup>. D'autres affichent que les propositions sont « pensées comme des points de rencontre et de fédération des travaux en cours »<sup>618</sup>. L'éparpillement qui en découle, s'il est bien réel, reflète deux principaux états de fait.

D'abord, il marque l'impossibilité de circonscrire la musique dans un type de géographie qui, qualifiée de « musicale » ou « *music geography* », n'arrive pas réellement à s'affirmer comme sous-courant disciplinaire. Son existence est clairement le fruit d'un constructivisme épistémologique pour lequel le rôle performatif apparaît comme l'unique chance de la faire exister comme telle. Comme suite logique, c'est la multiplication des traitements thématiques de la musique par des géographies plurielles qui reflète cet éparpillement en même temps qu'elle y participe. Le double rôle causal et conséquentiel de cette diversification des approches mérite d'être mis en valeur par son interdisciplinarité ; du moins s'il est à la fois la traduction de cette impossibilité pour la musique, de par ses caractéristiques intrinsèques, d'être domptée par une géographie spécifique et de la volonté d'une partie des auteurs de ne pas adhérer à un mouvement communautaire. « Quelles sont les disciplines qui se conjuguent ? Comment les auteurs bricolent-ils avec leurs moyens propres de pluralisation disciplinaire ? », sont les questions qui nous posons alors.

### **Ouverture sur le passé par l'interdisciplinaire**

Avec les précurseurs oubliés, les origines du croisement entre musique et géographie sont rendues floues d'un point de vue épistémologique. Aussi, les ouvertures interdisciplinaires qui ont permis l'arrivée de la musique en géographie sont mieux traitées de ce point de vue ; même si les travaux qui y font référence sont moins nombreux. Plus étonnant encore, ces ouvertures sont parfois l'occasion de retrouver un géographe oublié. Pocock (1989) initie cette ouverture du côté anglo-saxon en faisant référence, par exemple à Bagenal & Wood (1931). Avec eux, Pocock aborde le travail de **Granö** (1929). Voilà qui propulse soudainement ce dernier au rang de précurseur : *“The earliest pioneering work is acknowledge to be that of Granö, Finnish geographer who described and illustrated cartographically the divers sounds of the island of Valosaari (Granö, 1929). His detailed and*

---

<sup>617</sup> Lamantia, 2005, op.cit., p.14.

<sup>618</sup> Guiu, 2009, op.cit., p.40.

*methodological approach, however, proved less stimulating and influential than the broader perspective adopted by Schafer, founder of the World Soundscape Project in Vancouver in 1970*<sup>619</sup>. Le pionnier (re)découvert fait par la suite l'objet de rétrospectives ponctuelles dans les propositions de mise en cohérence du corpus, alors que Carney, par exemple, l'omet de sa proposition bibliographique (1980b). Granö apparaît également chez Raibaud (2009a), sous l'influence de Guiu qui l'aura certainement trouvé dans les bibliographies des travaux anglophones. Matless (2005), qui fait également référence à Granö, rouvrira quant à lui les perspectives épistémologiques avec Sargeant, affirmant que "[...] *one of the early discussions of music's geography, Winthrop Sargeant's Jazz: Hot and Hybrid, carefully traced 'the geography of jazz rhythm' across the Americas (Sargeant 1959 [1938]:111-127)*"<sup>620</sup>. Matless propose de nombreuses références qui montrent que les tentatives de Carney sont basées sur une absence de recherche historique (Sharp, 1954 ; Ransome, 1940 ; Miller, 1937 ; Dutt, 1923 ; Horder, 1937 ; Cornish, 1931 et 1937 ; Davies, 1923[1882]). Pourtant, avant Carney, Nash avait bien ouvert l'histoire en abordant les travaux de Gysi (1923 et 1924) et de Nettl (1956) ; deux auteurs qui avaient approché de très près le lien entre musique et géographie « populaire ». La stratégie de Carney qui, rappelons-le, place l'article de Nash (1968) comme « le premier travail » sur la question, est donc bien une logique de fermeture puisque le choix lui était délibérément proposé de faire le lien avec ce passé redécouvert. Nash & Carney, dans leur proposition de synthèse (1996), oublient définitivement les précurseurs fondant l'interdisciplinarité du sujet, et par là même de citer Pocock, qui est pourtant rapidement devenu une référence incontournable dans la plupart des travaux épistémologiques. Voilà qui assoit notre hypothèse d'une construction intentionnelle d'un sous-courant disciplinaire à l'époque.

Dans sa mise en relief des géographies possibles de la musique, Smith (1994 et 1997) revient sur les origines géographiques du sujet avec Sauer (1925) notamment, montrant que l'évolution de la question est un fait inscrit dans des recherches interdisciplinaires. Les références à Weber (1958) ou encore à Anon (1908) viennent appuyer cette idée. On voit d'ailleurs que, dans cette démonstration, les travaux de Pocock sont particulièrement bien mobilisés. En considérant toutefois ce que nous disions concernant le choix des références dans le texte de Smith (1994 notamment) - absence de Nash par exemple - on peut se demander si l'épistémologie interdisciplinaire, telle qu'elle est faite par les anti-diffusionnistes, ne constitue pas plus une tentative de déstabilisation des précurseurs affirmés

---

<sup>619</sup> Pocock D., 1989, op.cit., p.197.

<sup>620</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.757.

qu'une ouverture sur des précurseurs supposés. Toujours est-il que des travaux extérieurs à la géographie viennent appuyer la démonstration de la pertinence disciplinaire du sujet. On constate que le mélange des genres devient une donnée épistémologique dans la synthèse du sujet, même chez Carney (1990a), lorsqu'il énumère les possibilités de traitement : *Musical hearth and diffusion: (Jackson, 1952; Ford, 1971; Francaviglia, 1978; Carney, 1987; Glasgow, 1987; Horsley, 1987). Locations with shared musical traits : global (Lomax and Erickson, 1971 ; Nash, 1975) ou regional (Lomax, 1960 ; Burman-Hall, 1975 ; Gastil, 1975). Lyrics describing places (Gleason, 1969; Curtis, 1987; Curtis and Rose, 1987). Lyrics expressing environmental issues (Jarvis, 1985; Marcus, 1975; Henderson, 1974)*. Pourtant, cette proposition d'interrelation disciplinaire n'est pas anodine. Carney en connaît bien les enjeux, pour sa géographie comme pour l'ensemble de la discipline. C'est pourquoi il suggère, en parlant des *music geographers*: qu'ils « ont besoin de plus d'agressivité au moment de partager leurs recherches avec d'autres, en dehors de la discipline »<sup>621</sup>.

La mobilisation de Cornish (1928 et 1934) reste particulièrement illustrative de ce constat d'un mélange intentionnel des genres. Voyons à ce titre comment Leyshon et al. (1995) le mobilisent pour appuyer la pertinence d'une entrée par la notion de *soundscape* :

*“Discussing environmental noise, Vaughan Cornish (1934) makes the everyday soundscape expressive of cultural values. Seeking aesthetic principles for town and country planning in the 1930's, Cornish developed an oral as well as visual aesthetic, with sound an element in a normative geography whereby certain noise registered as out of place. A radio sound might fit in the city street but intrude in the country lane. The planner Patrick Abercrombie expanded on Cornish's (1928) calls for 'harmonies of scenery': there is a special note or tone in different countrysides [...] the honk of the motor-car, the sound of the gramophone in the open, the whir of the speed-boat on the lake, do not enter into the chord: their dissonance is seriously felt and of singular pervasiveness.(Abercrombie 1933, 243; Matless 1993)”<sup>622</sup>.*

Les bases offertes pour discuter l'ouverture du sonore à une dimension culturelle permettent selon eux d'aborder la notion de paysage avec un point de vue géographique nouveau. Revill et al. (1998) ou encore Connell&Gibson (2003) rappellent que l'initiative de Cornish vaut encore dans la construction disciplinaire de l'objet musical.

<sup>621</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.42.

<sup>622</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1995, op.cit., p.424.

Du côté francophone, l'ouverture est plus homogène. En fait, comme nous l'avons laissé poindre plus haut, la phase d'affirmation d'un sous-courant disciplinaire est beaucoup plus floue. Si Foucher (1996), par exemple, avait voulu inscrire sa géographie de l'opéra dans une géographie culturelle, ou si Lévy voulait faire de l'objet musical un objet spatial, peu de francophones ont eu la volonté de cadrer disciplinairement le sujet. Guiu (2006 et 2009) est à l'origine de la principale épistémologie qui tente de définir un sous-courant disciplinaire. Elle a toutefois ouvert le débat sur l'hétérogénéité des possibles, passant à la fois par les travaux historiques et les approches différentielles. D'ailleurs, la première journée qu'elle organise est clairement pluridisciplinaire, même si le texte d'appel reflète un resserrement sur la géographie.

Ainsi, les premières tentatives de Vauchey (1987) arborent une bibliographie conséquente où Huxley (1946), Matras (1948), Merleau-Ponty (1945), Roupnel (1932)... illustrent cette volonté de s'inscrire dans une démarche continue. À son tour, Lamantia (2005) saura profiter des propositions de Hoffman (1932) ou Prod'homme (1925), lorsque Lévy (1999) passe par Adorno (1903-1969), Druilhe (1948) ou encore Weber (1951). Plus qu'une ouverture sur le passé, ces propositions illustrent des démarches plus ou moins isolées d'un côté, attentives à une géographie générale de l'autre.

Pour autant, cette ouverture sur le passé ne correspond pas à celle que nous constatons dans les récentes propositions se disant « pragmatiques ». Celles-ci, orientées vers l'action, surfent sur des travaux actuels où l'interdisciplinarité tend à se transformer en transdisciplinarité. Quels auteurs, disciplines, concepts et mobiles sont à l'origine de cette construction transdisciplinaire de la *music geography* ? C'est en répondant à cette question que nous espérons mettre en valeur l'effacement des préoccupations disciplinaires qui fait place à des études plus « thématiques » que « disciplinarisées ». Nous regardons ici que « la principale caractéristique des programmes interdisciplinaires est d'être placée sous le signe de la finalité économique et sociale dans des zones et sur des problèmes d'actualité, qui n'ont pu satisfaire des démarches scientifiques classiques (Barrué-Pastor, 1992) »<sup>623</sup>.

### **Perspectives croisées au sein du corpus**

Cette ouverture sur le passé marque l'existence d'une voie parallèle à celle de l'affirmation du sous-courant disciplinaire. Mais ce n'est pas pour autant la preuve d'une

---

<sup>623</sup> Hassid, 2006, sur [http://grain-de-geo.ens-lyon.fr/article.php?id\\_article=159](http://grain-de-geo.ens-lyon.fr/article.php?id_article=159) consulté le 1/12/2010.

contre-disciplinarisation (ou généralisation) de la musique au sein du corpus. En effet, deux voies sont communément empruntées. Soit la démonstration peut faire état de la place de la musique dans d'autres disciplines et la géographie devient une nouvelle possibilité de disciplinarisation de l'objet. Soit c'est l'objet qui arbore des caractéristiques pluridisciplinaires pour l'auteur et sa géographie ne peut se faire sans le recours à d'autres sciences sociales.

Il est tentant de penser que les travaux qui portent des « regards croisés » (Marié, 1989) sont ceux qui n'œuvrent pas le plus activement pour la qualification d'un sous-courant disciplinaire. Un bon exemple est celui de Leyshon et al. (1998) qui montrent comment, dès le début d'une mise au travail collective sur le sujet, un large panel de sciences géographiques était représenté, de même que d'autres disciplines connexes. Ils affirment que l'approche de la musique par la géographie ne constitue pas la colonisation d'une discipline par une autre, sinon « *how senses of the geographical are present in the production, transmission, and consumption of that particular part of the soundscape designated by music* »<sup>624</sup>. Voyons comment ces éléments se retrouvent dans notre corpus et en quoi ils peuvent être le signe d'une ouverture.

La première nécessité de complément extra-disciplinaire rencontrée concerne la définition même de l'objet. Pour beaucoup d'auteurs, la musique ne semble pas être un objet géographique, mais est en train de le devenir. Cela sous-entend que cet objet vient d'autres disciplines, vers la géographie. Ici, les ouvrages « musicologiques » (dictionnaires particulièrement), sont les plus interrogés. Bujic (1993) se pose la question. À la recherche d'une définition des « styles » musicaux, notion chère aux diffusionnistes, il précise que : “*The author of the article “style” in The New Harvard Dictionary of Music has wisely observed that attempts to define style come up against the problem of circularity. If, as he himself says, “the attempts to define a style requires consideration of all aspect of the music being studied”, then the individual properties of a work must be evaluated against certain presupposition about the aspect of a larger unit – a whole genre of the completed repertory of a certain geographical area*”<sup>625</sup>. Il est vrai que très tôt, pour une majorité des auteurs de notre corpus, la musique est entendue comme un objet complexe nécessitant une définition large. Pourtant, la musicologie n'est pas la discipline de prédilection qui vient appuyer l'analyse géomusicale. Elle appuie juste la définition et la place de l'objet dans le contexte étudié. Elle

---

<sup>624</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1998a, op.cit., p.9.

<sup>625</sup> Bujic B., 1993, op.cit., p.103.



ne prétend que rarement déboucher sur des explications sociologiques ou géographiques. Effectivement, la majorité des travaux de *music geography* portent leur regard sur un objet socioculturel, même si, comme le rappelle Duffy (2005), cela peut être souligné par un “*musicologist, Peter Martin (1995), [who] argues that meaning in music, as with language, is socially constructed*”<sup>626</sup>.

C’est en ce sens que Jazeel (2005) comprend également l’apport potentiel de la musicologie. Pour lui, un des challenges de la recherche “*is to take up this research agendas in way that remain sensitized to the realities of music making and musical practice [...] this approach requires the marrying of more traditional social science research methodologies attuned to exploring that music (re)creates in and through the world, with the employment of an awareness and technological knowledge of what music practice is. For social scientists with little or no musical or musicological training (such myself), this requires the building of a new research network and collaboration*”<sup>627</sup>. En considérant la géographie dans les sciences sociales et en rappelant que la musicologie s’est constituée en tant que discipline, la collaboration qu’il appelle ébranle l’idée de sous-courant.

Passé le cap définitionnel, c’est la question méthodologique qui peut être au cœur du rapprochement disciplinaire entre géographie et musicologie. “*Joint geographical and musicological engagements with this music evoke the ways that these important mode of cultural production map a progressive politics of identity and difference in Britain [...] is well positioned to explore the spatial politics that inheres in musical form, expression and negotiation, to tease from musical sources new question around place belonging, identity and difference, and to apply a scholarly geographical imagination to what musicologists refer to as ‘the reality of music making’ (Berliner, 1994, p.16) [...] Here, musicological interests in the myriad ways that musicians and listeners make use of music (Monson, 1996, p.210) are also to interest to geographers*”<sup>628</sup>. La nécessité de collaboration se fait donc de plus en plus évidente, même si elle s’ancre principalement dans des travaux récents.

Pourtant, de la même manière que nous soulignons l’effacement des références extra-disciplinaires de Nash dans les travaux postérieurs de Carney (1998) et Nash et Carney (1996), Smith garde un regard sur le potentiel d’autonomisation de la géographie face à l’ouverture interdisciplinaire. Elle affirme (1994) ainsi que “*[...] human geography could,*

---

<sup>626</sup> Duffy M., 2005, op.cit., p.681.

<sup>627</sup> Jazell T., 2005, op.cit., p.240.

<sup>628</sup> Jazell T., 2005, op.cit., p.235.

*through its interest in cultural politics, makes an independent contribution to the interpretation of music. Musicology increasingly laments the detachment of music from cultural and sociological research*»<sup>629</sup>. La spécification disciplinaire de l'objet n'est donc pas complètement finie. Elle constitue ici une étape dans l'acceptation de l'interdisciplinarité du sujet.

C'est alors qu'une géographie sociale de la pratique musicale a émergé. Halfacree & Kitchin (1996), par exemple, mobilisent le concept de « *neo-tribalism* » inscrit dans la « *postmodern condition* ». Ce concept repris des travaux du sociologue Michel Maffesoli (1988) marque l'« hétérogénéité de la vie sociale ». Elle se définit en terme de « multitude d'actes individuels d'auto-identification (Bauman 1992 : 136) où les gens se ressemblent pour « baigner dans les mêmes ambiances sensibles (Maffesoli 1991) dans leur recherche de communauté et d'appartenance, qui est le leitmotiv de la condition postmoderne (Giddens 1991 ; Harvey 1989) »<sup>630</sup>. La question de l'espace vécu est particulièrement mobilisée dans le sens où la « durabilité » d'une « tribu » est liée à sa capacité de créer un espace distinctif. Dans sa « géographie des émotions », Maffesoli affirme en effet les deux directions que peut prendre cette construction : imaginaire ou matérialisée. Il semble qu'une relation indispensable de complémentarité soit nécessaire au succès de la tribu. Cela aurait été le cas des fragments de musique populaire à Manchester. C'est ici le contexte historico-géographique qui forme et soutient la co-construction entre musique et tribu.

La mobilisation d'Antoine Hennion du côté français rejoint cette idée de géographie sociale de la pratique musicale, même si les termes peuvent en être définis différemment. « D'où l'intérêt de suivre un art qui ne se manifeste pas par la fermeture sur un objet [...], mais par la mobilisation active d'une foule de participants, hommes et choses, instruments et écrits, lieux et dispositifs »<sup>631</sup>. Romagnan (2000) en conclut que « la musique est faite sur mesure pour une théorie de la médiation ». L'affirmation de la musique comme objet géographique commence ainsi à disparaître.

C'est ainsi que des figures de la sociologie deviennent récurrentes chez les auteurs du corpus, comme l'affirme notamment Stanley Waterman (2006). Pierre Bourdieu, qui estimait que « la musique est l'art par excellence » (Raibaub, 2009), en est un exemple. Quelques géographes post-structuralistes continuent de le mobiliser plus explicitement dans leurs

---

<sup>629</sup> Smith S.J., 1994, op.cit., p.235.

<sup>630</sup> Halfacree K.H. ; Kitchin R.M., 1996, op.cit., p.48.

<sup>631</sup> Hennion, 1993, p.290 ; cité par Romagnan, 2000, op.cit., p.121.

travaux, à l’image de Saldanha (2005) à propos du phénotype : *“this is Bourdieu : through the differential experience of cultural products (trance music, clothes, tourist services), unequal relationships between bodies are reproduced”*<sup>632</sup>. Aussi, Anderson (2005) justifie cette prise en compte d’une *“extensive sociological literature on haw music taste, understood as a state preference for a specific genre of music, is patterned in relation to the set of normative distinctions that make up the social and cultural (see Frith 1998, Hakanan and Wells 1993). The theoretical basis to this literature, and the work that dominates accounts of choice and judgement, is the neo-Kantian critique of different forms of aesthetic judgement developed by Pierre Bourdieu (1984) in Distinction”*<sup>633</sup>. Alors que la recherche se constitue d’un point de vue pluridisciplinaire, et que les méthodologies s’entrecroisent, la justification décalée ne permet plus de lire l’affirmation de la musique comme objet géographique, mais propose au contraire de spécifier la dimension interdisciplinaire du sujet.

Dans cette littérature entendue, on note à titre d’exemple, la bonne représentation de Jacques Attali. En abordant le son, les géographes humanistes sont à l’origine de son introduction dans la *geomusic*. *“As Attali notes, ‘more than colours and forms, it is sounds and their arrangements that fashion societies’ (1985, p.6)”*<sup>634</sup>. La question du « bruit », reprise chez Attali (1977) par les *music geographers*, bien que liée à la question sonore, est une extrapolation de l’imposition d’un pouvoir dont la musique constitue le principal outil. Pour lui, les actes d’appropriation et de contrôle de la musique deviennent une expression de pouvoir (Smith, 2000). La traduction géographique de cette expression se fait sur la base d’une géographie du pouvoir, puis du politique. Leyshon met à jour trois problèmes que pose l’approche de Jacques Attali selon lui : *“First, it is heavily freighted with the trappings of Marxist political economy [...] Second, Attali’s political economy perspective means that the elides over the role of consumption within the musical economy, which he submerge within the network of repetition [...] Third, Attali’s analysis of the music industry has been superseded”*<sup>635</sup>. Le concept de *musical network* (Attali, 1984) reste une idée phare pour cette géographie anglophone. *“In order to do so in way that combine sensivity to musical processes and to their spatiality, I deploy the concept of the musical network [...] According to Attali (1984) the economy of music operates through networks based upon the composition, representation and repetition of musical forms”*<sup>636</sup>. L’économie politique de la musique chez

---

<sup>632</sup> Saldanha A., 2005, op.cit., p.713.

<sup>633</sup> Anderson B., 2005, op.cit., p.647.

<sup>634</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.155.

<sup>635</sup> Leyshon A., 2001, op.cit., p.59.

<sup>636</sup> Ibidem, p.58.

Attali se divise en quatre sous-thèmes, « *network of creativity, reproduction, distribution and consumption* », qui ont une logique organisationnelle et géographique distincte :

1/ “*The concept of the creative field has been coined by Scott to argue that musical creativity is a spatially agglomerated process [...] the music industry tends to be “rooted in communities of workers anchored to particular places” which, once established, becomes “magnets for talented individuals from other places who migrate to these centres in search of professional fulfilment” (1999b, p.809).*” Ici, « la spatialité des milieux culturels dans lesquels la musique est produite » apparaît comme primordiale. Scott (1999a) affirme que « les formes de musiques populaires émergent des *scènes musicales*, ou de différents espaces d’activité musicale ».

2/ « *the geography of this network is very different of that of network of creativity* »<sup>637</sup>. Rappelons que les moyens de production sont situés la plupart du temps dans les périphéries des grandes agglomérations. Ils s’inscrivent à la fois dans une localité et dans une « région globale » en fonction de critères liés au marché de la musique, fonctionnant souvent sous la forme de cluster.

3/ « *As in the case of the network of production, network of distribution tends to be highly concentrated, the activities undertaken with both networks being capital intensive, which encourage capital concentration and organizational integration* »<sup>638</sup>

4/ “*Network of consumption incorporate those location in which musical products created within other networks are consumers themselves*”.

Dans les propositions de regards croisés, la géographie de la musique adopte alors un penchant tout particulier pour la sociologie de la musique, l’ethnomusicologie et l’anthropologie musicale. Anderson, Morton et Revill (2005) montrent que les thèmes abordés par la *music geography* sont très généralement au croisement de ces diverses approches : « *Such work in geography intersects with an impressive range of studies in sociology, cultural studies and anthropology which examine the spatiality of musical practices in a multiplicity of cultural and historical contexts (e.g. Bull 2000, DeNora 2000, Leppert and McClary 1988, Martin 1995, Stokes 1994, Swiss, Sloop and Herman 1998)* »<sup>639</sup>. Il est alors possible de revisiter les grands thèmes qui lient les travaux sur la spatialité de la musique à la géographie au travers des « *postcolonialism critics and subaltern politics*

---

<sup>637</sup> Ibidem, p.64.

<sup>638</sup> Sadler, 1997, cite par Leyshon, 2001, op.cit., p.65.

<sup>639</sup> Anderson B. ; Morton F. ; Revill G., 2005, op.cit., p.639.

(Rodano and Bohlman 2000), *the gendering of knowledge* (McClary 1987) and *embodied performances* (Cook, 1998 ; Savigliano, 1995 ; Washabaugh, 1996) »<sup>640</sup>. Cette opération se fait avec des auteurs connus pour leurs travaux dans d'autres disciplines. Comme exemple de démonstration de cette approche interdisciplinaire, Goré (2005) propose de « déconstruire »<sup>641</sup> son objet d'étude en s'inspirant de différentes disciplines. Il y concilie, à travers une analyse transdisciplinaire, les apports d'autres disciplines des sciences sociales. Ainsi, « les travaux des ethnomusicologues ont permis de cerner les différentes pratiques relevant de la catégorie « musique bretonne » [...], mais aussi différentes formes d'expressions musicales inventées ou réinventées [...] La démarche sociologique qui appréhende la musique comme un fait de société nous a servi de base pour identifier les acteurs du système musical traditionnel [...] Les travaux des anthropologues sur l'identité ou l'ethnicité nous ont permis d'analyser la fonction symbolique [...] L'approche historique [...] a contribué à l'appréhension de l'évolution de la musique qui a suivi les grandes transformations de la société bretonne, et notamment le passage de la société traditionnelle à la modernité »<sup>642</sup>. Dans ce croisement, la géographie constitue surtout un apport méthodologique et la généralisation disciplinaire devient bien effective.

Aussi, lorsque la *music geography* s'inscrit dans le social sans pour autant spécifier un type de géographie (la géographie sociale), l'intégration de sociologue se fait plus « naturellement », c'est-à-dire sans justification. Thompson (2006), par exemple, rappelle que la « *music geography is emerging to provide valuable perspectives that question the socially constructed boundaries around the production and consumption of music* »<sup>643</sup>. Aussi, lorsqu'elle n'est pas nécessairement mise en avant, « l'interdisciplinarité apparaît comme une solution pour appréhender les problèmes de façon systémique »<sup>644</sup>. Les regards croisés découlent directement des caractéristiques de l'objet et le sous-courant ne peut tenir face à cette nécessité d'ouverture. Ainsi, « l'approche de la musique comme un système en France présente l'avantage de rendre compte à la fois du champ artistique qu'elle couvre et des relations qu'elle entretient avec la société comme la politique à travers ses diverses institutions. La compréhension d'un tel système n'est pas facile à cause de la multiplicité et de

---

<sup>640</sup> Ibidem.

<sup>641</sup> Goré, 2005, op.cit., p.95.

<sup>642</sup> Goré, 2005, op.cit., p.96.

<sup>643</sup> Thompson D.J., 2006, op.cit., p.67.

<sup>644</sup> Hassid, 2006, sur [http://grain-de-geo.ens-lyon.fr/article.php?id\\_article=159](http://grain-de-geo.ens-lyon.fr/article.php?id_article=159) consulté le 1/12/2010.

la dispersion des centres de décision et d'organisation des activités culturelles »<sup>645</sup>. Jean-Michel Djian (1996) parle à ce propos de « réelle atomisation des centres de décision » et qualifie le système de fonctionnement de « patchwork juridique et institutionnel » caractéristique de l'économie culturelle (Romagnan, 2000, p.110). Face à ce constat, le géographe devient la pièce manquante dans le puzzle des sciences sociales.

Après avoir avancé la dimension systémique de la musique pour en justifier une approche interdisciplinaire, c'est une partie de la sociologie pragmatique qui vient s'inscrire dans les travaux analysant la musique en action. Raibaud (2005) reprend notamment les concepts « d'ordre de grandeur » et de « cité », développés par Boltanski et Thévenot (1991), pour décrire l'organisation des structures propres aux musiques amplifiées. « La sociologie de la justification, outre qu'elle permet de considérer que les centres et écoles de musiques amplifiées avec des outils ailleurs utilisés pour les entreprises, permet une commune mesure pour la comparaison des organisations des musiques amplifiées entre elles, mais aussi avec des organisations culturelles aux valeurs très différentes, voire radicalement opposées »<sup>646</sup>. Ainsi, la compréhension du « système musique » n'est pas une fin en soi. C'est une étape dans une géographie pragmatique qui cherche à agir sur ces objets. Par exemple, « étudier le rock [...] comme une (ou des) organisation(s), que l'on pourrait définir avec Friedberg (1981) comme « ensembles humains formalisés et hiérarchisés en vue d'assurer la coopération et la coordination de leurs membres dans l'accomplissement de buts donnés » (Friedberg, 1981, in Etienne 1997) »<sup>647</sup>, permet d'en décloisonner les parties « géographiques » et « sociologiques » pour mieux rassembler le potentiel de compréhension et d'action dans une compétence unique. C'est en tout cas ce que nous précisent Cohen (1995) ou encore Kong (2001).

Pour avancer sur la démonstration empirique de ces énoncés, « le besoin de perspectives pluridisciplinaires dans l'étude des liens musique/société, particulièrement pour les approches sociologiques et géographiques »<sup>648</sup> se fait bien réel. Sa démonstration est la preuve de l'éclatement définitif du corpus et la disciplinarisation de la *music geography* se fait de moins en moins d'un point de vue géographique. La géographie musicale deviendrait-elle donc une science en soi, comme le proposait déjà De Gironcourt (1929) ?

---

<sup>645</sup> D'Angelo, 1997, p.20, cité par Romagnan J-M., 2000, op.cit., p.108.

<sup>646</sup> Raibaud, 2005, op.cit., p.85-86.

<sup>647</sup> Ibidem, p.83.

<sup>648</sup> Kong L., 2006, op.cit., p.109.

## La *music geography* : une science sociale ?

L'analyse socioculturelle devient chaque fois plus incontournable dans les travaux de géographie. Elle est notamment soutenue par Alain Darré (1996) qui affirme que « la musique n'échappe jamais aux enjeux socioculturels d'un lieu »<sup>649</sup>. En effet, « que la musique soit une production sociale, qu'elle constitue un effet (et une cause) des fonctionnements d'une société donnée, seuls des penseurs aussi brillants que Lagarde, Steiner et Michard pourraient songer à le nier »<sup>650</sup> nous dit Lévy (1999). Il rajoute « l'homotopie musicale impose l'utopie sociale »<sup>651</sup>. Toutefois, la voie ouverte à une sociologie pragmatique se fait moins pressante au fur et à mesure que la question sociale se construit. Raibaud fait ici figure d'exception, ce qui nous oblige à creuser pour la musique un domaine bien investi par la géographie contemporaine, notamment chez les jeunes chercheurs. Jones (2005) rappelle que, “*as DeNora argues, “in the past decade, socio-music studies have moved from preoccupation with music’s production to concern with how it is consumed and what it ‘does’ in social life’ (2001:164)”*”<sup>652</sup>. La prise en compte de ce constat dans la construction géographique de la musique ne peut plus être ignorée, même s'il est légitime qu'elle ne constitue pas une priorité. On constate alors que les propositions récentes, émanant notamment de travaux de doctorat, confirme que la musique s'aborde comme un objet social en géographie. Plus généralement, la référence sociale s'inscrit dans une approche globale de la question musicale.

Dans cette sociologisation du corpus, on remarque une percée de la philosophie dans les travaux. Les références « philosophiques » françaises, bien présentes dans la géographie anglophone (Fall et Rosière, 2008), ce retrouve également les travaux de *music geography*. Chez Smith (1997 et 2000), Deleuze, Barthes, Attali, ou chez Saldanha (2005), Deleuze et Guattari, Merleau-Ponty, Bourdieu. La ritournelle (*refrain*) de Deleuze et Guattari (1987) illustre cette mobilisation. Smith (2000) est la première à la mobiliser. « *The soundworld of the coronation may therefore be heard as what Duffy (1999) call a ‘rhythmic landscape’ – a terrain on which Deleuze and Guattari’s (1987) musical metaphors for territory are embodied in performances which connect people to places and create a sense of identity*”<sup>653</sup>. Outre la référence territoriale qui émerge du côté anglophone, c'est la considération de la musique comme processus social qui marque l'ouverture. Et, lorsque Duffy (2005) mobilise

---

<sup>649</sup> Darré A., 1996, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>650</sup> Op.cit., p.150

<sup>651</sup> 1994, op.cit., p.157

<sup>652</sup> Jones K., 2005, op.cit., p.724.

<sup>653</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.622.

la ritournelle à son tour, il est acquis que la musique n'a plus de caractéristiques géographiques spécifiques. Ce sont ses "effets" géographiques qui sont désormais considérés : « *Gille Deleuze and Félix Guattari's concept of the refrain, in which they suggest that rhythm is present whenever there is a movement from one milieu, or codified space, to another. These transposition between milieus are expressed through a rhythmic response, a tying together of 'critical moments' (1987: 313) [...] For Deleuze and Guattari, this re-making of space is a process of territorialisation, where 'territorialisation is an act of rhythm that become expressive (1987: 315)* »<sup>654</sup>. Saldanha (2005) marque une dernière étape alors qu'il exploite la ritournelle d'un point de vue méthodologique. Il précise que « toutes les musiques humaines sont une intensification de la ritournelle en ce qu'elle définit l'espace et l'appartenance au travers de la répétition de la différence : *the national anthem, Muzak, samba, Goa trance. Psy-trance music in Anjuna is not a succession of forms. It is a spatial-temporal event* »<sup>655</sup>. La qualification d'« événement spatio-temporel » contribue à définir la musique en tant que processus social. C'est ainsi, en mobilisant un fait social, que la *music geography* se fait science sociale. Il existe tout du moins une coïncidence entre ces deux constatations. De ce point de vue, c'est en opérant des transversalités que la pluridisciplinarisation déconstruit le sous-courant.

Un autre élément vient ensuite appuyer la pluridisciplinarisation de la *music geography*. Le fait historique, qui sert dans un premier temps à expliquer la progression de l'objet, s'implique dans sa caractérisation. Les travers historiques qu'opèrent les auteurs de notre corpus face à leur(s) objet(s) de recherche impliquent d'abord l'extra-géographique dans la construction disciplinaire du sujet. Puis, récemment, l'histoire disciplinaire apporte du contenu à la description et à la définition de l'objet.

Ce constat suppose une séparation entre les travaux interdisciplinaires et les travaux transdisciplinaires. Les premiers sont souvent ceux qui affirment la pertinence d'un sous-courant disciplinaire pour la musique, alors que les seconds font fi des limites inhérentes aux possibles disciplinaires en géographie, en « thématissant » leur recherche. Dans les deux cas, le travail de l'historien, focalisé sur des objets/sujets spécifiques ou envisagé d'un point de vue épistémologique, reste incontournable pour la quasi-totalité du corpus. Lévy (1994), rappelle que, « pour ce qui est de la musique ou des arts en général, c'est une dynamique de développement qui, à partir de la renaissance européenne a abouti à leur autonomisation

---

<sup>654</sup> Duffy M., 2005, op.cit., p.686-687.

<sup>655</sup> Saldanha A., 2005, op.cit., p.718.



comme production spécifique, irréductible à la pratique religieuse, à l'exercice du pouvoir politique ou aux rituels anthropologiques »<sup>656</sup>. Lévy poursuit : « Pour l'essentiel, l'histoire de la musique européenne s'exprime par la contradiction entre le maintien des enclavements culturels renforcés par les logiques étatiques et l'intégration, via la diffusion des innovations, dans un espace unifié [...] Dès le XVIIIe siècle, la musique est nettement internationalisée »<sup>657</sup>. Cette histoire est au service d'une construction disciplinaire de la musique par le géographe.

De Gironcourt (1932) affirme quand à lui que « la valeur relative de la tradition musicale se montre particulièrement grande si, après l'avoir étudiée dans l'espace et dans ses répartitions purement géographiques, on la considère dans le temps, c'est-à-dire dans ses relations avec l'histoire et au point de vue de sa permanence à travers les âges »<sup>658</sup>. L'étude de la musique permettait, selon De Gironcourt, d'aller jusque sur le terrain de l'archéologie, nourrissant les données sur la mobilité des peuples. Les récentes découvertes d'Erik Gonthier<sup>659</sup> lui donnent raison, avec une actualité frappante pour ce précurseur oublié. Dans cette optique, le sous-courant était bien affirmé.

Inversement, Lher et al. (2004) expliquent de manière brève que la musique européenne fut un moyen efficace d'écrire l'histoire nord-américaine, d'un point de vue européen bien entendu. Ils précisent que la portée de plus en plus grande de la musique indigène constitue une alternative à l'ignorance d'une certaine partie de cette histoire. Le lien entre historicité et géographie des objets devient ainsi une condition épistémologique d'ouverture.

Cette interdisciplinarité dans la construction du sujet reste particulièrement bien inscrite dans les études folkloristes, en ce qu'elle complète l'approche historique notamment. « *With the growth of folklore as an academic discipline, geographers have the opportunity for greater interdisciplinary research, particularly in non-material culture* »<sup>660</sup>. À ce propos, Roger Trindell a affirmé dès 1970 que « le temps pour un contact significatif est maintenant ». Le terme de *folk geography* a été introduit dans le lexique par Eugene Wilhelm en 1968<sup>661</sup>. Il

---

<sup>656</sup> Lévy, 1994, op.cit., p.151

<sup>657</sup> Lévy, 1999, op.cit., p.296

<sup>658</sup> De Gironcourt, 1932, op.cit., p.10.

<sup>659</sup> France Culture, *Affinités électives*, le 22/11/2010. Erik Gonthier, ethnominéralogiste, explique comment des objets préhistoriques sahéliens, que l'on prenait pour des pilons, étaient en fait des lithophones transportables. Plus de 150 ans d'archéologie auront alors été nécessaires pour rendre à l'évidence l'existence des « plus anciens MP3 du monde » dont la dispersion géographique restait un mystère. Il explique notamment que cet instrument, lourd et encombrant, pouvait constituer un refuge social pour l'homme migrant.

<sup>660</sup> Lornell et Meador, 1984.

<sup>661</sup> Wilhelm E., 1968, « Filed work in folklife : meeting ground of geography and folklore », *Keystone Folklore Quarterly*, 13, p.241-247.

était question d'étudier la distribution spatiale du mode de vie folk (*Folklife*), qui se réfère aux « aspects matériels et non-matériels de la culture folk, souvent confondus avec un de ses composants : le folklore »<sup>662</sup>. La proposition de Lornell et Mealor (1983) est la plus représentative des volontés géographiques de travailler sur des objets *folk*. Ils rappellent que la perspective folkloriste en géographie est largement ouverte et qu'il est temps de s'investir davantage sur tous les versants de la discipline.

Trois concepts clés sont proposés : *Folk culture region* : la distinction spatiale (*from place-to-place*) étant plus forte que la temporalité, le modèle de région leur apparaît pertinent pour définir un espace « folk ». *Cultural diffusion* : après la localisation, l'intérêt est de se pencher, via le modèle géographique de diffusion, sur les phénomènes de délocalisation et de relocalisation, dont la pertinence est inscrite dans les interactions qu'ils ont avec l'ensemble de la dynamique culturelle folk (réseau interne). *Cultural integration* : il s'agit finalement de mettre en relation la culture folk avec d'autres formes (ou modèles) culturelles et d'en mesurer et expliquer l'acuité des connectivités (réseau externe).

Les objets matériels et visibles ayant été privilégiés dans l'approche folkloriste de manière générale, il devient important pour Lornell et Mealor de se pencher sur les aspects non-matériels de la culture folk. La musique est abordée comme un objet privilégié de cette innovation : « *Another virtually untapped primary data set is traditional music. Literally thousand of sound recording produced within the U.S. over a 60-year span contain valuable musicological, historical and literary material that awaits geographic inquiry. Although geographers have dealt with the diffusion and image of place in country and rock and roll music, other form of music, including the "blues", have received scant attention. Also, there is a need for research on regional variations in styles of performing traditional music and on the origins of the musicians who created the music* »<sup>663</sup>.

Cette idée est ensuite revisitée dans les années 1990 et 2000 à la lumière de géographies définitivement « sociales et culturelles » qui « repensent notre conception de la musique folk comme une pratique culturelle, avec une réflexion récente sur la nature du lieu »<sup>664</sup>. Si l'on considère cette vision de la *folk music* dans son rapport au lieu, le folklore doit être réinterrogé dans sa définition.

Pour interroger cette définition, les aspects contingents et pragmatiques que Revill (2005) avance se retrouvent dans une vision évolutive et plastique de la relation musique-lieu.

---

<sup>662</sup> Lornell C. ; Mealo T,jr, 1983, op.cit., p.52.

<sup>663</sup> Lornell C. ; Mealo T,jr, 1983, op.cit., p.54.

<sup>664</sup> Revill G., 2005, op.cit., p.694.

Il implique ici l'approche historique dans son versant disciplinaire et rappelant la nécessité de comprendre l'objet en tant que construction historique. Pour autant, ce débat n'a pas été repris dans le corpus et le rôle de l'histoire dans la construction du sous-courant reste somme toute assez flou.

Pour finir sur cette illustration non-exhaustive de l'interdisciplinarité au sein du corpus, caractérisable par son attachement disciplinaire, nous mettons en évidence la faible représentativité des sciences économiques et de l'aménagement (*land planning*).

La relative absence des sciences économiques dans l'affirmation interdisciplinaire du sujet renvoie au détachement des *music geographers* des faits structurants. La réaction qui en découle est illustrée par une primauté de la question culturelle au détriment de l'économie et parfois même du politique (Kong, 1995). Nous l'expliquerions par l'englobement géographique de la question économique. Celle-ci, bien présente dans les préoccupations des géographes en général, s'efface en tant que science pour se redessiner sous la forme d'une réalité géographique, puis d'une déclinaison disciplinaire<sup>665</sup>. La lecture des travaux de Connell et Gibson (2003) tend à nous le montrer : « *local musical structures are bound up in questions of economy [...] meanwhile economic aspects of musical activities are always socially and culturally embedded [...] and particular network of actors that are not always obviously economic. Connections are mapped between, on the one hand, musical infrastructures and production network in certain places, and, on the other hand, the mythologies of the musical heritage, that help shape popular impression of those same places* »<sup>666</sup>. En lien avec l'économie du phénomène musical, Connell et Gibson mettent en valeur les théories de l'anthropologie, de l'ethnologie ou encore de la sociologie, mais l'économie reste une réalité « géographique ». Chez Leyshon et al. (1995 et 1998b), le même constat peut être fait. « *The making of music is not only a cultural and sociological process but an economic one* »<sup>667</sup>. La dimension économique caractérise l'objet, perçu désormais comme un processus social. Le processus économique de production (sociale) de la musique rejoint ainsi la dynamique socioculturelle telle qu'elle s'est affirmée dans la géographie sociale, c'est-à-dire sous la forme d'un construit épistémologique hybride qui relève la transdisciplinarité. Lorsqu'elle cet hybride se reflète dans les constructions sociales, les sciences économiques ne servent pas son analyse. On le voit par exemple avec Saldanha (2005) lorsqu'il affirme que

---

<sup>665</sup> La géographie économique.

<sup>666</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.9.

<sup>667</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1995, op.cit., p.427.

“Goa freaks, backpapers, charter tourists, domestic tourists and locals more or less ‘know their place’ in the visual economy and negotiate that place in practice”<sup>668</sup>. Saldanha montre ainsi la pertinence de l’approche transdisciplinaire qui inclue la question musicale dans une perspective géographique affirmée.

La question aménagiste renvoie quant à elle à un aspect plus complexe de la construction interdisciplinaire du sujet. D’abord, l’aménagement est lui-même issu d’un regroupement de disciplines encore à l’œuvre aujourd’hui. Cela rend la double dynamique (de construction de la pensée aménagiste et de son inclusion dans la *music geography*) particulièrement difficile à lire. Ensuite, l’interaction entre les *cultural studies* (perçues dans leur dimension/définition internationale) et l’action aménagiste, bien qu’elle tende à se développer fortement aujourd’hui, s’est peu affirmée avant les années 2000. Les premiers travaux de géomusique, clairement inscrits dans des approches culturalistes, ont assez logiquement pris leur distance d’avec l’aménagement. Pourtant, au milieu des années 1970, Ford et Henderson (1983) avaient déjà en tête ce rapprochement. Alors que se pose aux États-Unis le problème de la périurbanisation, ils proposent d’agir sur la perception de la ville dans la classe moyenne, pour les encourager à y revenir : “By emphasizing city pride, we might possibly reverse the increasingly negative attitude people have of the city, for example, and encourage the middle place to remain there [...] it may constitute a small tool in dealing with our present urban dilemma”<sup>669</sup>. Ainsi, la musique devient un objet transitoire pour l’action géographique en ce qu’elle contient des possibilités aménagistes. Cohen (1998) observe que « les pratiques musicales ont révélé leur capacité à établir, maintenir et transformer les relations sociales et à définir et former le matériau et la cadre géographique de l’action sociale »<sup>670</sup>. Kruse (2003), qui interroge le rôle de la musique dans la configuration des espaces, souligne que “regarding the music and politics of Los Angeles in the 1960s, Rycroft observes that ‘music played a key role in refiguring spaces and environment of countercultural dissent’ (1998, 225)”<sup>671</sup>. Loin de constituer une proposition d’action aménagiste, ces idées montrent l’émergence d’un potentiel pragmatique pour la musique qui est détachée de la sociologie des organisations et devient plus apte à intégrer le versant géographique de l’aménagement. Les essais de Raibaud (2005 et 2009a), Hudson (2005) ou

---

<sup>668</sup> Saldanha A., 2005, op.cit., p.713.

<sup>669</sup> Ford and Henderson, in Carney G.O., op.cit., 1984, p.313.

<sup>670</sup> Cohen, 1998, p.287, citée par Kruse R.J., 2003, op.cit., p.155.

<sup>671</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.155.

encore Johansson & Bell (2009) permettent alors de mieux intégrer les potentiels d'action que recèle l'analyse géographique de la musique.

### **L'interdisciplinarité fondatrice du sous-courant**

De la mobilisation de références « extra-géographiques » dans les avancées récentes du corpus, on voit donc que :

- 1/ La pluralisation appelle la pluridisciplinarisation
- 2/ La pluridisciplinarisation fait de la musique un objet social
- 3/ L'affirmation de la musique comme objet social marque la fin du sous-courant

Dans l'ensemble des perspectives d'une possible interdisciplinarité du sujet, c'est en piochant des éléments dans plusieurs disciplines pour réaliser un travail de géographie que les *music geographers* ont trouvé des idées neuves. Les outils de la géographie sont ainsi affinés et élargis. Nonobstant, cette collaboration est bien entendue à double sens et les disciplines mobilisées ont également un intérêt à écouter le discours du géographe. La musicologie, par exemple, “*has long attempted to locate the meaning of music not solely in those external [...] but also in the aesthetic resources it brings forth to constitute realities (see Cook, 1998, p.74-84)*”<sup>672</sup>. N'aurait-elle pas eu intérêt à venir chercher plus tôt la géographie ? Nash (1968) se félicite du résultat de son étude qui, s'il ne fait pas l'objet d'une satisfaction de la part des géographes, « sera au moins intéressant pour l'anthropologue ou le musicologue »<sup>673</sup>. La géographie de la musique est donc susceptible d'enrichir aussi les autres disciplines et “*the benefit of a fluid geographical approach [...which] offers new perspectives on existent anthropological and cultural studies*”<sup>674</sup> (Jazell, 2005). De ce point de vue, il existe une relative cohérence dans l'ensemble du corpus, comme l'illustre Smith (1994) : “*Scholars could usefully use the ‘political turn’ in musicology to inform the ‘cultural turn’ in human geography, and vice versa*”<sup>675</sup>.

Pour finir sur ce point, arrêtons-nous sur le rôle des événements scientifiques dans l'affirmation d'un « sous-courant interdisciplinaire ». L'exemple français est particulièrement parlant. Les rencontres mobilisant spécifiquement ou de manière interdisciplinaire la géographie et/ou les « sciences de l'espace et du territoire » ont en effet participé de cette relative contradiction entre l'affirmation de l'existence d'un sous-courant disciplinaire et la

---

<sup>672</sup> Jazell T., 2005, op.cit., p.235.

<sup>673</sup> Nash P.H., 1968, op.cit., p.2.

<sup>674</sup> Jazell T., 2005, op.cit., p.233.

<sup>675</sup> Smith S.J., 1994, op.cit., p.235.

démonstration factuelle d'un sous-courant interdisciplinaire. La première rencontre a eu lieu en juin 2006, à l'université de la Sorbonne, Paris IV. Ce séminaire parisien, évènement fondateur, avait un caractère essentiellement disciplinaire (« Géographie et musique : quelles perspectives ? »). L'appel à communication est assez explicite : « malgré les promesses de relations fécondes, les travaux sur les relations entre musiques et géographies restent épars. De nombreux géographes (Susan Smith, Jean-Marie Romagnan, Mike Crang, George O. Carney, Jacques Lévy ou Ian Cook, parmi d'autres) déplorent la « mise sous silence » de la musique dans les études géographiques, et appellent à ce que le son en général, et la musique en particulier, s'intègrent davantage à l'imaginaire géographique »<sup>676</sup>. C'est la question disciplinaire qui est mise en exergue et l'idée d'un sous-courant disciplinaire, plus que recherchée, est construite ici : « Cette journée d'étude, organisée par le Laboratoire Espace et Culture, entend donc fédérer des initiatives de recherche souvent isolées, et offrir un espace de discussion collectif afin de consolider un terrain d'étude resté en friche »<sup>677</sup>. Dans sa synthèse, Raibaud précise « l'ambition du comité scientifique : ne pas s'en tenir à un rassemblement de communications ayant trait aux rapports entre musique et géographie, mais tenter de dégager des axes méthodologiques ». « Autour du thème « géographie et musique » cela permet de mettre en corrélation les approches les plus variées : approche artistique (Andrea Martignoni), approche anthropologique (Marie Pendanx), sociologique (Eric Boutouyrie, Loïc Lafarge), sciences de l'information et de la communication (Vincent Rouzé), etc. La musique à travers ce prisme très large apparaît premièrement comme un géo-indicateur, un élément de description et de décryptage des réalités sociospatiales, alternative à l'image [...] Deuxièmement, la musique est un vecteur de circulation entre les échelles territoriales [...] Troisièmement, la musique est un fixateur des adhésions territoriales [...] Quatrièmement, la musique participe à la construction des images territoriales [...] Cinquièmement, la musique peut apparaître comme un mode de gouvernance territoriale »<sup>678</sup>. Plus tard, la journée de mars 2007 « Comment la musique vient-elle au territoire ? » à Bordeaux, puis les Rencontres de Grenoble en novembre 2009, montrent dans le même esprit qu'il existe bien un tiraillement interne à la géographie entre la nécessité de s'affirmer comme discipline possible pour la musique et la volonté d'en partager la compétence avec d'autres. À l'étranger, les rencontres de musicologie « *o espaços da musica* », à Lisbonne en octobre 2005, le symposium « *music and pace* » à Manchester en 2006, les rencontres « Musique et

---

<sup>676</sup> Calenda, consulté le 12/06/2007.

<sup>677</sup> Ibidem.

<sup>678</sup> Raibaud, 2006, op.cit.

monde urbain » à Barcelone en septembre 2006, la session spéciale de 2007 de la *Canadian Association of Geographers*, le colloque « Musique, villes, réseaux » à Salamanque en mars 2008..., ont à chaque fois été l'occasion de juxtaposer les approches. Guiu (2006) parle à ce propos d'« étonnante convergence » de rencontres sur des sujets similaires ou proches, au niveau européen depuis l'année 2005. Toujours est-il que dans cette indispensable interdisciplinarité, la géographie n'aura pas su imposer en interne une voie disciplinaire d'appréhension de l'objet musical. Il est bien dur, en considérant ces événements récents, de conserver l'idée de sous-courant disciplinaire.

Au regard de ces éléments, l'interdisciplinarité « c'est partir d'un projet, d'une problématique, pour faire percevoir, favoriser la recherche des interactions des savoirs et de leur complémentarité, dans un esprit d'ouverture »<sup>679</sup>. Cela n'empêche pas la formation d'école de pensée ni la prise de position disciplinaire. En fait, si l'interdisciplinarité est consubstantielle, voire ontologique à l'objet, elle reste relative au sujet et à son angle d'approche. La place du chercheur est aussi à questionner. Un auteur qui mobilise des références interdisciplinaires pour aborder son objet ne traite pas pour autant son sujet de la même manière. C'est bien l'acceptation de l'interdisciplinarité de l'objet et sa transposition applicative au sujet qui fonde alors la transdisciplinarité. Cette dernière est une association de compétences pour reconstruire une réalité morcelée artificiellement par le cloisonnement des disciplines. La transdisciplinarité ne cherche donc pas à refonder la disciplinarisation de l'objet au travers du sujet, mais vise une acquisition de compétences transversales.

Différentes phases de l'interdisciplinarité peuvent nous servir à comprendre le passage de la multidisciplinarité à la transdisciplinarité. La première est fondée sur la **prétention** de travaux qui restent inscrits clairement dans une discipline. La seconde constitue une main tendue, un **espoir** d'interdisciplinarisation. La troisième se caractérise par des **propositions** concrètes. La quatrième tente une mise en application de cette proposition. Et la dernière réussit à cerner l'objet interdisciplinairement (**réussite**). Nous voyons ainsi comment la pluralisation disciplinaire de la recherche évolue en fonction de ces phases (prétention, espoir, propositions et réussite). La multidisciplinarité est une somme des prétentions d'interdisciplinarité, alors que la pluridisciplinarité se fonde sur ces espoirs. Ensuite, dans le résultat des propositions, nous retrouvons deux types d'interdisciplinarité : l'**unidirectionnelle**, qui fait dialoguer circulairement deux disciplines et la

---

<sup>679</sup> [http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont\\_interdis1.html#ancre562331](http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont_interdis1.html#ancre562331), consulté le 1/12/2010.

**multidirectionnelle**, qui fait se croiser trois disciplines ou plus. Finalement, la transdisciplinarité est le fruit de la réussite d'une interdisciplinarité multidirectionnelle. Son niveau de complexité a dépassé la logique sommative, qui devient exponentielle. Pour métaphoriser les deux termes qui nous intéressent, l'interdisciplinarité est fondée par des disciplines qui dialoguent entre elles, tel un groupe d'amis qui discutent et s'amuse ; la transdisciplinarité est le fruit de ce dialogue, le résultat d'une interaction, représentable par un groupe de personnes qui produit un travail commun. Les deux ne sont bien entendu pas incompatibles. Bien au contraire, ils sont souvent liés par un lien d'antécédence. Pour revenir sur notre corpus, il est clairement fondé par des perspectives interdisciplinaires, dès les premiers travaux. Par contre, ce n'est qu'à partir des années 2000 qu'émerge la transdisciplinarité.

### **Conclusion : la fin annoncée du sous-courant disciplinaire**

Pour conclure cette partie, posons-nous la question de l'autonomie de la recherche. Quel degré d'interdisciplinarité est nécessaire pour aborder quel sujet ? Comment chaque discipline peut composer face à cette nécessité ? Benoît Boutefeu souligne que la réalité ne correspond pas aux découpages des connaissances en disciplines, mais répond à « des logiques historiques, sociales, des enjeux de pouvoir et de domination (Bourdieu, 1997, Latour, 2001) »<sup>680</sup>.

Cette interdisciplinarité n'est pas une démarche uniquement axée sur l'actualité. Elle est également un moyen de construire l'objet de recherche et d'en affirmer l'inscription disciplinaire. En effet, les apports interdisciplinaires sont la plupart du temps à la base soit de la définition de l'objet, soit de la démonstration de la pertinence du sujet. Lorsque Smith (2000) rappelle que "*Barthes (1986) suggests that the appropriation of space is a matter of sound*"<sup>681</sup>, que fait-elle d'autre sinon mobiliser cet auteur afin de circonscrire un peu plus son approche autour du son comme expérience ? Bien que, par son ouverture relative, cette géographie soit « une géographie unitaire sans être totalitaire » (Pigeon, 2005), elle « pêche » encore par sa résistance à la récente dispersion des initiatives. Il s'agit d'une affirmation récurrente de l'interdisciplinarité.

Nous distinguons ainsi la construction interdisciplinaire de la *music geography* de sa transdisciplinarité. Si l'interdisciplinarité du sujet est avancée, il s'agit surtout de juxtaposer

---

<sup>680</sup> [http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont\\_interdis1.html#ancre562331](http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont_interdis1.html#ancre562331), consulté le 1/12/2010.

<sup>681</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.623.



des éléments propres à d'autres disciplines pour mieux assoir la musique en géographie. Or, certains travaux nous montrent bien que, plus que de sommer le potentiel géomusical en sciences sociales, il est possible d'œuvrer pour une approche du même objet et du même sujet en incluant la géographie dans une démarche de complémentarité. Cette transdisciplinarité, lisible le plus souvent dans les travaux témoins de l'éclatement du sous-courant disciplinaire, tend à effacer la dimension géographique au profit d'approches (multi)thématisées. Ces approches n'entrent pas par la grande porte en géographie, c'est-à-dire en se proclamant géographiques. Elles trouvent des fenêtres conceptuelles telles que le lieu (*place*), l'espace (*space*) ou le territoire (*territory*) pour pénétrer dans un édifice en plein (sous)courant d'air. En voici quelques exemples.

### **II-3-b- Variation sur le même thème**

Pour rendre compte de la transdisciplinarité des travaux qui englobent l'analyse géomusicale, nous les avons regroupés en quelques grands thèmes. Ces thèmes montrent comment la géographie participe de la recherche moins sous la forme d'un point de vue, comme c'est le cas pour les travaux interdisciplinaires, qu'en échangeant des compétences. Des concepts opératoires permettent l'échange entre les disciplines (paysage, lieux, espace, territoire...). Toutefois, l'emprunt de concepts, de méthodes, de théories aux autres disciplines s'effectue souvent de manière intuitive, sur le mode de l'affinité, plus que sur celui d'une construction épistémologique.

#### **La fin des antagonismes ?**

C'est en revenant sur les premiers travaux que nous ouvrirons définitivement les frontières du sous-courant. Au croisement entre la musique populaire, dans sa dimension représentée et événementielle, et l'*everydays life* se situe une approche par l'authenticité. Cette approche, avant de s'affirmer comme « thématique » pour une recherche transdisciplinaire, s'est d'abord basée sur les expériences à la fois des diffusionnistes et des humanistes. Pour George O. Carney, la musique populaire nous donne des informations sur « *peoples and places* ». « *The music is popular today because it is much more a sound, it is a*

*manner of viewing or reflecting life*”<sup>682</sup>. De son côté, Ford attribue à la musique populaire la création de représentations territoriales qu’il évalue au travers de cartes mentales et par l’analyse de discours principalement : “[...] *what impact the “Californian-surf” sound of the early 1960s had on the migration of young people to that state*”<sup>683</sup>. Bien qu’ils aient subi de vives critiques, ces travaux sont moins descriptifs qu’analytiques. Le rôle des espaces qui accueillent la naissance du rock y est bien avancé : degrés d’urbanisation, niveau « d’intégration raciale », importance de la population « noire », présence de « talents musicaux »<sup>684</sup>. Ce qui bloque, c’est que les postulats de cette analyse ne sont pas fournis pas la géographie. Ils sont propres à des lectures annexes (Charters, 1959 ; Kniffen, 1951 et 1965 ; Linnell, 1961 ; March, 1974 ; Orwell, 1984 ; Zelinski, 1951 ; etc.). McLeay (1995) nous rappelle alors que la musique populaire est en soi un objet particulier qui a été revisitée par la géographie : “[...] *the relationship between popular music and geography may be classified in terms of internal and external relationships. The internal relationship focuses on specific geographical references, representing physical features (eg. Rivers, mountains) or naming places [...] The external relationship refers to the musicians experience of place. This experience may be firsthand, or it may be from secondary sources (books, film, music). The internal and external relationship between geography and popular music are not oppositional*”<sup>685</sup>. En montrant ces liens de complémentarité, McLeay (1995) souligne surtout que l’effort des géographies de la musique populaire a été de mettre en relation, par l’application de méthodologies spécifiques, des idées a priori différentes.

Lorsque Gold (1998a et b) aborde alors la musique populaire, il ne s’inscrit pas dans la lignée des travaux de Carney, ni de McLeay, tous deux absents de sa bibliographie. Pourtant, la thématique est commune. Gold se base sur une bibliographie interdisciplinaire pour cerner son objet (Bergonzi, 1978 ; Brown, 1980 ; May, 1941 ; Nye, 1994 ; Tobey, 1996), puis pour le cadrer méthodologiquement (Murlin, 1991 ; Musser, 1996 ; Segal, 1985). Si le paradoxe de la non-justification de ce travail peut-être souligné, ce qui nous surprend, c’est surtout la position claire de neutralité face au sous-courant disciplinaire. Celui-ci s’affirme dans la transdisciplinarité. La question du positionnement n’a plus vraiment de pertinence ici. Elle s’efface pour laisser place à une thématique qui, plus que d’ouvrir des transversalités intra-géographiques, laisse planer un doute quant à sa possible disciplinarisation. Cette idée reste particulièrement présente dans les travaux de Connell&Gibson (2003) où musique populaire

---

<sup>682</sup> Carney, 1984, op.cit., p.57.

<sup>683</sup> Ford L., in Carney G.O., 1984, op.cit., p.257.

<sup>684</sup> Ford L., in Carney G.O., 1984, op.cit., p.256.

<sup>685</sup> McLeay C., 1995, op.cit., p.3-4.

se lie à la notion de *place* et non plus à une « géographie » spécifique. Le carcan disciplinaire ne pesant plus sur eux, les sous-thèmes sont alors plus faciles à développer. Par exemple, les transversalités se multiplient grâce à la notion d'authenticité. Avec Kong (1997), ces transversalités se lisent particulièrement bien dans « la relation entre la globalisation et la musique populaire »<sup>686</sup>. Byklum (1994), Lechaume (1997), Stump (1998), Gumprecht (1998), Leyshon et al. (1998) suivent également ce chemin.

Toujours liés à cette notion d'authenticité, les travaux sur la musique populaire abordent la musique folk comme élément majeur d'une "géographie du quotidien". *"Folk music historians increasingly recognize that the practice of folk music in everyday life has always been to a greater or lesser extent a heterogeneous assemblage of local lore, half heard, reworked and partly incorporated musics taken from migrants, travellers, minstrels, itinerant musicians and professional entertainers, church, chapel and printed sources"*<sup>687</sup>. Après Ingham et al. (1994), qui abordent brièvement la question, Anderson (2005) rappelle que *"the 'life' of everyday life is also, in addition, bound up with the distribution and circulation of quasi-autonomous modalities of the more-than-rational that extend beyond, and before, the subject to link together spaces and times. Everyday life is held together, and fragmented, through the circulation and distribution of affects that enact multiple topologies of space-time"*<sup>688</sup>. Anderson illustre clairement le potentiel interdisciplinaire de l'objet en proposant une étude transdisciplinaire. En montrant que l'*everydays life* pose la question de la réunification de l'espace et du temps, il sous-tend la nécessité pour le géographe d'innover pour mieux traiter ce sujet qui problématise désormais le lien entre musique et quotidienneté. Cette étude, loin d'être englobée par la géographie, n'est pas une « juxtaposition » disciplinaire. Elle est un hybride enfanté par différentes sciences sociales : *"This approach, that thinks the emergence of memory, ontological question, connects to a number of quasi-vitalist theoretical resource that imagine time-space to be forged, formed and disrupted through the practical circulation of force and affect (see May and Thrift 2001). To give one example, research heavily influenced by the different image of the city as a ruin of intersecting temporalities as evoked by Benjamin and De Certeau has begun to disclose the topological complexity of everyday life through situated studies of the performance of remembering and forgetting (see Crang 1994)"*<sup>689</sup>. La musique est un matériau utilisable pour le géographe en ce qu'elle est porteuse d'informations sur les gens, les lieux, les modes de

---

<sup>686</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.154.

<sup>687</sup> Revill G., 2005, op.cit., p.703.

<sup>688</sup> Anderson B., 2005, op.cit., p.649.

<sup>689</sup> Anderson B., 2004a, op.cit., p.5.

vie. Lher et al. (2006) affirment notamment que la musique est à la fois un élément et un reflet du quotidien. C'est ainsi que l'on constate que l'analyse du matériau actuel que constitue la quotidienneté, celui qui est issu directement des propositions humanistes, renvoie aux conclusions que certains diffusionnistes ont faites. Or, c'est dans un mode de justification bien particulier qu'émerge cette réunion : celui de la démonstration de l'interdisciplinarité du sujet. Mieux encore, dans cette fin annoncée des antagonismes, la justification s'atténue en même temps que la spécification de la musique comme objet géographique.

Un problème persiste cependant. Si cette information (la quotidienneté perçue dans sa pluridisciplinarité) apparaît comme « géographique », les moyens dont dispose le géographe pour les récolter et les traiter en tant que données restent limités. Une illustration de ces limites réside dans la notion d'*embodiment*. “*Rhythms and sound, says Attali (1985), “are the supreme mode of relationship between bodies” (page 143)*”<sup>690</sup>. Les travaux sur ce thème sont rares et inscrits en marge du corpus. Smith (2000) nous propose toutefois de comprendre “[...] *how bodies are experienced through music and how music is experienced through bodies*”<sup>691</sup>. Pourtant, lorsqu'elle mobilise Frith, ce n'est pas pour expérimenter ses propos, mais seulement pour en montrer la pertinence afin de mieux saisir les tenants et les aboutissants du concept : “*Making music isn't a way of expressing ideas ; it is a way of living them (Frith, 1996, p.111)*”<sup>692</sup>. Nous constatons que sa proposition, qui ne passe pas par l'empirisme, attire l'*embodiment* du côté géographique. Pourtant, les propositions antérieures de Kong (1995) et Bowen (1997) avaient déjà affirmé la difficulté d'en exprimer la géographicité : “*Kong Asserts that the degree of involvement with music includes “exposure” (the amount of contact with music), “consumption” (what is learned or remembered from exposure), and “use” (the personal and social gratification related to exposure and consumption)*”<sup>693</sup>. La position d'opposition face aux diffusionnistes de Smith devient alors moins facile à tenir alors que se réunissent les parties. Pas nécessairement parce qu'elle traduit des perspectives stratégiques, mais surtout parce que ces propositions ont créé la rupture épistémologique que nous savons.

Face à ce constat, prenons l'exemple de Saldanha (2005). Il appuie l'idée d'une transdisciplinarité plus présente chez les auteurs indépendants de l'affirmation d'un sous-courant disciplinaire. Son point de départ est axé sur les travaux précédents : « *corporal*

---

<sup>690</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.631.

<sup>691</sup> Ibidem, p.632.

<sup>692</sup> Ibidem, p.617.

<sup>693</sup> Bowen D.S., 1997, op.cit., p.100.

*difference needs to frame the analysis of music and space. [...] music helps place bodies into social groups*”<sup>694</sup>. L’hypothèse de Saldanha dépasse le constat et rentre dans une logique plurielle qui en appelle à la démonstration : *“I suggest it is precisely in rather mysterious effect on the body that makes music political”*<sup>695</sup>. Anderson, Morton et Reville (2005)<sup>696</sup> affirment la pertinence de chercher comment conceptualiser la matérialité de la musique dans un contexte où l’on tente encore de séparer le matériel de l’immatériel et comment montrer que cette matérialité est à l’origine des affects créés par la relation musique/*embodiement*. Saldanha met ainsi la philosophie matérialiste de Deleuze et Guattari (1987[1980]) à l’épreuve, au même titre que les propositions d’ordre sémiotique et cognitif de Nigel Thrift (1996) pour expliquer *« why certain notes, certain timbres do such different things do different people »*<sup>697</sup>. Ce détour extra-disciplinaire réunissant les oppositions fonctionne d’autant mieux pour valider notre hypothèse qu’il élimine tout bagage épistémologique construit dans l’optique d’une justification d’un sous-courant disciplinaire pour la musique en géographie.

Plus spécifiquement, la question du paysage s’est posée comme lieu d’articulation entre des préoccupations distinctes à l’intérieur de la discipline et une multitude de possibles ouverts par des transversalités internes et externes à la géographie. Avec le paysage, la musique peut être abordée dans sa valeur, puis dans sa matérialité. Le paysage sonore s’illustre bien évidemment dans les travaux, mais la question musicale *stricto sensu* n’est pas liée à lui sous tous ses aspects. Connell&Gibson (2003) montrent par exemple que la musique s’inscrit plus profondément que la question sonore dans une représentation des lieux :

““Noise is a vital element of travel, with some sounds instantly associated with certain cities or countries. In Shanghai its bicycle bells; in Muslim countries the call of the muezzin. In Manila the incessant horn-blowing by jeepney drivers provides a mad mobile orchestra. In New Orleans it’s the wail of a sly trombone from behind a shuttered window in the French Quarter. In many Asian countries it’s the yowl of the karaoke from basement dives. In Paris there’s always a suggestion of Piaf singing in the shadows. In Vienna it’s Strauss – the whole city move to the tempo of a waltz – while in Salzburg it’s Mozart (Unless you’re on a *Sound of Music* bus tour, in which case it’s Julie Andrews.” (Kurosawa 2000:47)”<sup>698</sup>

<sup>694</sup> Saldanha A., 2005, op.cit., p.707 et 713.

<sup>695</sup> Ibidem, p.707.

<sup>696</sup> Dans l’introduction du numéro spécial de la revue *Social&Cultural Geography* où paraît le texte de Saldanha.

<sup>697</sup> Saldanha A., 2005, op.cit., p.707.

<sup>698</sup> Connell J.; Gibson C., 2003a, op.cit., p.280.

Connell&Gibson précisent ici que le sonore et le musical ne sont pas du même ordre, puisqu'ils mettent en évidence des points de réunion. Le paysage est alors une notion utile à leur distinction, au même titre notamment que celle d'environnement. Cette idée est également défendue par Matless (2005) qui en précise l'utilité pour l'analyse « régionale » : *“A concentration on the range of sonic practices in a specific regional area extends cultural geography of sound in a manner complementing studies specifically concerned with music, with music featuring here as one sonic practice among many”*<sup>699</sup>. Le son et la musique peuvent ne faire qu'un pour définir une “couleur régionale” : *“In the context of this journal issue on sound, music and space, the aim is to further argument over the sonic and the geographical through a specific regional account, while at the same time problematizing the region”*<sup>700</sup>. C'est également le cas pour la question environnementale qui rassemble autant de disciplines. Dans les travaux qui portent sur cette question, la musique s'inscrit souvent dans la grande thématique de « production des lieux ».

La notion de *production of place* a su s'imposer dans la *music geography* notamment à partir de l'ouvrage de l'ethnologue Stokes (1994) qui fait office de référence pour les auteurs mobilisant cette idée. Partant de l'idée que la musique *“plays a role in producing place as a material setting comprising the physical and built environment”*<sup>701</sup>, Sara Cohen se propose de regarder *“the ways in which place is ‘produced’ (defined, represented, transformed) through musical practice”*<sup>702</sup>. C'est en faisant refléter les caractéristiques sociales, économiques, politiques et finalement matérielles de la musique que Cohen s'essaie à la démonstration du fait que *« music not just reflects but also produces place »*<sup>703</sup>. La réunion des dispositifs de construction de la pensée géographique provenant de l'interdisciplinarité devient plus évidente : *« music is bound up with the social production of place [...] musical practices have been shown to establish, maintain, transform social relations and to define and shape material and geographical settings for social action [...] music has been discussed as conceptual and symbolic practice. Music can [...] be intentionally used to represent place [...] collective musical symbols associate places with particular images, emotions, meanings and they provoke or shape social action [...] »*<sup>704</sup>. Pour mettre en œuvre ce rassemblement, Cohen mobilise, outre les travaux de Martin Stokes (1994a et b) qui encadre son travail, Finnegan (1989) sur la signification symbolique, ainsi que Gabler (1989) et Werner (1980)

---

<sup>699</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.746.

<sup>700</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.746.

<sup>701</sup> Cohen S., 1995, op.cit., p.434.

<sup>702</sup> Ibidem.

<sup>703</sup> Ibidem, p.444.

<sup>704</sup> Ibidem.

sur le symbolisme religieux ; Appadurai<sup>705</sup> lui sert à exprimer la « production du local » et Hall (1993) les processus d'acculturation ; Lynch (1960) permet une lecture des images véhiculées par les villes et Lipsitz (1989) d'articuler la question mémorielle avec celle de la temporalité ; etc. Bien que les *music geographers* soient absents, Werlen (1993) et Lowenthal (1985) permettent de cheminer sur le versant géographique de l'étude.

La construction des lieux par la musique se fait finalement à double sens. Du lieu vers la musique dans un premier temps, avec Cohen notamment, et de la musique vers le lieu, au travers de la performativité entre autres (Raibaud, 2006). Mickael Crang (1998) affirme face à cette question que “[...] *when thinking of the geography of music we need to think of the spaces created [...] It is not just a matter of associating bands with places, or even observational lyrics about places, but also the way music forms spaces for people*”<sup>706</sup>. Kruse (2003) notamment, fait référence à Henri Lefebvre (1991[1981]). Il précise que, “*If we accept the idea that space is produced through social relations (Lefebvre, 1991), then the social relation embedded within music production and consumption contribute to the production of particular space*”<sup>707</sup>.

Du paysage et de la question environnementale à la production des espaces la musique s'aborde dans sa circularité. De matériau (objet), elle devient processus (sujet). Nous voyons que ce passage s'opère dans la démonstration de la pluridisciplinarité de la thématique.

En définitive, faire la liste des thématiques “globales” pour aborder les liens musique-espace, musique-lieux ou musique-territoire (et leurs traductions anglophones) n'a que peu de sens. Si elles ne sont pas infinies, tout du moins sont-elles modulables. Si l'objectif est de sortir d'un enfermement disciplinaire propre à l'affirmation d'un sous-courant, la transdisciplinarité s'affiche comme pertinente. Pour autant, il est possible de conserver une définition plus « accessible » du traitement de l'objet qui considère la musique en tant que système. Tout en acceptant la complexité et l'interdisciplinarité de l'objet, cette posture épistémologique permettrait d'avoir le pied sûr dans la géographie tout en considérant que l'approche pluridisciplinaire a du sens : « Il est tentant d'analyser une ville à travers l'apport de ses artistes et de ses créateurs, à travers les courants qui y circulent et qui la fécondent. Cependant, je ne suis pas musicologue ni anthropologue de la culture, mais géographe »<sup>708</sup>.

---

<sup>705</sup> Appadurai A., 1993, “The production of locality”, communication lors de la conférence des 10 ans de l'Association of social anthropologists, Oxford University.

<sup>706</sup> Crang M., 1998, op.cit., p.92-93.

<sup>707</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.155.

<sup>708</sup> Grison, 2000, op.cit., p.88.

Lorsque Grison s'exclame de la sorte, il n'accepte pas que le géographe puisse sortir ponctuellement de son champ d'action. Pourtant, n'est-il pas opportun de savoir s'aventurer sans se mettre en péril, sans risquer un éparpillement total du sujet ? Anderson, Matless et Revill (2005) nous rappellent que « l'étude de la musique a rejoint d'autres formes d'art et de culture dans les recherches critiques des humanités et des sciences sociales et que les préoccupations centrales pour la géographie sont fermement ancrées dans ces discussions »<sup>709</sup>. Considérons alors, dans le cas où le sous-courant aurait une légitimité, que c'est en en connaissant les frontières extérieures qu'il pourrait la faire valoir. En suivant notre démonstration, nous pensons plutôt que c'est dans le repli que se sont construites les apories qui ont mené aux blocages que l'on sait.

Nous voyons au moins qu'il existe une invariance entre la musique et tout autre objet dont on construit la géographicité, celle d'une nécessaire mobilisation de références pluridisciplinaires. La musique devient ainsi un objet « commun » pour les sciences géographiques, la pertinence d'un sous-courant disciplinaire musical s'estompe davantage, jusqu'à presque s'effacer. Il ne nous reste plus qu'à imaginer que les caractéristiques géographiques de la musique interpellent les autres sciences humaines et sociales pour pouvoir définitivement prétendre qu'elle est, en tant qu'objet géographique, à la fois acceptable pour et détachable de toutes les disciplines scientifiques. Notre corpus d'analyse épistémocritique s'ouvre alors sur des travaux dont le nombre est difficilement calculable. Dans le même élan démonstratif de l'éparpillement du sous-courant disciplinaire, l'idée générale de ce chapitre était de faire apparaître qu'une grande majorité des thématiques abordées par la géographie contemporaine sont liées avec le phénomène musical. Que ce soit des récurrences dans le traitement géographique du phénomène musical ou des exceptions qui en confirment la règle, ces variations ont pour point commun de participer à l'étalement de la musique au sein des sciences géographiques. Elles affirment en fait "*the significance of music to some fundamental concerns of social geography*"<sup>710</sup>.

### **Un corpus indépendant de travaux connexes**

En dernier lieu, la pluridisciplinarisation de la thématique s'affiche dans un corpus de travaux connexes. Cette ouverture à l'ensemble des sciences humaines et sociales est

---

<sup>709</sup> Anderson B. ; Morton F. ; Revill G., 2005, op.cit., p.639-640.

<sup>710</sup> Kruse R.J., 2003, op.cit., p.154.



effectuée plus sur le mode de la démonstration que sur celui de la construction. Pour ce, nous ferons simplement état de quelques travaux empiriques et de leur rattachement (inter)disciplinaire aux « grands » auteurs du corpus.

Comme nous le précisons en introduction, en sous-tendant que la demande sociale du traitement scientifique de la musique est grandissante, les sciences sociales ont aujourd'hui largement travaillé sur les activités musicales. Il est intéressant d'explorer comment sociologues, économistes et autres construisent par leurs approches des passerelles entre les sciences sociales abordant la musique et la *music geography*. Il y a en effet un tel engouement pour les formes spatiales et territoriales des objets d'études des sciences sociales que ces dernières en viennent parfois à produire des écrits très « géographiques ». C'est pourquoi nous tenons à aborder la manière dont il est fait de la musique un objet géographique par les autres sciences sociales. Cette démonstration en finirait définitivement avec la pertinence d'un sous-courant disciplinaire. Soyons brefs.

Nous commencerons par citer Antoine Hennion qui apporte à la musique une dimension sociale indéniablement liée à des notions géographiques. Il accuse « une colonisation de notre espace-temps par la musique » qui est selon lui [pour la génération des moins de 30 ans] "de loin l'art, la chose, la pratique (on ne sait plus très bien comment la nommer) la plus omniprésente"<sup>711</sup>. Hennion apporte la preuve d'une construction sociale de la musique d'abord comme objet puis comme facteur de relation (Hennion, 1993). Il n'est pas non plus sans se rapprocher de la notion de spatialité sonore. La musique a en effet pris une place importante dans l'architecture, donnant naissance à l'acousmatique. À ce niveau, c'est la notion d'ambiance qui rentre un peu plus dans le cadre de notre sujet.

Faisons ici référence à Jean-François Augoyard (1994), ancien directeur du CRESSON<sup>712</sup>, qui s'interroge sur la suprématie de l'œil comme outil de lecture, nous permettant de mettre en évidence l'importance des domaines du sonore et de l'acoustique dans l'étude de l'environnement et du paysage<sup>713</sup>. Avec d'autres (Thibaud, 1990, Chion, 1993, Torgue, 1996...) Augoyard est à l'origine de ce qui explique la multitude de travaux effectués sur le thème des musiciens de rue et musiciens de la ville. La notion d'espace sensible devient de plus en plus pertinente pour les sciences de l'espace et du territoire. « En utilisant l'adjectif sensible, nous renvoyons plus largement au champ global des perceptions et des usages

---

<sup>711</sup> Gomart E., Hennion A., Maisonneuve S., 2001, Op.Cit., p.18.

<sup>712</sup> Centre de recherche sur les espaces sonores et l'environnement urbain, École d'architecture de Grenoble, laboratoire associé au CNRS.

<sup>713</sup> Augoyard J-F., 1994, *Actions artistiques en milieu urbain*, Cresson.

localisés et datés, étant entendu que la dimension configuratrice et active affecte l'intégralité de la construction perceptive : données proprement physiques, facteurs individuels, facteurs culturels et sociaux »<sup>714</sup>. Augoyard (2009), avec son article sur ce thème dans le numéro spécial de *La GéoGraphie*, fait un pas supplémentaire vers notre corpus. Au niveau de l'anthropologie du sonore, par exemple, « la démarche mise au point par Augoyard peut donc aider le géographe dans l'analyse des rapports entre la musique et le lieu »<sup>715</sup>.

Les questions plus larges en appelant à l'anthropologique et à l'ethnologique sont également bien représentées. Pour citer quelques exemples d'étude, Anthony Goreau-Ponceaud (2008) « décrit l'évolution du *Banghrâ*, musique traditionnelle du Pendjab, qui connaît à présent un succès mondial [...]Le *Banghrâ* devient non seulement le marqueur d'une identité sud-asiatique pour des populations de migrants, mais aussi une musique prisée de nombreux jeunes occidentaux en quête de dépaysement musical qui peuvent y trouver, selon l'auteur, « un espace de contestation postcoloniale mélangé à un désir d'orient et de voyages »<sup>716</sup>. Mylenn Zobda-Zebina (2008) « nous montre comment plusieurs générations de migrants vers la France (mais aussi des retours), ont créé une culture diasporique nourrie de nostalgie envers la terre natale, devenue entre-temps un Éden touristique, mais aussi des sentiments ambigus envers la patrie coloniale »<sup>717</sup>.

Sur un autre registre, « les sociologues Loïc Lafarge et Pierre Jamar s'intéressent aux logiques d'appropriation des pratiques musicales sur un territoire par les pouvoirs politiques et les institutions culturelles. [Ils] exposent les raisons d'une identification unique entre une ville et un genre musical [...] Le rap est mis au centre de stratégies d'images visant à transformer les stigmates de la ville en ressources »<sup>718</sup>. Jamar montre le « décalage entre un fort taux de pratique d'art lyrique et l'absence de promotion touristique correspondante [et] s'étonne de l'écart entre la réalité des pratiques culturelles et une identité provençale affichée, célébrant un imaginaire fait de lavande, de pastis et de cigales. »<sup>719</sup>. Lafarge mène une étude sur le devenir de Marseille comme « Mecque du hip-hop en France » (2006) ou encore sur le lien sociopolitique rapprochant collectivité territoriale et hip-hop à Bordeaux (2009). Lafarge propose de rassembler les dimensions sociologiques, politiques et géographiques du territoire.

Autre exemple, « Bernd Schyma soumet l'étude de scènes de musiques expérimentales et électroniques de Cologne aux notions de fixité et de fluidité. Il analyse la constitution

---

<sup>714</sup> Augoyard, 1995, p. 311.

<sup>715</sup> Romagnan, 2000, op.cit., p.119.

<sup>716</sup> Raibaud, 2008, op.cit., p.10

<sup>717</sup> Ibidem.

<sup>718</sup> Guiu C., 2006, op.cit., p.4

<sup>719</sup> Ibidem.

d'espaces fluides en montrant les transformations locales des lieux du Belgisches Viertel à la lumière de leur intégration à des flux mondialisés » (Guiu, 2006:5). Schyma reprend notamment les travaux de Bennett & Peterson (2004). Seca (2007) et Cestor (2005) aussi s'approprient la dimension géographique de la musique. « Le « caractère omnivore » des consommations culturelles s'accompagne d'une « démultiplication de soi » qui permet d'additionner des comportements que les sciences sociales s'appliquaient jusqu'ici à tenir pour incompatibles »<sup>720</sup>. La science de l'espace se confond ainsi dans les sciences du social.

C'est avec un article de Daniel Charles (1998) que nous fermons ce propos. Ce compositeur et philosophe bien connu du milieu, notamment pour son travail sur (avec) John Cage (1976, 1978, 1984), signe un article en 1988 qui, avant que la géographie ne se réveille, faisait déjà appel à la discipline dans son lien avec la musique. « De Nice à Tokyo : musique et géographie »<sup>721</sup> garde l'idée de l'arrivée d'une époque nouvelle pour la musique du XXème siècle, celle où « la géographie de la musique importe plus désormais que son histoire »<sup>722</sup>. En y voyant le signe d'un « postmodernisme mondialisant », Charles fait l'analyse comparative des caractéristiques de deux festivals ayant marqué la fin de cette période : le MANCA de Nice et le troisième festival d'été de Tokyo, en 1987. C'est la marque de l'espace qui prédomine. Les lieux, l'environnement, les références à la géographie y sont en effet la preuve d'une innovation majeure. « À Tokyo comme à Nice, les lieux ont tourbillonné »<sup>723</sup>. Dans ce jeu spatial, musiciens et public construisaient ensemble un lieu qui « se faisait musique »<sup>724</sup>. Bien qu'abordée philosophiquement, cette géographie est particulièrement convaincante en ce qu'elle permet d'ouvrir le débat conceptuel entre espace et musique. Ce n'est plus seulement l'espace de la musique qui fait de la musique un objet géographique, mais un système complexe d'interactions entre ces deux objets. Charles est un précurseur qui, bien que ne posant pas de questions disciplinaires sur les possibilités de traitement du sujet, ouvre des portes que bien d'autres se targueront d'enfoncer vingt ans plus tard. Aborder la question spatiale de la musique savante en sortant des considérations musicologiques et des intentions des compositeurs, pour faire le parallèle entre un monde où tant la géographie que la musique sont devenues des révélateurs des dynamiques sociales, méritait déjà d'être saluée en 1988. Son texte pourtant traduit en anglais, n'a pas percolé le sous-courant et y est resté à l'état d'isolat.

---

<sup>720</sup> Laborde, 2009, op.cit., p.79.

<sup>721</sup> Charles D., 1988.

<sup>722</sup> Ibidem, p.176.

<sup>723</sup> Charles D., 1988, op.cit., p.180.

<sup>724</sup> Ibidem.

Du côté francophone, il existe deux publications particulièrement éloquentes sur la question interdisciplinaire. Le double volume de « *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales* » (1991), sous la direction de Escal et Imberty, s'attache à montrer « la diversité conceptuelle et épistémologique d'un champ de recherches parfois encore débutantes »<sup>725</sup>. Une première constatation illustre la géographie par son absence. L'autre, plus axée sur notre démonstration, montre que « la complexité même des discours et des démarches récentes les contraint à développer les méthodes comparatives et la transdisciplinarité »<sup>726</sup>. En 2006, un numéro spécial de la *Revue d'histoire des Sciences humaines* reposait toutefois la question « musique et sciences humaines : un rendez-vous manqué ? Ce numéro avance ce que nous avons déjà repéré du côté anglo-saxon, c'est-à-dire “*a general lake of investigation of music at work across the social sciences*”<sup>727</sup>. Jones (2005) appuie cette idée en se référant à Marek Korczynski : “*there is a huge gap in the sociological knowledge of the role of music within work*’ since ‘*just as sociologists of work have failed to look at music, the sociologists of music have consistently failed to look at work*’ (2003:314-315)”<sup>728</sup>. Dans ce numéro, la géographie n'est toujours pas représentée, ni même citée. L'étonnement qui gravite autour de l'absence de travaux pour la sociologie, les sciences politiques ou encore la philologie, montre que la géographie, déjà en marge des possibilités selon l'avis commun, n'a pas fini d'étonner.

Pourtant, l'ouverture d'Howard Becker (2002) sur « les lieux du jazz », ne peut laisser le lecteur indifférent sur le sujet. Nous supposons que la publication des actes du colloque « 25 ans de sociologie de la musique »<sup>729</sup>, éclairera un peu plus la synthèse des travaux en cours et l'ouverture interdisciplinaire multidirectionnelle qui en découle.

Pour terminer, nous sommes tentés de faire un bref détour par ce que les artistes, musiciens ou autres peuvent transmettre. Ils sont eux aussi géographes à leur manière, malgré leur position de témoin direct qui n'est pas la plus apte à retransmettre les faits. Ces acteurs ont le pouvoir d'être à la fois constructeurs des territoires musicaux à l'image de ce que

---

<sup>725</sup> Imberty, 1994, op.cit., p.7.

<sup>726</sup> Pistonne, in Escal et Imberty, 1994, vol.2, op.cit., p.196.

<sup>727</sup> Jones K., 2005, op.cit., p.725.

<sup>728</sup> Ibidem.

<sup>729</sup> Voir Brandl E. ; Prevost-Thomas C. ; Ravet H., *25 ans de sociologie de la musique en France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », Série « Sociologie des Arts », à paraître.

demande la société et « colporteurs-troubadours » de leur existence<sup>730</sup>. « ...la société et l'art entretiennent des rapports de congruence ou de co-occurrence, c'est-à-dire de cogenèse. Les œuvres des artistes façonnent la réalité sociale et environnementale, tout autant que cette réalité projette dans les œuvres des artistes la complexité dont elle est faite »<sup>731</sup>. Avec la parution des mémoires de Bob Dylan, par exemple, on retrouve exactement cette théorie de fabrication sociale par le biais des *protest-songs* aux États-Unis.

Reprenons John Cage, ce musicien hors du commun qui, par son approche déstabilisante de la conception musicale, a participé à la spatialisation de cet art. Si son discours est parfois obscur, Cage est tout à fait clair sur certains points : « la musique a besoin d'espace pour vivre »<sup>732</sup>. Il a en ce sens une vision artistique de l'espace public similaire à celle de Pierre Marietan. Ce dernier est un « pragmatique » qui utilise la musique comme on utilise n'importe quel matériau. Ses œuvres en témoignent. Cependant, il n'est pas moins intéressant de scruter le discours que Marietan leur attribue ; la marque de la géographie est là, à travers l'influence des lieux notamment, qui selon lui « construit la relation modale de l'homme avec son environnement »<sup>733</sup>.

Ainsi, il y a plusieurs démarches pour traiter du lien entre musique et géographie, territoire, lieu et/ou espace. D'abord, le simple fait que la musique rassemble, ponctuellement, des centaines, des milliers, voire des centaines de milliers de personnes. Cet aspect est celui du bouleversement du lieu par la musique. Ensuite, il y aura ce que l'on pourrait nommer « l'organisation réticulaire du système musique ». Il faut comprendre ici que c'est l'aménagement qui entre en jeu. En effet, la musique a besoin de structures matérielles pour exister et ces structures sont, par leur présence sur le territoire, source d'enjeux d'organisation et d'aménagement de nos espaces sociétaux. Écoles de musique, salles de concert et de répétition, magasins et fabriques d'instruments ou de supports audio... On peut avancer que la musique puisse se territorialiser. Elle s'impose par là même dans les débats et pratiques de l'aménagement du territoire. L'exemple du colloque de Dijon (avril 1997)<sup>734</sup> qui réunit en un même lieu les Ministères de la Culture et de l'Aménagement du territoire, dont les responsables de l'organisation musicale, la D.A.T.A.R. et l'Observatoire des politiques

---

<sup>730</sup> Cf. Billon Y. ; Lecomte H., *Histoire en musique. Mexique, les troubadours de la révolution mexicaine*, Les films du village, 1984. (DVD).

<sup>731</sup> Chalas, 1996, p.152.

<sup>732</sup> Cage J., 2002, Op.Cit., p.67.

<sup>733</sup> Marietan P., *La musique du lieu : musique, architecture, paysage, environnement...*, Commission nationale suisse pour l'UNESCO, 1997, p.87.

<sup>734</sup> Cf. Ministère de la Culture, *Musique, danse et aménagement du territoire, actes du colloque de Dijon en 1997*, 1999

culturelles, résume concrètement cela. « L'écoute est moins une qualité personnelle que le résultat éventuel d'un temps et d'un espace aménagé, à la suite d'un long apprentissage historique et collectif ayant lui-même un univers inédit d'objets coordonnés »<sup>735</sup>. Il y a une relation directe entre territoire et musique, cette dernière y laissant une trace, notamment par le déroulement des festivals et autres animations musicales : en 1995, la région Provence-Alpes-Côte d'Azur accusait environ 2300 spectacles musicaux sur l'espace public de plus de 300 communes<sup>736</sup>. Finalement, ce qui lie musique et territoire est vu à travers les notions d'identité et de mémoire collective. L'approche psychologique du territoire est une porte ouverte sur la compréhension de ce phénomène. La musique regroupe des individus qui s'identifient en partie grâce à elle. La musique est ainsi porteuse d'un sens qui exprime l'intentionnalité des territoriants.

Finalement, il nous est difficile de répondre à l'une des questions que soulève notre problématique, à savoir : « est-ce que les géographes qui ont travaillé sur la musique l'ont fait de manière professionnelle ou intéressée ? ». La réponse devrait trouver un juste milieu, mais les éléments nous manquent à ce stade de la recherche. En tout cas, pour ce qui est de notre impression, Raibaud est un musicien expérimenté, Soubeyran aime le jazz autant que Lévy semble apprécier l'opéra, Bourdeau expérimente dans le rock, Lechaume<sup>737</sup> a pour la chanson québécoise ce qui ressemble à l'attachement personnel qui nous lie au flamenco. Et pourtant, nous retrouvons chez chacun d'entre eux un sérieux qui leur est communément attribué. Bien que nous puissions faire ici une géographie « contemplative », nous espérons qu'elle constitue bien un travail de recherche qui cache une réalité scientifique, même laborieusement exprimée. Et si elle ne passe pas toujours par les paradigmes « classiques » de la géographie contemporaine, ni par les règles d'objectivité que nous supposons dépassées, elle participe tant bien que mal à l'épistémocritique de la discipline.

## **Conclusion : d'une nécessaire interdisciplinarité?**

" Adopter une approche culturelle, c'est choisir un point de vue parmi d'autres, c'est éclairer d'une certaine façon un objet qui peut l'être sous d'autres angles. On ne saurait concevoir la géographie comme un domaine isolé. Ceux qui la pratiquent rencontrent nécessairement dans leurs recherches ceux qui se spécialisent dans les questions d'environnement, ceux qui se

---

<sup>735</sup> Tolila, 2001.

<sup>736</sup> Romagnan citant D'Angelo M., 2000, Op.Cit.

<sup>737</sup> Cf. Lechaume A., 1997.

préoccupent de l'économie, du politique ou du social, ou ceux qui s'intéressent aux villes et aux campagnes. "

(Union Géographique Internationale, octobre 1996)<sup>738</sup>

Cette citation résume notre ultime illustration de l'impossibilité de circonscrire la musique dans une partie de la géographie. D'abord par sa généralisation disciplinaire, puis par sa pluridisciplinarité, l'objet est devenu sujet. C'est ainsi qu'il a brisé ses liens qui le retenaient dans un sous-courant.

Méfions-nous toutefois des pièges épistémologiques de l'interdisciplinarité. « Nous lisons tous souvent de travers les traditions des disciplines voisines »<sup>739</sup> et il n'est pas toujours facile de croiser les concepts et notions propres à différentes disciplines. « L'interdisciplinarité suppose un dialogue et l'échange de connaissances, d'analyses, de méthodes entre deux ou plusieurs disciplines. Elle implique qu'il y ait des interactions et un enrichissement mutuel entre plusieurs spécialistes »<sup>740</sup>. Voilà qui n'est pas donné a priori et nécessite à la fois une démarche de réapprentissage permanent et une volonté d'ouverture et de coopération. La question interdisciplinaire se montre parfois pernicieuse. Elle est incontestablement positivée par la grande majorité des chercheurs. Bien que ce ne soit pas une règle mathématique, moins on la pratique (au sens où nous décrivions cette pratique dans la première partie) plus on a tendance à la mettre sur un piédestal et, parfois même, à affirmer qu'elle est le propre des travaux. Nous voyons, par exemple, comment certains auteurs « non-géographes » ont publié des articles dans des ouvrages interrogeant particulièrement la discipline géographique ne croisent en aucun cas des éléments de conceptualisation propre à l'une ou à l'autre des disciplines. Deux éléments nous montrent ce qu'il en est : le texte et la bibliographie.

Dans les textes, ni les questions épistémologiques ni les interrogations face aux concepts, méthodes, outils et paradigmes de la géographie disciplinaire ne sont mobilisés. C'est une dimension « populaire générale » de la géographie qui est impliquée dans ces travaux. On ne voit pas se croiser la géographie avec une (des) autre(s) discipline(s), ni des interpellations visant à activer certains pans endormis de la discipline. Les références bibliographiques nous laissent croire que, même si le texte ne le révèle pas directement, des auteurs se sont inspirés de travaux géographiques ou qu'ils sont tentés de se diriger vers eux.

---

<sup>738</sup> Compilation des rapports traitant de géographie culturelle, sous la direction de Paul Claval, <http://www.igu-net.org/fr/ugi.html>, consulté le 12 décembre 2010.

<sup>739</sup> UGI, 1996, op.cit.

<sup>740</sup> Etévée C. ; Champy P., *Dictionnaire encyclopédique de l'enseignement et de la formation*, Nathan, 1994, p.561-563.

Si l'absence de travaux « de géographes » dans les références montre un manque d'intérêt pour la géographie disciplinaire, il est difficilement imaginable que l'espace, le lieu ou le territoire soient des exclusivités géographiques. À cette heure, des mobilisations de tous bords en affirment la pluridisciplinarité. La musique aussi s'autorise des aller/retours entre disciplines. Si la présence juxtaposée des travaux ne peut être en soi source d'interdisciplinarité, celle-ci réside dans l'objet lui-même. « De là vient que les sciences humaines peuvent être conduite à des changements de paradigme en abordant la musique – au point de poser à nouveau frais, à travers cet objet, les problèmes qui les constituent en savoirs spécifiques »<sup>741</sup>. La question de l'indispensable interdisciplinarité s'évince et laisse place à la pertinence affichée de la transdisciplinarité.

---

<sup>741</sup> Campos, Donin et Keck, 2006, op.cit., p.3.



## II-4- Conclusion, synthèse et transition

En partant du « phénomène d’occultation de la pensée »<sup>742</sup> propre à la démarche justificative, puis de la progression théorique et méthodologique du corpus dans le premier chapitre, nous avons soulevé la question disciplinaire comme hypothèse d’un enrichissement entre objet et sujet. Si « interroger l’occultation [...] c’est montrer comment se mêlent toujours, dans les avancées comme dans les reculs des sciences sociales, controverses scientifiques, polémiques idéologiques et débats politiques »<sup>743</sup>, notre choix du modèle justificatif et de ses satellites peut se légitimer. C’est ce que nous voulions vérifier en dégagant un parallèle entre l’épistémocritique de notre corpus et la dynamique disciplinaire globale. Nous pensons effectivement, avec Soubeyran, qu’« une des tâches de la recherche est de constamment faire l’effort réflexif de montrer et démontrer la tautologie et les constructions théoriques qui s’y enracinent »<sup>744</sup>.

L’idée première était donc de mettre à jour un **modèle de justification qualifié d’« enfermant »** qui se construit sur un empilement et/ou un recyclage des justifications ; participe d’un communautarisme au travers de l’affirmation d’un sous-courant disciplinaire musical en géographie ; accentue alors les blocages disciplinaires ; élabore des stratégies de contournement ; et constitue une réaction défensive face aux critiques. Dans ce mouvement inertiel, la justification devient une nécessité. En fabriquant ce qui la rend nécessaire, elle est récursive et tautologique. Pourtant, si le sujet implique encore aujourd’hui de devoir faire face à l’étonnement, un bémol doit être mis sur les constats et affirmations de départ : la diversification et la multiplication récentes des travaux (ouvrages spécialisés, numéros spéciaux de revues internationales, rencontres scientifiques, approches critiques et réflexives...) laissent poindre l’atténuation progressive des efforts de justification. Nous prévenons ainsi les critiques sur la négativité de ces propos. Il est bien évident que, si l’accent a été mis sur l’inertie disciplinaire, les mêmes éléments qui ont servi notre argumentaire ont pu également le déconstruire. La justification, par exemple, n’a pas eu que des aspects négatifs. Elle a servi, entre autres, à creuser le sujet et permis une certaine mise en cohérence des travaux. Bien que nourrissant, par la place qu’elle occupe et le temps qu’elle prend, le ralentissement du traitement empirique de l’objet, la justification apparaît indispensable pour mieux comprendre les enjeux d’une ouverture de la discipline à la musique, et aux

---

<sup>742</sup> Marié in Kalaora & Savoye, 1989, op.cit., p.9.

<sup>743</sup> Kalaora ; Savoye, 1989, op.cit., p.16.

<sup>744</sup> Soubeyran, 2009a, op.cit., p.129.

phénomènes culturels plus généralement, d'une lecture actualisée du monde et d'une compréhension des espaces contemporains.

La justification donne également naissance à un **modèle « ouvrant »** qui met les outils, méthodes et théories de la géographie à disposition de l'analyse musicale ; met en relation l'apport de la géographie à la compréhension de l'objet avec ce que l'objet apporte à la discipline ; fait le lien avec les autres disciplines ; mène une épistémologie critique des propositions ; accepte que les blocages puissent être fondés et que même un modèle ouvrant puisse en être (re)producteur. La justification est aussi productrice d'effets non-intentionnels positifs. Mieux, l'inertie elle-même aura pu être comprise comme synonyme de stabilité. De la lourdeur à la force, il n'y a qu'un pas.

Nous avons constaté que le premier niveau d'étonnement, créé par la distorsion entre l'enthousiasme des géographes travaillant (désirant travailler) sur la musique et la réticence d'un certain nombre de leurs pairs, avait tendance à s'atténuer chronologiquement dans l'histoire du corpus et individuellement dans l'évolution des travaux et des annonces du chercheur. Le second niveau d'étonnement, créé par le constat d'une tension entre la surreprésentation de la justification et d'une légitimité chaque fois plus affirmée pour l'objet musical, scinde à son tour la recherche en deux. D'un côté, ce second niveau nous renvoie par cinghalisme à l'épistémologie du sous-courant disciplinaire, en nous incitant à comprendre sa construction et son affirmation. Cela nous permet de mettre en évidence que le sous-courant est surtout le fruit de positionnements stratégiques répétés. D'un autre côté, le second niveau d'étonnement nous encourage à avancer sur des faits empiriques pour définir l'heuristique du sujet.

S'il n'y a pas de sous-courant disciplinaire musical en géographie, y a-t-il pour autant une « cité » musicale, au sens où l'entendent Boltanski et Thévenot (1987 et 1991) ; c'est-à-dire un « paradigme de légitimation »<sup>745</sup> ? Si l'on considère la fin du particularisme de l'objet, il semble que oui. Lazzarotti (2004) en est l'exemple type<sup>746</sup>. Il va devancer la majorité des travaux sur la musique en géographie par le simple fait de ne pas avoir procédé d'un constructivisme épistémologique impliquant le postulat d'une géographie spécifique pour un objet spécifique. Pas besoin pour lui d'excuses pour analyser la musique, son phénomène, ses acteurs. Il offre la possibilité d'en faire un objet commun de la géographie des hommes. La légitimation passe ainsi par la démonstration théorique et empirique ; et non plus par

---

<sup>745</sup> 1991, op.cit., p.25.

<sup>746</sup> Voir partie I-I.

l'affirmation ou l'enfermement justificatif. Le concept de « cité » correspond alors au potentiel de l'objet de sortir de la discipline (modèle ouvrant). Il rend possible l'interaction pluridisciplinaire. C'est le dernier point que nous abordions.

« L'approche disciplinaire a ses vertus, elle correspond à la construction de savoirs sur le mode analytique [et] il convient de prendre conscience des références de sa propre discipline pour pouvoir travailler dans une équipe pluridisciplinaire. Mais, l'approche interdisciplinaire s'impose de manière évidente dès le moment où l'on change de regard sur le monde ; lorsqu'on le voit comme un enchevêtrement de systèmes de systèmes où, comme le dit Edgar Morin (1977, p.100), « il s'agit désormais de concevoir les objets comme des systèmes »<sup>747</sup>. Romagnan (2000) l'affirmait déjà avec l'aide de Mario d'Angelo (1997) : considérer la musique comme un système, c'est lui offrir à la fois la liberté d'être géographique et propre aux sciences sociales. Si nous en avons plus ou moins conscience, nous justifions toutefois ce qui précède avec Retailé, lorsqu'il souligne qu'« il ne suffit pas de dire que la géographie est devenue une science sociale pour se dédouaner d'une épistémologie critique »<sup>748</sup>.

Cette épistémocritique aura au moins servi à identifier deux catégories d'acteurs dans le corpus : 1/ Ceux qui pensent que valoriser la musique ne peut se faire que par l'identification d'un sous-courant disciplinaire. 2/ Ceux qui ne portent pas le sous-courant, mais ne s'y opposent pas non plus. Alors que la première catégorie d'acteurs mène un combat d'idée (théorique, méthodologique et illustratif), la seconde mobilise empirie et théorie pour construire le savoir géographique de la musique, mais sans trouver réellement de cohérence. Nous ouvrons une troisième voie qui postule qu'un sous-courant disciplinaire contraint l'objet dans sa diffusion et son émancipation au sein des sciences géographiques, puis finalement son intégration aux sciences sociales. Il se pose comme cause première du modèle enfermant de justification. Ici, c'est en partie le retour systématique à la géographie culturelle dans les travaux fondateurs qui est contre-productif, puisqu'il est le principal facteur d'enfermement de l'objet. Idéalement, cette troisième voie propose de canaliser l'énergie du premier groupe de *music geographers* au service du second. Voilà qui nous renvoie au « tout est bon » de Feyerabend (1979).

---

<sup>747</sup> [http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont\\_interdis1.html](http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont_interdis1.html), consulté le 1/12/2010.

<sup>748</sup> Retailé, 1997, op.cit., p.23.

« La science est une entreprise essentiellement anarchique : l'anarchisme théorique est davantage humanitaire et plus propre à encourager le progrès que les doctrines fondées sur la loi et l'ordre [...] Ceci est démontré à la fois par l'examen de certains épisodes historiques et par une analyse abstraite du rapport entre l'idée et l'action. Le seul principe qui n'entrave pas le progrès est : *tout est bon* »<sup>749</sup>. Comment ne pas trouver dans cette citation la trace de notre cheminement au sein du corpus de la géomusique ? L'autonomie et la diversification des auteurs ont eu plus d'impacts positifs que les tentatives multiples de mise en cohérence et d'ordonnement du sujet. Pour autant, nous restons d'avis « qu'il n'y a pas d'idée, si ancienne et absurde soit-elle, qui ne soit capable de faire progresser notre connaissance »<sup>750</sup>. Des précurseurs oubliés aux auteurs déconstruits, rien ne laisse penser qu'il n'y a pas de place pour tout le monde ; bien au contraire. D'ailleurs, le retour sur notre point de départ qu'était le paradoxe de l'entreprise de justification nous impose de penser le lien entre l'ensemble des parties du corpus. Ainsi, nous pouvons « abolir la distinction entre contexte de découverte et contexte de justification, et la distinction connexe entre termes d'observation et termes théoriques », sachant que « toute tentative de les renforcer aurait des conséquences désastreuses »<sup>751</sup>. Pour abolir cette distinction, nous avons fait le choix de la réunion.

Il est donc temps d'introduire plus explicitement notre proximité avec les propositions de Morin (2005) et de Morin et Le Moigne (1999). Le lien entre la pensée complexe et la théorie anarchiste de la connaissance peut être fait. Le désaveu de l'ordre et l'accord sur la rationalité, faire avec l'incertitude et laisser la place aux « erreurs positives », montrer les limites « idéologiques » de la science, sa résistance face à la remise en question, sont des principes qui font coïncider la base théorique de Feyerabend avec celle de la pensée complexe. Ce qui nous intéresse finalement dans cette dernière, c'est de la positionner comme le contrepoint pratique du bagage théorique de Feyerabend. D'ailleurs, trop les rapprocher serait une erreur épistémologique qui irait à l'encontre du choix de Morin<sup>752</sup>. Ainsi, la réunion constituerait un élément de « méthode contre-méthodologique ». Elle serait le versant pratique du « tout est bon » théorique. Pour mieux comprendre cette idée, il faut aborder la réunion dans son versant pragmatique. Morin (2005) détaille les principes de la pensée complexe comme suit :

---

<sup>749</sup> Feyerabend, 1979, op.cit., p.7.

<sup>750</sup> Ibidem, p.48.

<sup>751</sup> Ibidem, p.180.

<sup>752</sup> Voir Morin, 2005, p.127 (« Les malentendus »).

- Principe dialogique : « permet de maintenir la dualité au sein de l'unité. Il associe deux termes à la fois complémentaires et antagonistes »<sup>753</sup>.
- Principe de récursion organisationnelle : « produits et effets sont en même temps causes et producteurs de ce qui les produit »<sup>754</sup>.
- Principe hologrammatique : « la partie est dans le tout et le tout est dans la partie »<sup>755</sup>.

Nous avons vu que chacun d'entre eux se retrouve indéniablement dans l'épistémocritique du corpus. Le « tout est bon » nous permet, par exemple, de considérer que la dialogie repérée entre diffusionnistes et humanistes guide le corpus vers le modèle ouvrant ; que dans les deux modèles de justification, la récursion fonde aussi la production d'une vision collective de la thématique ; et qu'en considérant les auteurs comme appartenant au même corpus, nous construisons nous-mêmes notre objet de recherche. Si tout est bon, ce sont les modalités de la réunion des parties qui permettent de faire le lien avec notre démonstration d'un nécessaire aller-retour théorie/empirie dans la constitution d'un modèle épistémologique ouvrant. L'application pratique de ces principes devra toutefois attendre la partie suivante. Comment ce bricolage théorique résistera-t-il à sa confrontation d'avec la réalité flamenca ?

Notre intention était bien de souligner quelques éléments qui peuvent améliorer l'avancée collective des travaux en tentant de pointer des zones de blocage. Il se peut que les retours critiques de ce travail aillent dans le sens d'un renversement de l'observation. Qu'est-ce que nous ne repérons pas ? En quoi participons-nous nous-mêmes à la reproduction des blocages ? Comment mobiliser finalement les actions ou non-actions identifiées comme étant à l'origine de l'ouverture ? Nous gardons ainsi à l'esprit que l'on n'arrive jamais vierge face à un objet. Autant se servir de ce bagage pour l'interprétation. Nous aurons intégré l'étonnement, le retard et l'inertie pour ouvrir par bouclage. Expliquer ce qui dirige le regard, c'est entrer dans l'autoanalyse. « La géographie n'est pas un savoir banal. Elle est même une discipline très affûtée, en équilibre sur la crête qui sépare la philosophie du sujet et la philosophie de la raison, entre ce que je vis et ce que je sais »<sup>756</sup>. Pour Starobinsky (1970), le chercheur se construit en partie un écho complaisant dans l'interprétation. Notre

---

<sup>753</sup> Morin, 2005, op.cit., p.99.

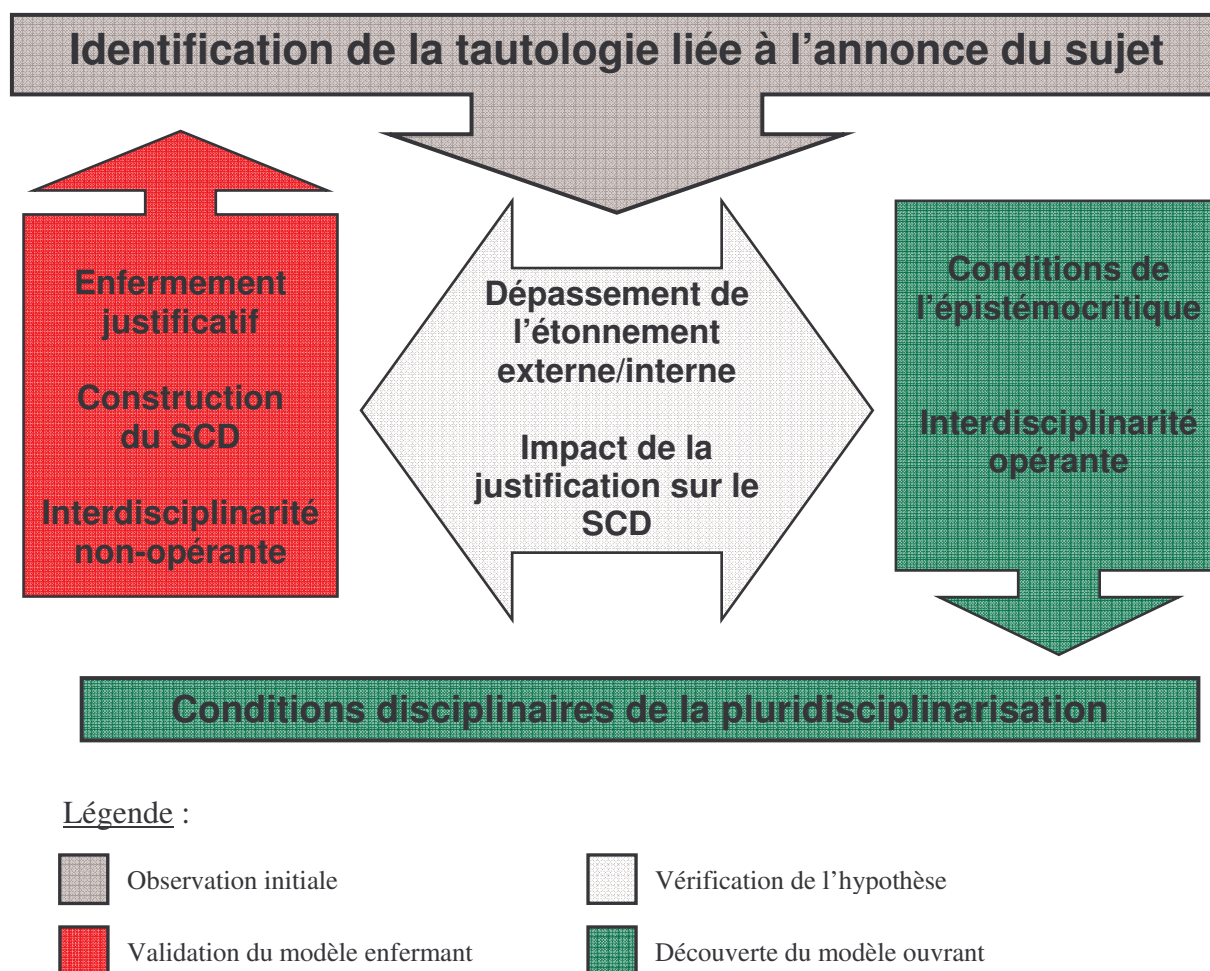
<sup>754</sup> Ibidem.

<sup>755</sup> Ibidem, p.100.

<sup>756</sup> Ibidem, p.12.

épistémocritique a donc pu participer à la construction de la preuve des blocages que nous analysons. Pour sortir du cercle herméneutique, sortie où point l'action, nous avons procédé par couches. Du blocage 1 à son explication 1', un retour sur lui-même aura été nécessaire pour aborder le blocage 2 et son explication 2', et ainsi de suite jusqu'à trouver les clés d'ouverture. Au cœur de la géographie de la musique, nous voyageons bien dans « un cercle verbal »<sup>757</sup>. Le « bouclage » du travail est finalement schématisé par la progression de l'épistémocritique (figure n°20).

Figure n°19 : progression de l'épistémocritique



Si l'on en revient finalement à notre "Objet Géographique Non Identifié", c'est sur le corpus géographique et son rôle dans la reconnaissance et l'acceptation de nouveaux objets d'étude qu'il fallait se pencher. Il existe une sorte d'enfermement. Tout en rejetant les approches systémiques et l'exhaustivité des exemples, les études autour de sujets similaires

<sup>757</sup> Dewey, 2003 cité par Soubeyran, 2009a, op.cit., p.136.

tendent à se multiplier exponentiellement dans une redondance générale. Les mêmes mots et phrases expliquent les mêmes notions et concepts. Chacun y va du sien pour apporter à l'édifice une nouvelle couche de peinture avant même que les intempéries de l'innovation en aient terni la précédente ; cette inter-reconnaissance permettant tout à la fois de légitimer ses dires et de ne pas se risquer dans les terres non-explorées de la géographie. Une explication de cet enfermement peut se lire par le fait que « la tautologie a profondément à voir avec l'originalité du regard géographique et de ses difficultés d'existence », car « l'objet géographique peut être appréhendé dans sa circularité [...] il produit ce qui contribue à le reproduire »<sup>758</sup>. Puisque tant l'objet que son traitement ont pu être considérés comme des innovations, théoriser la justification, c'est également parler de la « dépendance aux sentiers ». Globalement, l'objet peine à entrer dans la géographie. Les raisons apportées montrent l'origine de l'étonnement, du retard, puis du repli d'une partie du corpus. En interne, l'innovation est freinée par l'appartenance au sous-courant disciplinaire affirmé et les cadres théoriques et méthodologiques de l'analyse qu'il suppose. La récurrence de l'affirmation de sous-courant disciplinaire n'est cependant pas une exclusivité propre à la musique. C'est dans la dynamique disciplinaire globale qu'elle trouve sa source. Au même titre que le clavier AZERTY explique à la fois l'intérêt du contrôle de la vitesse et la difficulté d'adaptation au changement<sup>759</sup>, l'affirmation d'un sous-courant est une méthode d'appropriation de l'objet qui sert le positionnement stratégique et permet de délimiter le terrain des combats épistémologiques. Plus, elle est ce qui oblige les acteurs à se subordonner ou à combattre, puisqu'elle élimine toute option de fuite. Après le positionnement de quelques géographes « gloutons », le cadre est de plus en plus formaté et il est difficile d'innover. Comment travailler alors le cadre de l'émergence ?

Adopter un point de vue épistémocritique sur le corpus nécessitait d'en limiter l'entrée. Pourtant, comme le montre notre « sortie » de chapitre, la seule idée de constituer un corpus de travaux limite à son tour les capacités d'analyse. La preuve en est que même des « non-géographes » ont affirmé l'existence d'un sous-courant disciplinaire pour la musique en géographie. D'ailleurs, nous l'avons nous-mêmes construit comme un idéal-type pour analyser la formation/émergence du sujet. Le corpus, en plus d'avoir été lourd à mobiliser, long à décortiquer, nous colle aux doigts tel un morceau de sparadrap ; puisque sa constitution

---

<sup>758</sup> Soubeyran O., "Tautologie, effet géographique, fabrication des comportements attendus", in Debarbieux B. et Fourny M.C. (Dir.), *L'effet géographique*, MSH-Alpes, 2004, p.244.

<sup>759</sup> Exemple type pour illustrer le concept de « dépendance aux sentiers » ; voir p.e. Palier B., 2004, « Path dependence », in *Dictionnaire des politiques publiques*, Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., Presses de Sciences politiques, p.318-326.

même fonde les éléments des contre-critiques de ce que nous souhaitons souligner. Comment sortir alors du cercle interprétatif ? Après un regard rétrospectif et réflexif, nous pensons que cela peut passer par l'arrimage de la théorie à une forme de réalité observable : en développant le versant empirique du sujet, en essayant de voir si passer au terrain n'est pas à la fois l'occasion de sortir de l'interprétatif, d'ouvrir, mais aussi de retomber dans l'analogie et le risque de fermeture. Cela prévient notamment les critiques néo-poppériennes. Notre hypothèse de compréhension de la discipline par l'objet est-elle falsifiable ? Une des solutions que nous envisageons pour y répondre : l'empirisme !



**“El flamenco se ha vuelto en algo global y en el, cada cultura puede encontrar algo que le relaciona. ¡Es por que todos hacemos flamenco!”**

Pirouz de Caspio, *cantaor* flamenco<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sur [www.flamenco.ca](http://www.flamenco.ca), consulté le 11 avril 2011.



## Chapitre III

### *Une géographie du flamenco\**

Oscillant entre le poids du passé et les mutations brutales d'une postmodernité balbutiante, l'Andalousie est profondément marquée par la relation nomadisme/sédentarité. Extrémité méridionale de l'Europe aux portes de l'Afrique, à cheval entre Atlantique et Méditerranée, pôle touristique mondial, elle subit la globalisation de plein fouet, y participe et s'en nourrit. Dans ce creuset ethnique, culturel et religieux<sup>2</sup>, un processus culturel est initié, aujourd'hui aussi fortement enraciné qu'il est reconnu et assumé par un peuple aux frontières floues. Il y a, dans le rapport que « l'étranger » entretient avec l'Andalousie, une relation à l'altérité qui est à la source d'un exotisme rare. À Grenade, on se perd entre un Orient moyenâgeux, fief de l'arabité en Europe, et l'essor de la culture des pratiques ludo-sportives de la montagne. À Séville, 250 ans de *conquista*<sup>3</sup> s'affichent dans les bâtiments déchus d'une exposition universelle (1992). À Cadix, le bétonnage de « l'île » efface l'une des plus vieilles cités occidentales. Alors, s'affichant comme un élément fédérateur d'une Andalousie plurielle, comme la marque symbolique d'un territoire éclaté, donnant à voir et à rêver une vie décalée, fragment d'utopie et magnificence atemporelle, le flamenco semble partout. Il est dans les rues et dans les esprits, sur la couverture des guides touristiques ou dans la publicité. En son et en image, il s'improvise dans un salon ou s'organise en festival, d'encre et de parole il semble transmettre au quotidien l'essence même de la société andalouse. Parce qu'il accuse à la fois une émancipation étendue à l'ensemble de la planète et une inscription locale forte, le flamenco est reconnu comme un phénomène musical hors norme. Par ce qui le lie aux préoccupations des sociétés contemporaines, par son inscription dans le temps passé et présent, il est l'objet du regard du monde.

En Espagne, et plus précisément en Andalousie, les pratiques se multiplient, du tourisme global (Knaffou et al., 1997) à l'expérience localisée. Elles provoquent à la fois l'émergence de confrontations culturelles, politiques et esthétiques, et l'accélération du rythme de fonctionnement des centres et moyens de création et de diffusion

---

\* L'ensemble des citations issues de documents originaux en espagnol a été traduit par l'auteur. Les termes flamencologiques sont quant à eux proposés en version originale, traduits lors de leur première utilisation, puis reportés dans un glossaire en fin de chapitre.

<sup>2</sup> Phéniciens, Visigoths, Arabes, Tziganes, Latino-Américains et Japonais ont, entre autres, côtoyé les Européens.

<sup>3</sup> Conquête de l'Amérique.

flamencologiques. Les grandes scènes artistiques s'arrachent les artistes réputés, les écoles flamencas font le plein, l'industrie culturelle est florissante, fêtes et festivals sont au beau fixe. Pourtant, il semble que les acteurs du flamenco ne soient pas unanimes sur les effets positifs des mutations profondes du modèle flamenco. L'originalité et l'essence même de cet art semblent, selon certains, menacées par un système de plus en plus englobant qui en dénaturerait l'éthique au profit de l'esthétique. Patrimonialisation, folklorisation et muséification issues notamment de sa mise en tourisme, en s'opposant aux schèmes de la créativité et de l'innovation, annoncent parfois une séparation. D'un côté se trouve un flamenco « classique » fidèle à ses origines, pratiqué dans des cercles restreints, des lieux spécifiques, un flamenco du quotidien, un flamenco revendiqué souvent par une population gitane, un flamenco « *puro* »<sup>4</sup>. De l'autre côté surgit un « pseudo-flamenco » (Lefranc, 1998), touristique et mercantilisé, vitrine culturelle de l'Andalousie, construit souvent *ex nihilo* par des artistes communs, poussé par le politique et l'économie de marché. Nous supposons alors que cette séparation annonce une réalité plus complexe.

L'idée est de partir de constatations aussi inattendues que surprenantes, comme l'ubiquité du flamenco et ses effets dans les tranches variées de la société andalouse ou encore son succès sur le plan international, mais aussi du paradoxe de son rôle et de sa présence en Andalousie, et d'en proposer une réflexion géographique qui tendrait à mettre en valeur les capacités de ce dernier à qualifier des espaces, à construire des lieux et à fabriquer du territoire. Pour faire face aux premières critiques reçues sur le statut de l'apprenti géographe, il n'est bien évidemment pas question de « musicologie spatiale ». Il s'agit bien d'une recherche qui explore les rapports existant entre un phénomène et une lecture géographique du monde. Cet art, semble-t-il pratiqué d'abord dans le seul cercle familial, a aujourd'hui dépassé les limites de son berceau. Sa complexité n'est plus vue sous un simple angle musical, il n'est plus question d'en expliquer la pratique par l'origine socio-ethnique de ses acteurs. Minimiser le phénomène reviendrait alors à amputer la société andalouse de l'un de ses membres les plus fonctionnels.

Le flamenco incarne, de par la dynamique qui lui est propre, une identité collective. Sa connaissance relève d'une science, la flamencologie, qui se doit donc d'être abordée sous différents tableaux. Faire une géographie du flamenco, une géographie pour le flamenco, n'est alors pas notre unique objectif. Il se place simplement au cœur du travail de récupération de

---

<sup>4</sup> Pur.

l'épistémocritique du corpus géomusical qui nous permet de dépasser les blocages initiaux rencontrés à l'initiative de ce travail. C'est aussi en remettant cet exemple dans le champ pluridisciplinaire des sciences géographiques que nous souhaitons illustrer le lien prégnant qui existe entre musique et géographie, et le fait qu'il puisse être une source de compréhension de nos espaces sociétaux, présent dans les exégèses du local au global, facteur de découverte de nouvelles territorialités. C'est donc par l'étude géographique d'un phénomène que nous prétendons mettre en évidence la nature inconditionnelle de ce lien, le justifiant par l'empirie.

Pour cette géographie du flamenco, nous ouvrirons quelques pistes proposées par les géographies possibles de la musique, en s'accordant avec le « tout est bon » de Feyerabend (1979). Ce faisant, nous rejoindrons l'idée d'une fusion au sein des sciences géographiques : entre « disciplines »<sup>5</sup>, entre concepts et dans les jeux d'opposition qui ont, en partie, fondé l'imaginaire disciplinaire. Les connaissances inscrites dans l'observation du phénomène étudié et dans l'analyse de cette observation seront finalement confrontées à une tentative de ralliement. Avec les trois principes de la pensée complexe de Morin, nous mettrons à l'épreuve les éléments qui fondent la distinction du phénomène dans sa géographie. Pour ce, une première partie esquisse d'abord les contours de la recherche pour découvrir et cadrer l'objet. Elle introduit le flamenco dans le contexte scientifique de son appréhension, en y précisant notamment le rôle de la géographie. Ensuite, une deuxième partie distingue dans l'observation du phénomène les éléments qui le lient aux trois concepts forts de la géographie que sont l'espace, le lieu et le territoire. Elle se divise en trois échelles d'observation : méso-, micro- et macro-géographique. Finalement, une troisième partie tentera de comprendre les relations interspatiales du flamenco, dans l'optique de relier leurs connaissances respectives. L'action comme raison disciplinaire de cette géographie pointera en fin de chapitre comme synthèse de cette expérience de terrain.

---

<sup>5</sup> Ou « matières », constitutives des sciences géographiques.

### III-1- Introduction à la géographie du flamenco : découvrir et cadrer

Cette prétention de « géographier » le flamenco n'est pas une nouveauté. Il semble même que le flamenco se prête fortement à l'analyse géographique. Mais quelle géographie ? Pour Antonio Sevillano (1996), « dans le champ d'étude du flamenco, il y a un grand problème : le géographique »<sup>6</sup>. Ce problème est celui de la disparité spatiale des éléments qui composent le flamenco. Aussi, les 5<sup>es</sup> *Journées sur flamenco et éducation* du Centre andalou du Flamenco précisaient en introduction que « si l'on parle des origines géographiques, il y a des dizaines de théories différentes »<sup>7</sup>. Balouch (1955), Blas Vega et Ríos Ruiz (1988), Caffarena (1964), Camacho (1969), Cruces (2002), Escribano (1990), Falla (1922), Gomez Garcia-Plata (1993), Gonzales Climent (1964), Grimaldos (1998), Larrea (2001), Lefranc (1998), Lemogodeuc et Moyano (1994), Manfredi Cano (1983 et 1988[1954]), Rodriguez Iglesias (2001), Rios Ruiz (2002), Ruiz Ortega (2005), Schuchardt (1881), Steingress (2007), Suarez Japon (1998, 2002), Torres Cortes (1996)..., nombreux sont les auteurs qui ont questionné le flamenco dans sa géographie ; la liste est même interminable si l'on se réfère uniquement à une recherche thématique dans les textes<sup>8</sup>. On peut dire alors que, dans chaque ouvrage traitant du flamenco en général, la question géographique est soulevée, lorsqu'elle n'est pas l'objet premier. À tel point que le flamenco, sans démonstration disciplinaire nécessaire, peut d'ores et déjà être qualifié d'« objet géographique ». Mais, puisque nous posions dans ce travail que « toute réalité sociale puisse être géographique » et que « spécifier la disciplinarisation d'un objet n'est pas œuvrer nécessairement pour l'ouverture »<sup>9</sup>, dire que le flamenco est géographique n'apporte rien en soi. Ce qui nous intéresse, c'est « comment ? » il l'est, « pourquoi ? », « pour qui ? », « où ? », « sous quelle forme ? », etc. Et surtout, l'est-il suffisamment pour être la preuve d'une réunion possible des différentes géographies de la musique ? Peut-il nous servir dans la recherche d'une « ouverture

---

<sup>6</sup> Sevillano, 1996, p. 13.

<sup>7</sup> Siciliana, *V Jornadas sobre flamenco y educacion*, CAF – Jerez-de-la-Frontera, Octobre 2008, introduction, p. 3.

<sup>8</sup> Le mot « géographie », par exemple, est présent dans plus de 250 ouvrages de flamencologie « testés » entre 2005 et 2009 ; le terme apparaît au moins une fois dans le sommaire, l'introduction et/ou la conclusion. Il existe plus de 2500 ouvrages spécialisés...

<sup>9</sup> Voir chapitre II.

musicale en géographie » ? Découvrons alors de quoi il s'agit en cadrant les débats que nourrit le flamenco et en imaginant ses géographies possibles.

### III-1-a- Tentative de définition(s) et construction de l'objet

En ouvrant un dictionnaire, il pourrait être facile de se forger une définition du terme « flamenco ». Prenons le Petit Robert : « musique populaire andalouse héritée des Gitans, chantée et dansée »<sup>10</sup>. Mais, si l'on en ouvre un autre, les choses se compliquent. Essayons avec le *Diccionario Salamanca*<sup>11</sup> : « [Danse, chant, musique, interprète] qui est andalou et a une influence gitane » ; puis « De Flandre... » ; « Qui est insolent ou arrogant » ; « Qui a un aspect sain » ; « *Phoenicopterus ruber* ». Passons sur les flamants (roses) pour nous arrêter sur les divergences et convergences au sein des définitions « officielles » dans un premier temps.

La question andalouse semble unanime, nous sommes bien partis pour voir ce qu'il en est.

La question gitane est plus problématique. Si elle est affirmée comme incontournable par une majorité des flamencologues, certains la pensent indiscutable (Molina et Mairena, 1963 ; Leblon, 1995), lorsque d'autre l'imaginent pleine d'*a priori* (Camacho, 1977 ; Steingress, 1993 ; Mitchell, 1994). Disons qu'elle est une première difficulté à surmonter.

Ensuite, ce sont les composantes du flamenco qui interrogent. Avant tout, le flamenco peut être considéré comme un art. En tant que tel, il est souvent défini par la combinaison complexe d'un chant, *el cante*, d'une danse, *el baile*, et d'une musique, *el toque*. Toutefois, certains postulent une hiérarchie entre eux. Le *cante* apparaît comme la discipline maîtresse. « Beaucoup de guitaristes sont des chanteurs frustrés, Paco de Lucia entre autres »<sup>12</sup>, même si sans la guitare, nous dit Juan José Téllez, « le cante aurait existé, mais n'aurait pas évolué. Sans elle, le cante serait un fossile, nous aurions des trilobites flamencos »<sup>13</sup>. On comprend alors que, pour beaucoup, la danse constitue un accompagnement, souvent esthétique, tout du moins dans les formes traditionnelles de son expression. « Le *baile* apparaît dans quelques villages qui ont un peu de tourisme en été ; ils considèrent que proposer au touriste un numéro

---

<sup>10</sup> Éd. 2004, p. 1080.

<sup>11</sup> Éd. 1996, p. 729, traduction de l'auteur.

<sup>12</sup> Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 97.

<sup>13</sup> In Suarez Japon, 2006, p. 265.

de *baile* c'est être galant avec lui, être attentionné. Mais, ce qui intéresse principalement l'aficionado, c'est le *cante* »<sup>14</sup>. Cette hiérarchie entre les composantes du flamenco est surtout historique. Nous verrons comment la danse joue, et a pu jouer, un rôle plus important que celui qu'on veut bien lui prêter. Car si les premières références discographiques définissent le *baile* comme une danse tribale, il est devenu aujourd'hui une véritable institution inscrite dans la contemporanéité. Notre géographie du flamenco entend le révéler.

Après les disciplines artistiques, un grand nombre d'éléments sont qualifiés de « flamencos ». Les hommes qui le pratiquent précisent souvent l'origine ethnique « gitane » ; puis, les instruments (l'emblématique guitare par exemple) et les costumes (*traje* flamenco) ; mais aussi les lieux, les espaces... Sorti du monde de l'art, le flamenco devient également un mode de vie, un mouvement culturel, une construction nationaliste, la résonance déchirante de la peine errante des Gitans d'Andalousie, un terrain identitaire donc, un phénomène planétaire... Les appellations ne manquent pas pour décrire ce qui devient pour beaucoup une manière d'être, « *l'être flamenco* » (Dieuzaide, 1992). Elles sont une source féconde de compréhension de l'objet qui le révèle dans sa complexité. Nous expliciterons tout cela.

Finalement, indépendamment de ce qu'il est, le flamenco donne lieu à des objets qui sont le résultat d'un processus. On les dit *aflamencados* (« flamenquisés »). On pourrait extrapoler au processus lui-même : la *flamenquisación*. Le flamenco est donc en partie défini par sa localisation, par ce qu'il englobe ou exclut, puis par ce qu'il fait et défait. Voilà sommairement ce que nous proposons de mettre en question dans sa géographie.

Pour descendre un peu plus dans la technique, le flamenco se divise en multiples *palos* ou « styles », comme le montre cet exemple d'arbre généalogique du *cante* (figure n° 21), objet courant de la flamencologie descriptive. Relativement nombreux (entre 35 et 85 selon les sources), voire innombrables pour certains de par les caractéristiques uniques et individuelles de chaque interprète et les sous-styles induits (*soniquetes*), ils sont fortement liés à la géographie andalouse. « Dans le flamenco, il y a à peu près quatre-vingts styles différents de répertoire et chacun a énormément de variantes. Par exemple, dans le fandango de Huelva, il y a quarante-sept variantes. »<sup>15</sup> Aussi, pour revenir sur le caractère géographique du flamenco, Cruces (2002 : 67) décrit « deux concepts distincts de classification des *cantes* dans

---

<sup>14</sup> «Pulpon» : aficionado ayant eu un grand rôle dans la création des festivals andalous, in Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 161.

<sup>15</sup> Rosa (de la), sur [http://www.royaumont.com/fondation\\_abbaye/fileadmin/user\\_upload/dossier\\_PDF/programmes\\_musicaux/COLLOQUE\\_MAQAM\\_ET\\_CREATION\\_OCTOBRE\\_2005.pdf](http://www.royaumont.com/fondation_abbaye/fileadmin/user_upload/dossier_PDF/programmes_musicaux/COLLOQUE_MAQAM_ET_CREATION_OCTOBRE_2005.pdf), consulté le 13 mars 2006.





Parmi ces musiques, le *cante jondo* ou « chant profond », constitue le symbole historique de la pureté et de l'authenticité. Manuel Garcia Matos (1958), qui fut l'un des premiers à classer les *palos*, précise que « tout *cante jondo* est flamenco, mais tout *cante flamenco* n'est pas *jondo* »<sup>16</sup>. Il affirme également que « tous les *cantes*, même les « *jondos* », trouvent leur racine dans le folklore »<sup>17</sup>. Pour Rossy (1966 : 13), « l'andalou sera tout, le générique, et le *jondo* ou flamenco, la partie, le spécifique »<sup>18</sup>, alors que Garcia Lorca (1928) et Manuel de Falla (1922) avaient remarqué le caractère « oriental » du *cante jondo*... Les origines sont donc bien imprécises. Pour Molina et Mairena (1963), il y aurait ainsi quatre groupes de *cantes flamencos* :

- Les « *cantes básicas* », considérés comme les plus « anciens, archaïques et authentiques »<sup>19</sup> (*Tonas, siguiriyas, soleares* et *tangos*).
- Les *cantes* qui s'apparentent aux *cantes básicas* : *livianas, serrenas, polos, cañas, romances, saetas, bulerías* et *cantiñas*.
- Les *cantes* dérivés du fandango andalou : *fandangos, malagueñas, tarantas, cartagenas, mineras*.
- Les *cantes* provenant du folklore ibérique et plus largement hispanophone.

Toujours inscrite dans la pluralisation, l'instrumentation du flamenco s'est fortement développée depuis les années 1980. La guitare reste l'instrument majeur. Elle est un symbole qui aide à définir l'image de l'accompagnement, la complexité harmonique et le dialogue musical (chant/guitare principalement). Elle est une institution espagnole dont la déclinaison « *flamenca* » affirme le particularisme. Viennent ensuite des instruments propres à certains *palos*, tels que la *caña*, instrument d'accompagnement fabriqué avec une tige de roseau, qui se joue sur le *palo* du même nom, puis sur d'autres, ou encore les castagnettes issues du folklore espagnol. Le *cajon*<sup>20</sup> a fait une entrée récente et s'est rapidement défini comme « flamenco », alors que l'on ajoutait des cordes de guitare à sa composition<sup>21</sup>. Il est devenu une norme dans les percussions d'accompagnement rythmique. Aussi, il n'existe pas aujourd'hui d'instrument qui soit perçu comme inadapté au flamenco, depuis que des productions ont vu s'inscrire le piano, la guitare basse, la batterie, les cuivres, etc. Finalement, à cheval entre

<sup>16</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *Proyecto Andalucía: Antropología. Folclore y flamenco*, Ed. Publicaciones Comunitarias de Andalucía, p. 255.

<sup>17</sup> García Matos (1987: 17), cité par Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 256.

<sup>18</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 256.

<sup>19</sup> P. 45.

<sup>20</sup> Percussion originaire du Pérou, en forme de caisse sur laquelle on s'assoit, puis sur laquelle on joue avec les mains.

<sup>21</sup> Tendues à l'intérieur de la caisse, pour donner un effet de bourdon à chaque frappement.

l'instrumentation et la danse, le *tacaneo* (de *tacon*, talon), jeu de pied sur le sol, s'affirme comme un instrument sonorisant la danse. À cela s'ajoute également le *palmeo*, frappement de main caractéristique.

Finalement, à partir des constructions catégorielles, émergent principalement deux types de flamencos. Un flamenco populaire, plus « audible » plus joyeux aussi, semble s'être parfois développé au détriment de l'utilité cathartique et libératrice d'un chant profond pratiqué dans un cercle restreint en espace privé. Le *cante jondo*, principalement pratiqué à *palo seco*, c'est-à-dire *a capella*, constitue la base historique du flamenco. Il est souvent décrit par les auditeurs non avertis comme « inaudible ». Il véhicule alors les sentiments responsables de l'apparition du *duende*, feeling, magie de l'instant flamenco, dont les *sonidos negros* (« sons noirs ») constituent les préliminaires<sup>22</sup>. La figure n°22 illustre la profondeur de l'expression flamenca telle que le *cante jondo* la suppose. Contre lui, une meilleure accessibilité physique et esthétique va rapidement démultiplier le public, et par là même le nombre de pratiquants. Une première opposition fait alors état de *cantes grandes* et de *cantes chicos*, « grands » et « petits » chants s'opposant quant à leur utilité socioculturelle. Aussi, face à l'évolution du genre, le « flamenco classique », « pur », « authentique », se construit en opposition au « nouveau flamenco » qui fusionne avec d'autres styles musicaux.

Bien que nombre d'auteurs ou d'artistes liés au flamenco en aient ainsi proposé de multiples définitions, notre volonté n'est pas ici de choisir dans cet éventail terminologique. Il s'agit plutôt d'en faire rapidement le tour pour se rendre compte des difficultés de stabilisation d'un phénomène régi par des mutations perpétuelles. Ainsi, si nous devons classer les propositions, trois catégories pourraient émerger : une tentative de définition par les origines, relativement floues, mais généralement situées au début du 19<sup>e</sup> siècle. Une autre axée sur « l'âge d'or du *cante* ». Une dernière plus contemporaine qui prend en compte ses aspects évolutifs et processoriels.

- La première catégorie est largement dominée par des historiens et acteurs de la littérature hispano-andalouse, ainsi que par certains artistes « puristes ». Elle fait état « d'un art (*baile, cante, toque* et leurs interprètes) andalou d'influence gitane »<sup>23</sup>, comme nous venons de le souligner. Ces deux éléments discriminants, l'andalousisme

---

<sup>22</sup> À l'image de la « *blue note* » dans le blues.

<sup>23</sup> Mairena, 1976, *op. cit.*, p. 9.

(*andalousismo*) et la gitanisme (*gitanismo*), sont avancés comme essentiels pour une bonne compréhension de l'objet.

- La seconde catégorie arbore une version plus subjective du flamenco, fortement liée à une époque (fin 19<sup>e</sup> – début 20<sup>e</sup>), elle-même vitrine de la quintessence de ce mouvement artistique. Proposées au travers d'un vocabulaire engagé dans la contemplation et le christianisme, la nostalgie et la marque des risques de déperdition définissent par l'éthique et l'esthétique un art « noble », « authentique », « unique » et « beau »<sup>24</sup>. Il est ainsi devenu un folklore principalement. Ici, Antonio Machado y Alvarez, surnommé « Demófilo » dans le monde du flamenco, a joué un grand rôle, et après lui Antonio Mairena.
- La troisième catégorie aborde finalement le flamenco comme un processus. Des origines à son état actuel, le flamenco est perçu comme un actant. Sa définition invoque l'expérience de chacun. Hybridation et postmodernité sont les principaux mots clés ; Gerhart Steingress constitue le personnage clé de cette théorisation du genre.

Ces trois catégories interagissent alors fortement, dans la contradiction comme dans la complémentarité. Toute notre attention sera de savoir comment et pourquoi. Aussi, autour d'elles gravite un large panorama d'inclassables, volontés propres d'apport au débat par tout un chacun qui se sent concerné, mais n'a souvent pas le matériel suffisant à la construction d'une définition acceptable et acceptée. Nous ne rapporterons pas ici ces multiples « essais » issus d'un savoir souvent indéfinissable dans des sous-catégories, mais en ferons plutôt l'utilisation ponctuelle. Certains affirment alors que le flamenco serait vieux de plus de mille ans, d'autres qu'il est une exclusivité gitane ou encore qu'il n'est que musique, voire que chant, qu'il n'existe qu'en Andalousie... Il n'est toutefois pas exclu d'écouter les voix profondément enfouies sous le brouhaha de la flamencologie et de ses pseudos. Ces voix peuvent être surprenantes et porteuses d'un sens nouveau pour la recherche. À partir de là, et comme nous le ferons régulièrement dans ce document, nous dépasserons le cadre de la catégorisation dans une tentative de synthèse dont le fruit sera finalement une proposition collectivement construite. Elle ne pourra donc servir de référence que dans l'échelle de valeurs qui structure ce travail.

---

<sup>24</sup> Manfredi Cano, 1983, *op. cit.*, p. 4.

Figure n° 22 : Le *cante jondo*, image pure et originelle du flamenco



Source : Manfredi, 1995, p.41

L'ensemble de ces éléments est à la fois indispensable pour comprendre la base des multiples scissions qui existent dans le flamenco. Ainsi, le départ du débat accepte que « le flamenco ne puisse pas se présenter comme une expression définitivement culturelle [...], mais à la fois sur la grande scène des arts et dans le territoire domestique du populaire ».<sup>25</sup> Et par extension, « il s'étend à la musique influencée par ses valeurs esthétiques et ses airs

---

<sup>25</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 16.

singuliers, au ballet, au théâtre, au cinéma, aux arts plastiques et à la littérature qui s'inspirent de ses thèmes »<sup>26</sup>. Il est également une manière d'être, un mode de vie (Dieuzaide, 1992). Notre objectif ici n'est donc pas de définir, d'expliquer strictement ce qu'est ou ce que représente le flamenco, mais simplement de le considérer comme une réalité spatiale et territoriale en vue de son analyse géographique. Aussi, pour mieux appréhender son ampleur, nous ferons un bref détour par son analyse chiffrée.

### **Les chiffres du flamenco**

Bien que les limites de la statistique soient apparues dans les travaux sur la musique, cette dernière a su montrer son caractère illustrateur des réalités spatiales. Nous avons alors compilé quelques chiffres qui donnent un aperçu de l'ampleur du phénomène. Traitons-les rapidement.

D'abord, concernant les *palos* et leurs déclinaisons. Si on a vu que le chiffre s'élevait à 85 pour De la Rosa (2006), il semble que la diffusion du genre a contribué à sa diminution. Gamboa (2005) localise ainsi 45 disques en 1975 qui recouvrent une gamme de 47 styles différents (54 *fandangos*, 51 *bulerias*, 34 *soleares*, 25 *tangos*, 24 *siguiriyas*, 21 *tientos*, 19 *alegrias*, 16 *tarantos* et 15 *malagueñas* pour les plus fréquents.). Puis en 1985, seulement 24 disques pour 31 styles, qui sont toutefois « proportionnellement plus variés par rapport au 47 de 1975 ». Pour 1995, le nombre de disques remonte à 41, mais le nombre de styles « alarmant » se limite toujours à 31.<sup>27</sup> Aussi, il n'existe aucune étude majeure relevant du principe d'un inventaire généralisé, malgré les démarches actuelles de patrimonialisation.

Au niveau de la pratique ensuite, Gamboa (2005) dénombre en Espagne 132 académies et locaux de répétitions, dont 36 à Madrid et 52 à Séville. Le nombre de pratiquants en Espagne est étrangement mal connu. Alors que Gamboa (2005) semble savoir qu'il existe 80 000 pratiquants au Japon, et plus de 600 instituts, académies et écoles. Ces chiffres sont confirmés par le journaliste Kyoko Shikaze<sup>28</sup>. Il existe également une vingtaine de lieux d'apprentissage à Berlin et une douzaine à Hambourg, et dans bien d'autres pays comme la Finlande, l'Argentine, l'Afrique du Sud, Taiwan, les États-Unis, le Canada, le Venezuela, le Mexique, le Costa Rica... La boutique spécialisée en produits flamencos à Séville, « El Flamenco Vive », exporte ainsi dans 75 pays différents. Ainsi, 25 % des

---

<sup>26</sup> Ríos Ruiz M., 2002, *op. cit.*, p. 21

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 77 ; donne un pourcentage mais sans valeur absolue !

<sup>28</sup> In [www.Flamenco-wolrd.com](http://www.Flamenco-wolrd.com), consulté le 12/12/2011.

pratiquants seulement sont en Espagne<sup>29</sup>. La plupart sont des étrangers occupant les écoles de danse andalouses à l'occasion d'un stage ou d'un cours intensif. Si l'on estime alors le taux de remplissage de ces institutions, les chiffres des pratiques quotidiennes et populaires sont encore mal connus. Pour autant, le brassage entre professionnalisme et amateur se cristallise dans de nombreux événements. 76 concours de *cante*, *baile* ou *toque* ont lieu actuellement dans le monde, et 268 festivals flamencos en 1999 pour l'Espagne. On en comptabilise 221 pour la seule Andalousie auxquels 1.260.000 personnes ont assisté en 2006 (Calado Olivo, 2007). Ainsi, « une étude de la Société Générale des Auteurs Espagnols (SGAE, 2000), basée sur les habitudes de consommation culturelle en Espagne, montre que [...] un Andalou sur deux et un Espagnol sur 4 attribuent une grande valeur au flamenco »<sup>30</sup>.

Pour ce qui est de la diffusion et du commerce, le marché ne date pas d'aujourd'hui. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, environ 300 salles de spectacles spécialisées étaient répertoriées en Espagne selon Gamboa (2005). Aujourd'hui, il n'en comptabilise que 93. Aussi, l'industrie musicale compte 63 maisons de disque et distributeurs. Parmi les 50 meilleures ventes en Espagne en 2000, le flamenco vient en 19<sup>e</sup> et 36<sup>e</sup> positions pour les disques, et en 11<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> positions parmi les 15 albums les plus vendus. Presque 3 millions de disques vendus à l'année en Espagne, soit 5 % environ du marché total avec 33 millions d'euros en 2000. Le livre n'est pas en reste avec 19 maisons d'édition spécialisées en Espagne. Il existe environ 2.000 monographies spécifiques et une dizaine de revues spécialisées sont éditées (5 en Espagne, 1 pour l'Argentine, l'Angleterre, le Japon, les États-Unis et l'Allemagne). Dans les 17 émissions de radio, des lignes éditoriales régulières de 15 quotidiens nationaux espagnols et 7 dans des revues mensuelles, ainsi que sur des centaines de sites Internet, évoluent les 139 critiques et spécialistes du genre. En Espagne, 67 managers et 53 producteurs sont inscrits au registre.

Au niveau socioculturel, il existe 363 *peñas*<sup>31</sup> flamencas en Espagne, dont 260 en Andalousie, et une trentaine à l'étranger. Elles brassent en Andalousie environ 3 millions d'euros déclarés à l'année (Calado Olivo, 2007). Mais, selon Ramon Picon, trésorier de la Confédération des Peñas Flamencas Andalouses interrogé par Silvia Calado (2007), les payes en liquide continuent d'être une habitude dans le milieu et l'économie informelle dépasse sûrement les estimations. Au niveau économique, l'Agence andalouse pour le Développement

---

<sup>29</sup> In [www.musiquealhambra.com](http://www.musiquealhambra.com) consulté le 12/01/2012.

<sup>30</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 19.

<sup>31</sup> D'abord entourage, groupe cohérent de gens qui accompagne notamment les artistes, puis lieu associatif, club de rencontre et d'échange spécialisé dans la diffusion et la promotion du flamenco. Voir partie III-2-b-.

du Flamenco exerce avec un budget de 6 millions d'euros et son action est souvent doublée avec celles des provinces, des communes et parfois de l'État. La *Ciudad del Flamenco* à Xérès, projet que nous abordons plus bas, compte avec un budget de construction de 24 millions d'euros, contre 3,6 pour le *Musée de la Danse Flamenca* à Séville.

En matière de fréquentation, Le *Centre andalou du flamenco* a reçu environ 7.500.000 connexions Internet au cours de l'année 2008, provenant de plus de cent pays différents ; elles n'étaient que 8.000 en 1997 ! Chiffre en augmentation depuis la création du site<sup>32</sup>. Entre 1997 et 2002, de 9.600 à 39.000 personnes sont passées sur site, dont la plupart ont consulté les fonds. Un des nombreux sites Internet spécialisés dans la danse, [www.flamencoWorld.com](http://www.flamencoWorld.com), reçoit environ 140.000 visites par mois et l'équipe gestionnaire du site assure avoir échangé en 2008 des mails avec plus de 12.000 personnes vivant dans 70 pays différents. Pour ce qui est des événements, 1,45 million d'euros de fonctionnement sont déboursés pour la seule Biennale de Séville en 2000, 1,6 million en 2002. Lors de cette même biennale, 75 % des visiteurs sont étrangers avec, dans l'ordre, les Japonais, les Américains, les Allemands et les Français au premier plan. Le salaire moyen du visiteur est estimé à plus de 2.500 euros ; chacun dépenserait 1.000 euros en moyenne sur place. Les retombées indirectes pour la ville s'élèveraient donc à presque 1 milliard d'euros. À relativiser avec une année sans Biennale pendant laquelle Séville reçoit environ 15 % de visiteurs en moins.

Finalement, il existe 67 magasins de guitares flamencas, dont 21 à Grenade (à proximité de la Sierra Nevada d'où proviennent en partie les bois de résonance) et 20 à Madrid (« centre économique du flamenco »). L'industrie flamenco représente environ 30 millions d'euros en disques et plus de 300 millions d'euros pour le tourisme, toujours selon Silvia Calado (2007, p. 18). Une compagnie, celle de Salvador Tavora par exemple, peut fréquemment déclarer un chiffre d'affaires de plus d'un million d'euros. Mais de nombreux artistes sont également dépassés par la logique de marché et gagnent peu ou mettent même la clé sous la porte, notamment pour des raisons liées à l'économie bancaire et au système de prêt, impossible à rembourser en cas d'échec du spectacle. Calado Olivo ajoute que « les écoles se comptent par centaines et les élèves par milliers. Les chiffres d'affaires ? S'ils ne sont pas incalculables, ils restent non calculés »<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> <http://caf.cica.es>

<sup>33</sup> Calado Olivo, 2007, *op. cit.* p. 147.



## Pour une histoire-géographie du phénomène

Toujours dans notre objectif de cadrage, nous pensons avec Cristina Cruces Roldan (2002 : 68) qu'« il ne peut y avoir de séparation entre le flamenco, son histoire et sa géographie ». Dit autrement avec Morin, « je n'ai jamais pu isoler un objet d'études de son contexte, de ses antécédents, de son devenir »<sup>34</sup>. Alors, si « le flamenco est indissociable d'une histoire, de certains lieux géographiques, des gens qui le font advenir, en un mot, d'une culture »<sup>35</sup>, c'est toute l'histoire de ce contexte qui nous intéresse. Nous en ouvrons les grandes lignes uniquement.

Selon Pierre Lefranc, l'essentiel de l'héritage du flamenco que représente le *cante jondo* « a été créé et cultivé à l'intérieur de trois ou quatre douzaines de familles gitanes sédentarisées depuis des siècles dans une région très limitée de Basse-Andalousie [...] ; la région est située [...] dans un triangle *Cadiz/Jerez-de-la-Frontera/Triana* »<sup>36</sup>. Sa localisation, précisément située, est le fruit de la relation entre un peuple, une terre et leurs histoires relatives. Rossy (1966 : 34-35), en problématisant les écrits de Manuel de Falla, défend alors l'origine andalouse d'un « chant autochtone ». Manfredi précise qu'« il y a deux Andalousie : l'une, du côté de Malaga, appelée méditerranéenne, et l'autre, dans le bassin du Guadalquivir, qui conserve des caractéristiques physiques, intellectuelles, morales, artistiques, etc., totalement archaïques, c'est-à-dire antérieures à toutes les cultures qui arrivèrent dans la vallée du Guadalquivir, à partir des Phéniciens. C'est ici précisément, dans cette partie de l'Andalousie qui n'est pas contaminée [...] qu'est le berceau du *cante « jondo »* »<sup>37</sup>.

La place des espaces socioculturels dans la recherche des origines est primordiale. Le rôle des migrations également. Les premières musiques orientales atteignirent le Sud de l'Espagne avec les Phéniciens et les Carthaginois. Sous l'Empire romain, les marchands du Proche-Orient commercèrent avec les ports andalous ; ce sont les Syriens qui apportèrent le christianisme à l'Andalousie. Dès cette période, des textes grecs et romains font allusion à la grâce et aux dispositions des gens de Cadix pour la danse et le chant ; de prodigieuses danseuses vont même jusqu'à Rome, telle Thelethusa, célébrée par Juvénal. C'est l'époque du commerce de l'huile d'olive qui devient, avec sa « culture », la ressource majeure de l'Andalousie. Le chant grégorien joua également un grand rôle en Espagne au X<sup>e</sup> siècle. Le peuple participait aux fonctions religieuses en interprétant des cantiques : le chant religieux devint ainsi populaire. Ses caractéristiques mélodiques sont maintenant une des propriétés les

---

<sup>34</sup> Morin, 2005, *op. cit.*, p. 12.

<sup>35</sup> Pizepan C., 2009, *op. cit.*, p. 1.

<sup>36</sup> Cf. Lefranc P., 1998, *op. cit.*

<sup>37</sup> Manfredi Cano, 1988[1954], *op. cit.*, p. 22-23.

plus significatives du chant flamenco, qui s'éloigne pourtant pour beaucoup de la catégorie « populaire ». D'autre part, en raison de l'origine juive du christianisme et par l'intermédiaire de Byzance, la musique grégorienne avait acquis des inflexions sonores plaintives et orientales. Avec elle, la longue présence des Maures dans *Al-Andalus*, qui occupe encore aujourd'hui les esprits, apporte des mélodies et des rythmes nouveaux. Cependant, l'influence gitane semble l'emporter. En s'installant en Andalousie, les Gitans apportèrent au folklore andalou toute la tragédie de leur race persécutée et l'écho musical de leur origine indo-aryenne, au point qu'ils se prétendent les authentiques « forgerons »<sup>38</sup> du *cante flamenco*. À l'intérieur de ce creuset, entre *melting-pot* et *salad bowl*, les origines du flamenco sont floues. Les retracer musicologiquement s'éloigne de nos préoccupations.

Toutefois, ses modes de production et de diffusion ainsi que leur évolution dans le temps sont à la source de ce qu'est le flamenco aujourd'hui. Aussi, il nous faut expliquer cette difficulté qu'a longtemps rencontrée le flamenco à être écouté et compris au-delà des frontières andalouses. Son émancipation est fulgurante en Espagne, puis dans le reste du monde. Cette forte endémicité mise en valeur par les acteurs du flamenco est alors très présente dans les textes. Pour en comprendre les mécanismes actuels, nous devons passer par les processus d'émergence, aussi bref en soit le détour.

D'abord, l'une des idées reçues avance que le flamenco est ancien. « Le *cante jondo* se rapproche de la trille de l'oiseau et des musiques naturelles du peuplier noir et de la vague ; c'est simple à force de vieillesse et de stylisation. C'est donc un très étrange spécimen de chant primitif, le plus vieux de toute l'Europe... » (Federico Garcia Lorca, 1922 : 65). Hors, le *cante flamenco*, tel qu'on le connaît de nos jours, est, semble-t-il, une manifestation artistique qui commença à jouer un rôle à partir du 19<sup>e</sup> siècle, époque de construction et de diffusion. L'histoire écrite du flamenco commence avec sa reconnaissance, ou naissance historique. La construction de l'objet flamenco ne propose pas, dans l'éventail des possibilités du préflamenco, d'argument permettant de l'antidater. Nous sommes donc proches de 1850, lorsque l'on commence à parler officiellement de « flamenco », dans les journaux par exemple (Steingress, 2007).

Les premières années sont floues, comme nous venons de le voir, et, de la découverte à la diffusion, le passage semble si bref... Dans ce contexte, les romantiques ont joué un rôle important. Pierre A. Caron de Beaumarchais, duc de La Vallière, auteur des *Noces de Figaro*,

---

<sup>38</sup> Pérez O., *Le Flamenco et les Gitans*, Filipacchi, 1995.

admirait déjà les danses du Sud de l'Espagne. François René de Chateaubriand, Théophile Gauthier, avec son *Voyage en Espagne* (1873[1839]), Prosper Mérimée bien entendu, avec *Carmen* (1831), Alexandre Dumas, Stendhal, Berlioz, Bizet, Barrés, Manet... sont les acteurs de la découverte et de l'euro-péisation du genre, qui commencent en France principalement. Casanova et Washington Irving également y participèrent. « La seconde vague est liée au passage à Paris entre 1910 et 1935 des premières compagnies de danse flamenca, dont le style chorégraphique est initié par « La Argentina » en une récréation esthétisante du flamenco selon les canons de la danse classique espagnole » (Savy, 1996, p. 43). Dans cette idéalisation de l'exotisme andalou, « depuis 1921, la SEITA décline sur ses paquets de cigarettes toute l'incandescence de la danseuse flamenca gitane (visible au musée de la SEITA) »<sup>39</sup>. Romantisme et dialectologie (« science romantique par excellence »<sup>40</sup>) sont donc le fond de cette étendue nationaliste de l'Espagne en Allemagne, puis en Angleterre et en Russie, avant de s'étendre au monde « occidental ». La musique de l'époque se nourrit de cette influence. « De tous les courants musicaux du populaire espagnol en général, et du le flamenco en particulier, Falla en exprime, depuis la France, où il cohabite avec Albeniz, Debussy, Ravel, Dukas, Stravinsky, Diaghilev..., une véritable euro-péisation du populaire espagnol »<sup>41</sup>. Chabrier (*España*, 1896) et Debussy (*Iberia*, 1905) en témoignent. Déjà, dans cette expansion rapide, Barrow, Antonio Machado y Alvarez, puis Manuel de Falla et Garcia Lorca essaient de fonder les bases éthiques du genre. Ils sont les acteurs d'une « dignification » du *cante* qui perdure encore aujourd'hui.

À la même époque émerge un mouvement antiflamenco qui déconstruit les visions romantiques. « Les flamboyants danseurs espagnols triomphent face à la froideur des insipides ballerines des classiques », dira Lavaur<sup>42</sup> qui prend la tête du mouvement<sup>43</sup>. Noel (1916) parle du flamenco comme de « la folie sociale la plus grande que l'on connaisse »<sup>44</sup>. La « pièce fondamentale du mouvement *antiflamenquiste* »<sup>45</sup> que constitue son ouvrage<sup>46</sup> marque les débuts d'une fédération d'intellectuels andalous préoccupés par la « purification » régionale. L'Église, dont les liens avec le pouvoir politique sont encore très forts, dénonçait également « l'immoralité du flamenco » (Sevillano, 1996). Cette position mettra un certain temps à évoluer, avec des relents nauséabond pendant la période franquiste. « La répression

<sup>39</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 46.

<sup>40</sup> Gomez Garcia-Plata, 1993, *op. cit.*, p. 76.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>42</sup> Gomez Garcia-Plata, 1993, *op. cit.*, p. 79.

<sup>43</sup> Voir Lavaur, 1976.

<sup>44</sup> Cité par Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, 1998, p. 181.

<sup>45</sup> Romualdo Molina in Cristina Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 224.

<sup>46</sup> Noel E., 1916, *Señoritos, chulos, fenomenos, gitanos y flamencos*, Madrid: Renacimiento.

de l'Église était certaine, la censure et tout cela. Mais ce n'était pas exclusif du flamenco, sinon à toute la vie culturelle espagnole de l'époque »<sup>47</sup>, affirme Angel Alvarez Caballero, à quoi répond José Luis Buendía : « Moi, j'étais dans l'Action catholique ! Ils ne nous disaient pas de ne pas être flamencos. »<sup>48</sup> Il traduit alors la disparité des points de vue à l'intérieur même des grandes institutions de l'époque. Malgré des périodes d'accalmie relative, le mouvement *antiflamenquiste* renaît avec le franquisme dont la répression est brutale. Ce mouvement perdurera jusqu'aux années 1960 : « Je suis né en 1952, et quand j'étais petit [...], je me souviens que dans tous les bars de chez moi, à Xérès, il y avait un panneau où était inscrit « Interdit de chanter le flamenco »<sup>49</sup>. Les attaques conservatrices et racistes fusent et le flamenco devient également source de conflit. « Romulado Molina, pendant longtemps directeur de programme flamenco à TVE (*Televisión Nacional de España*), affirme [...] que le *cante* était « complètement interdit ! » jusqu'au 27 août 1962. Mais cela n'est pas surprenant, car aujourd'hui même, avec différentes stratégies, les grandes chaînes de radio et de télévision continuent de boycotter à leur manière le flamenco et d'autres musiques émergentes. »<sup>50</sup>

Le racisme persiste alors, car l'histoire du flamenco commence souvent par celles des Gitans, quoi qu'il soit dit sur leur rôle dans sa naissance et sa diffusion. On peut ainsi lui attribuer un « caractère héréditaire et dynastique » (Grimaldos, 1998). L'ethnicité<sup>51</sup> gitane en Espagne du Sud s'est constituée depuis au moins le XVI<sup>e</sup> siècle par l'amalgame de divers

<sup>47</sup> In Cruces Roldán C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 336-337.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Rosa (de la), sur

[http://www.royaumont.com/fondation\\_abbaye/fileadmin/user\\_upload/dossier\\_PDF/programmes\\_musicaux/COLLOQUE\\_MAQAM\\_ET\\_CREATION\\_OCTOBRE\\_2005.pdf](http://www.royaumont.com/fondation_abbaye/fileadmin/user_upload/dossier_PDF/programmes_musicaux/COLLOQUE_MAQAM_ET_CREATION_OCTOBRE_2005.pdf), consulté le 13 mars 2006.

<sup>50</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 33.

<sup>51</sup> L'ethnicité est un terme bien difficile à définir. Trop en tout cas pour que nous puissions y consacrer ici une discussion aboutie. Nous commencerons donc par l'entendre comme « l'ensemble des traits, objets et productions symboliques dans lesquels une collectivité se reconnaît et par lesquels elle se fait reconnaître. On pourrait dire tout aussi bien : toutes les caractéristiques culturelles ou symboliques partagées par l'ensemble des membres d'une collectivité et qui ont pour effet, sinon pour fonction, de la singulariser. L'ethni-cité, c'est donc tout ce qui nourrit un sentiment d'identité, d'appartenance, et les expressions qui en résultent. » - in Gérard Bouchard, « Ouvrir le cercle de la nation. Activer la cohésion sociale. Réflexion sur le Québec et la diversité », in *Les nationalismes au Québec*, sous la direction de Michel Sarra-Bournet et Jocelyn Saint-Pierre, Les Presses de l'Université Laval, Québec 2001, p. 319. Dans sa traduction anglophone d'*ethnicity*, Dan Hiebert (2009 : 214-217) nous indique les rapports qu'entretient le terme avec la géographie humaine. Il souligne les grandes ambiguïtés du terme, depuis sa réappropriation ethnographique au XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'émergence de contradictions courant XX<sup>e</sup> siècle. Celles-ci interrogent les notions de race, de nation, de peuple et de multiculturalisme, ainsi que les processus qu'elles engendrent. Aujourd'hui, il semble que la géographie soit particulièrement questionnée en ce que l'ethnicité participe au processus de territorialisation. L'affirmation de l'ethnicité, sa construction également, engendre notamment des réflexions sur la dynamique frontalière entendue dans son sens le plus large. A continuation, nous verrons que le terme, inscrit dans les travaux flamencologiques, tend à disparaître derrière les processus d'ethnisation. Nancy Thède (2000) abordera entre autre la question d'identité ethnique, puis de terrain identitaire, pour nous aider à mieux comprendre les enjeux spatiaux de l'ethnicité. Plus généralement, nous renvoyons le lecteur à l'article de Catherine Coquery-Vidrovitch, « Du bon usage de l'ethnicité » (*Le Monde Diplomatique*, Juillet 1994), pour éclaircir l'utilisation de ce terme épineux.

groupes appartenant aux classes sociales défavorisées ou marginales de la société : les descendants des premiers Gitans (roms et tsiganes) entrés en Espagne, les descendants des Maures et des juifs (expulsés à partir de 1492 et 1609 respectivement, mais dont beaucoup seraient restés en s'incorporant aux groupes gitans d'origine), ainsi que d'autres groupes marginalisés. D'autres catégories de personnes vont, parallèlement, exercer une influence sur le *proto-flamenco*<sup>52</sup> : « Les crieurs de rue et les aveugles, ces derniers étant colporteurs d'un vaste répertoire de ballades (romances) ; mais aussi toute communauté qui partagera avec les Gitans leurs quartiers de résidence dans les villes et que l'on identifie aux bas-fonds de la société (bandits, ex-soldats, contrebandiers, proxénètes, etc.). »<sup>53</sup> Ce contexte d'échanges culturels qualifié de « chaos ethnique » par Mitchell<sup>54</sup>, ou de « superposition de strates culturelles » selon Juan Manuel García Martínez<sup>55</sup>, serait à l'origine de la création musicale rencontrée autour du flamenco, comprise par Steingress (2007) comme une « hybridation transculturelle ». Pour d'autres, à l'instar de Juan Manuel Suarez Japon, ce serait dans le cercle familial des employés des grandes exploitations agricoles que naquit le flamenco<sup>56</sup>. Avec lui, beaucoup d'autres isoleront le flamenco, dans ses origines, du reste de la société, pour le confiner dans le cercle communautaire gitan. « Les Gitans ont créé et forgé le *cante* primitif, ce sont les agents créateurs. Mais ils le forgèrent avec des métaux en majorité andalous »<sup>57</sup>. Certains auteurs s'attachent alors à dénoncer les mythes véhiculés sur le flamenco. Ils s'inscrivent contre la thèse d'une prépondérance gitane dans l'élaboration historique et le maintien culturel du flamenco, en faisant de lui la conséquence d'un syncrétisme andalou.

Il reste toutefois à préciser que nombre de pistes restent à explorer. Parmi elles, le voyage des Gitans (que Leblon (1991) préfère alors appeler « roms », dans la perspective d'une analyse post-gitane) et la construction d'une géographie musicale issue du nomadisme. Ce peuple originaire du Nord de l'Inde, poussé à l'exil par le roi Barhan V<sup>58</sup>, mérite à lui seul

---

<sup>52</sup> Que nous définirons comme l'ensemble des prémices et de toutes les formes musicales andalouses qui ont directement influencé et contribué à l'émergence du flamenco contemporain. On parle également de « préflamenco ».

<sup>53</sup> Larrea Palacin A., *El flamenco en su raíz*, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla, 2001.

<sup>54</sup> Mitchell T.J., *Flamenco Deep Song*, Yale University Press, 1994.

<sup>55</sup> García Martínez J. M., *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España, 1914-1996*, Alianza Editorial, 1996.

<sup>56</sup> Entretien personnel, le 4 mars 2008, à Séville.

<sup>57</sup> Leblon B., *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Ed. Cintero, 1991, p. 114.

<sup>58</sup> Pour l'anecdote : Le roi de Perse, BarhanV (régnant de 420 à 426) vit un jour ses sujets boire et faire la fête sans musique, du fait de la grande carence de cette profession dans son royaume. Il écrivit alors à son beau-père Shankal, roi de Canodye (Valle du Gange) en lui demandant de lui envoyer des musiciens (entre 10.000 et 12.000 selon les textes) dont il savait leur grande qualité. À la réception de ces hommes de musique, il leur donna à chacun outil, bœuf et graines ainsi que des terres cultivables en échange de leur musique donnée aux

que l'on poursuive les études déjà nombreuses sur son parcours et la manière dont celui-ci donna naissance à de multiples styles musicaux hybrides. Le nom de gitan, par exemple, viendrait d'une implantation accentuée dans une région de Grèce nommée Petite Égypte ; ce qui fit d'ailleurs croire certains que les Gitans étaient venus d'Égypte. Ainsi, les pratiques musicales et l'histoire qui les accompagnent sont nécessairement déterminantes dans l'explication de ce que les Gitans ont pu apporter au flamenco. La géographie a ici un rôle à jouer. Mais comment résumer en quelques pages une histoire de presque 2000 ans ? Là n'est pas notre objectif.

Nous développerons toutefois le rôle des Gitans, cette fois-ci après leur sédentarisation en Andalousie, dans la création et le développement du flamenco. Bien entendu, il nous faudra considérer les capacités intrinsèques de ce peuple pour aborder alors les aspects purement andalous de leurs apports. Le premier de ces derniers prend forme autour des conditions sociales, économiques et juridiques des Gitans d'Andalousie avant et pendant l'apparition du flamenco. Puis, bien qu'atténuée aujourd'hui, leur évolution parallèle à celle de cet art continue d'expliquer certaines de ces caractéristiques. Les Gitans ont en effet été victimes de persécutions, ponctuelles et locales ou orchestrées par une politique globale d'exclusion (lois contre les Gitans des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles). Forcés à la sédentarisation, voire ghettoïsés aux moments les plus intenses de ces lois (1717 et 1746)<sup>59</sup>, la seule activité qui leur était autorisée était l'agriculture (culture et élevage). Ils risquèrent même l'exil forcé en Amérique, peu de temps après sa découverte, sous le règne de Philippe II (1556-1598). Un de ses conseillers lui affirma alors que déplacer une population si « incontrôlable » dans une région instable comportait de grands risques. Seulement, la seule approche théorique de cet état de fait ne peut suffire à fournir une explication. Il apparaît en effet que localement, sur un mode pluriel, l'application des lois et la réaction chez les Andalous « d'origine » étaient largement hétérogènes. Certaines localités, Séville la première en 1698 (Leblon, 1991 : 119), prendront la défense de leurs *calés*<sup>60</sup> en affirmant leur rôle bénéfique pour la société. Les professions exercées par les Gitans étaient principalement la ferronnerie et la boucherie, ainsi que de multiples « petits métiers ». Aussi, les Gitans participèrent au développement de l'Andalousie à l'époque. Les seigneurs locaux notamment passaient outre les lois étatiques en utilisant les savoir-faire gitans en matière de forge pour armer leurs soldats.

---

pauvres et autres sujets de son royaume. Quelques mois plus tard, ce peuple d'Indiens musiciens avait consommé viande et semailles et réclama de quoi apaiser sa faim. « Vous pouvez charger vos ânes avec votre équipage et préparer vos instruments en y mettant des cordes de soie », répliqua le roi en colère, laissant alors ce peuple dans l'errance qui les mena au travers de toute l'Europe.

<sup>59</sup> Tentative d'équilibrage et de répartition de la population gitane ayant échoué selon Leblon (1991).

<sup>60</sup> « Gitan » dans le dialecte du même nom.

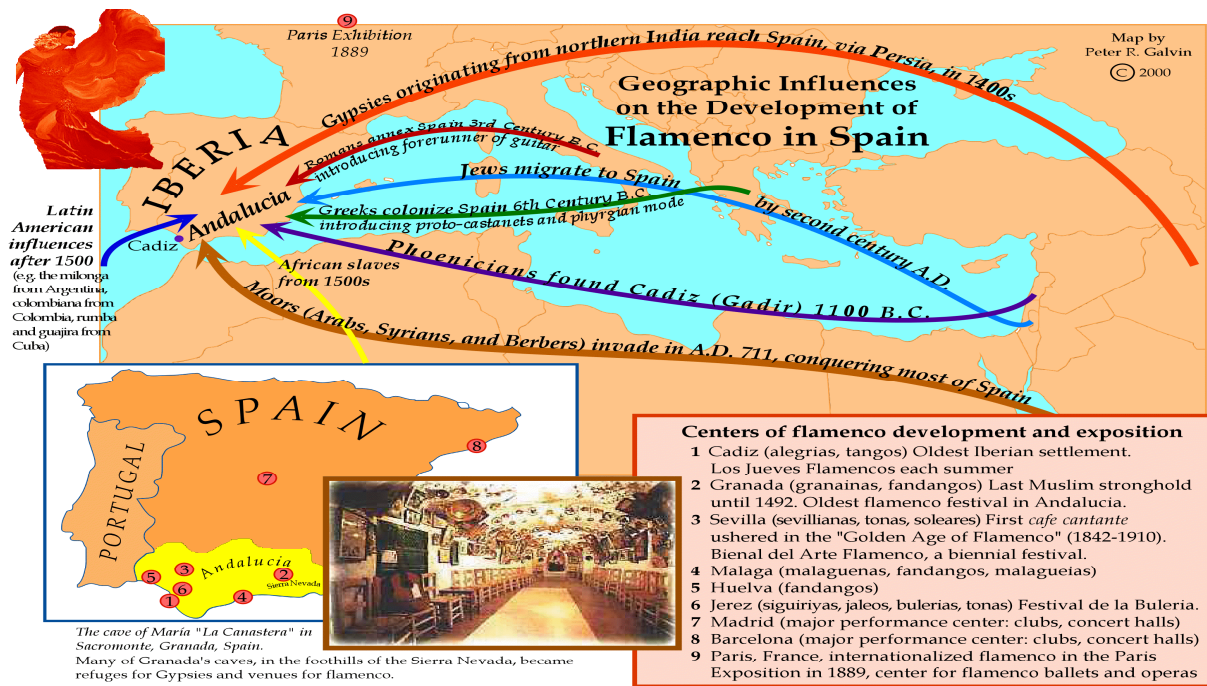
Après le problème des origines et un contexte d'émergence relativement flou, ou tout du moins discuté, l'évolution du flamenco devient plus claire. L'euro-périsation du genre correspond en Andalousie avec l'époque dite des « *cafés cantantes* » ou « l'époque hermétique du *cante* » (Sandoval B. et G., 1998). Le tournant se situe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à la professionnalisation des artistes. Ces lieux de diffusion publique coïncident avec l'entrée dans les théâtres et opéras d'un côté, et la généralisation du flamenco dans de nombreux lieux de passage (auberge, bar, restaurants routiers...) de l'autre. Après une période de frustration pendant les premières années du franquisme, se développe petit à petit ce qui fit en partie le succès contemporain de la discipline : les festivals à l'air libre, ainsi que les concours et autres « joutes flamencas », notamment dans les grandes villes. « Angel Alvarez Caballero, dans son *Histoire del cante flamenco* (1981), suggère une périodisation différenciée : l'étape « des primitifs », début XIX<sup>e</sup> ; celle de « l'âge d'or », à la moitié de ce siècle ; celle de la « transition », début XX<sup>e</sup>, de la « dictature de l'opérisme », dans les années 1930 ; celle de la « renaissance », au milieu des années 1950 ; et celle des « contemporains » »<sup>61</sup>. En se fondant sur les travaux de Bühl et Luhmann, Steingress (2007 : 20-21) décrit à son tour 4 états du développement du flamenco : innovation, diffusion, adaptation et restriction. Elles se traduisent respectivement dans quatre cycles historiques : 1850-1880 (innovation) ; 1881-1921 (diffusion) ; 1922-1954 (adaptation) et 1955-1980 (restriction). Pour lui, « le développement musical est *récur-sif* [...] Cette récur-sivité a deux dimensions : une historique et une autre géographique »<sup>62</sup>. Aujourd'hui, le flamenco est rentré dans les politiques territoriales. Il est également devenu une véritable industrie culturelle, un terrain de lutte identitaire, un art de vivre... affirmant sa complexité. Aussi, l'ensemble des éléments de cette « histoire » n'est qu'abordé ici pour mieux être réintégré à notre proposition de géographie du flamenco.

---

<sup>61</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 278.

<sup>62</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 117.

Figure n° 23 : Carte des influences géographiques du flamenco



Source : <http://homepages.ius.edu>



### III-1-b- L'opposition comme distinction dans le monde du flamenco

Gamboa (2005) parle d'« approximation d'urgence » à propos des débats d'idées qui pèsent sur le flamenco. Ces questions fondent à la fois l'imaginaire disciplinaire et l'imaginaire collectif du flamenco. Avec elles, nous allons tenter d'éclaircir un peu l'ambiguïté de sa définition tout au long de ce chapitre. Le débat flamencologique révèle avant tout que le flamenco se construit sur des oppositions. gitan/non-gitan, pureté/défloration, authentique/inauthentique, andalou/étranger, local/global, Orient/Occident, rural/urbain, individuel/collectif, public/privé, tradition/modernité... En fait, les oppositions que nous présentons dans les différentes géographies de la musique, résumées par « *order and chaos, human and non-human, civilization and barbarism, culture and nature* »<sup>63</sup>, sont toutes présentes dans le flamenco, avec plus ou moins d'acuité selon le cas. Mais elles ne reflètent pas strictement un point de vue « moderne ». Elles ne simplifient pas systématiquement l'objet et ne le fixent pas non plus dans le temps. Ces couples s'affichent souvent comme les initiateurs d'un débat plus large. La géographie du flamenco s'annonce donc passionnante, dans les rapports rural/urbain, public/privé ou encore local/global notamment. Mais surtout, faire cette géographie n'aurait plus qu'un sens unique, celui de faire agir le « tout est bon » pour relier les connaissances en *music geography* ; elle permettrait aussi d'œuvrer pour une meilleure compréhension de l'objet en soi.

Nous ne traiterons toutefois pas de manière détaillée l'ensemble des « jeux d'opposition » mis au jour, mais y ferons référence en fonction de l'approche disciplinaire mobilisée. Pour présenter les enjeux que représentent « les irréductibles pôles confrontés, le nouveau et le vieux, l'orthodoxe et l'illégitime, la vérité flamenca face au mensonge et à la frivolité »<sup>64</sup>, nous choisirons un exemple, semble-t-il, représentatif : l'opposition gitan/non-gitan.

#### ***Gitanisme, andalousisme et flamenco***

S'il est une vérité forte, c'est que « le flamenco provoque des discours d'ordre essentialiste quant à leur allusion à l'ancienneté du genre et à l'ethnie gitane comme porteuse de vérité »<sup>65</sup>. L'un des débats chauds naît de la centralité du rôle des Gitans. « Ce débat

---

<sup>63</sup> Leyshon A. ; Matless D. ; Reville G., 1998b, *op. cit.*, p. 2.

<sup>64</sup> Suarez Japon, 2006, *Escritos flamencos*, Ed. Diario de Cadiz-Diario de Sevilla, p. 117.

<sup>65</sup> Galiana de la Rosa, 2007, in [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté en décembre 2009.

concerne en dernière instance la *propriété* du flamenco »<sup>66</sup>. Il est à tel point ancré dans les phases d'appropriation collective de l'objet que l'on pourrait même dire qu'il représente, et fonde peut-être, l'ensemble des autres jeux d'opposition. Appuyons-nous alors sur les travaux existants pour voir quel intérêt nous aurions à le creuser.

Il existe déjà une ambiguïté dans la définition de l'objet, puisque, dans sa version « non-gitane », le flamenco désigne les personnes appartenant au monde du flamenco, alors que certains Gitans, trouvant souvent que le terme *gitano* est péjoratif, s'appellent flamencos entre eux indépendamment d'une pratique artistique. Le dictionnaire *Salamanca* propose d'ailleurs des définitions du mot *gitano* telles que « manipulateur », « sale » ou « arnaqueur »<sup>67</sup>. Il n'est pas étonnant, par ailleurs, de trouver dans le même dictionnaire que l'exemple pour illustrer le mot *gitanería*<sup>68</sup> est : « chanter du flamenco n'est pas une *gitaneria*, beaucoup de *payos*<sup>69</sup> le chantent aussi »<sup>70</sup>. L'étymologie du mot, quant à elle, viendrait du fait qu'il a été confondu avec des Égyptiens (*gypsy*) et des Syriens, alors que l'ethnologie historique semble unanime pour leur attribuer une origine indienne. Aussi, « les historiens semblent être d'accord sur les grandes lignes de l'expérience gitane en Espagne. Ils seraient arrivés vers 1425 par la Catalogne, via la France, et non pas en traversant la Méditerranée à partir de l'Afrique comme l'affirment plusieurs flamencologues »<sup>71</sup>. Mais recentrons-nous sur notre objet d'étude.

Pour les partisans du « oui, le flamenco est gitan », le débat est né d'une volonté d'exclusion, d'expropriation culturelle, de la part des classes dirigeantes. « [Au XIX<sup>e</sup> siècle] les classes dirigeantes essayèrent d'abolir l'identité gitane pour l'exploiter comme force de travail »<sup>72</sup>. Cristina Cruces (1998 : 173) qualifiera cette hypothèse d'« indiscutable ». À cette époque, les mouvements intellectuels romantiques construisent un genre musical fondé sur l'ethnie gitane. Ils sont représentés principalement par Antonio Machado (1881), Falla (1922) ou encore les *Romances gitanes* de Lorca (1928). À en croire Bernard Leblon (1991 : 114), le terme même de *flamenco* serait apparu pour qualifier les Gitans avant de qualifier un type de musique. Un large mouvement gitanophile inscrit ainsi le flamenco dans un espace socioculturel bien défini. Aussi, alors que les thèses sur l'origine gitane du flamenco

---

<sup>66</sup> Thède, 2000, p. 92.

<sup>67</sup> Diccionario Salamanca de la lengua española, Santillana – Universidad de Salamanca, ed.1996, p. 775.

<sup>68</sup> « Gitanerie ».

<sup>69</sup> *Payo* : terme cale pour définir celui ou ce qui n'est pas gitan. Souvent considéré comme péjoratif.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 28

<sup>72</sup> Félix Grande, 1995, p. 281.

persistent, elles se font plus rares quant à l'exclusivité du flamenco contemporain. Machado même précisait que « *lo flamenco*<sup>73</sup> » se fait, avec le temps, de plus en plus indéfinissable. Parce qu'il a commencé en signifiant exactement « *lo gitano* » et, dans un devenir constant, il est arrivé à désigner le mélange progressif « du gitan » et « de l'andalou »... »<sup>74</sup>. Molina et Mairena (1998[1963]) sont pourtant de ceux qui persistent dans cette direction et entraînent avec eux un large pan de la flamencologie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, principalement de production andalouse. D'autres, tels que Pasqualino (1998 :10-11), affirment que le flamenco est « le trait le plus saillant de la culture gitane », qu'elle cherche à « poser comme pierre angulaire de [leur] identité ». On peut voir ainsi comment elle prend clairement parti dès l'introduction de son travail : « Leur art est resté le meilleur rempart contre le risque d'éclatement de leur communauté, en même temps qu'il est leur meilleur faire-valoir auprès des *payos*. »<sup>75</sup> « Leur », ainsi que le terme « *payos* » – qui désigne en *caló*<sup>76</sup>, souvent péjorativement, les non-gitans dans la langue gitane – impliquent un parti pris. Il faut dire que son étude l'a mené sur le front de l'opposition ethnique où la xénophobie ouvre la porte à des propos et des actions d'une violence extrême. Cela expliquerait une forme de repli.

Ainsi, pour expliquer la propriété gitane du flamenco, il faut y voir un « terrain d'affirmation identitaire » (Thède, 2000), même s'« ils n'ont rien dans leurs pratiques sociales ou institutions, qui leur soit propre, original, unique par rapport aux Andalous qui les entourent »<sup>77</sup>. Mais Nancy Thède pense aussi que « les Gitans sont devenus les dépositaires – dans l'imaginaire collectif occidental – de nos désirs et pulsions désormais interdits par les exigences de la modernité »<sup>78</sup>. José Luis Buendía dira à propos de l'ouvrage clé de Molina et Mairena, *Mundos y formas del cante flamenco*<sup>79</sup>, que « la partie la plus inconsistante vient de la passion raciale d'Antonio Mairena qui aborde l'apport du peuple gitan comme positif, et comme simple copie, ou imitation décaféinée, les formules artistiques de ceux qui n'appartiennent pas à ladite ethnie »<sup>80</sup>. Il faut dire que Mairena, en possession de la *III<sup>e</sup> clé*

---

<sup>73</sup> Ce qui appartient au flamenco, ce qui en est, ce qui est flamenco.

<sup>74</sup> Machado y Alvarez A., *Coleccion de cantes flamencos*, El Porvenir, Sevilla, p. 9-10 ; cité par Francisco Gutiérrez Carbajo in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 61.

<sup>75</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 12.

<sup>76</sup> Langue gitane définie par le *Diccionario Salamanca*, alors que le Petit Robert parle d'argot espagnol utilisant des mots gitans.

<sup>77</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 8.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>79</sup> Molina R. ; Mairena A., 1998[1963], *Mundo y formas del cante jondo*, Madrid, ed. Revista del Occidente, 1963.

<sup>80</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 138.

*d'or du flamenco*<sup>81</sup>, était en train de « mener une campagne de « dignification » et de divulgation »<sup>82</sup>. Ainsi, à l'heure de trouver les formes culturelles de la construction nationaliste de l'Espagne, le flamenco s'avère être le plus propice. L'ethnie gitane est ainsi dévalorisée. Romualdo Molina rappelle le contexte dans lequel Fernando de Triana « est le premier qui appelle « artistes » toute cette « racaille », ces « ivrognes, putes, pédés... »<sup>83</sup> que décrivaient les antiflamencos. Pourtant, la xénophobie n'est pas encore le fond théorique des arguments anti-gitans, puisque Borrow, l'un des premiers défenseurs de la thèse gitane, est lui-même xénophobe (Pasqualino, 1998), alors qu'il est prêtre et traducteur de la Bible en caló.

Dans la mouvance européenne, la plupart des gitans continuent d'adhérer à la thèse gitaniste, avec pour fond théorique les quelques références flamencologiques précitées. Ils établissent des frontières entre les deux mondes. Ainsi, « pour dire qu'un chanteur *payo* n'est pas dans le vrai, les Gitans disent qu'il « boite », qu'il s'est « égaré » ou encore qu'il « prend la route de Tarifa ». [...] Ils peuvent dire des *payos* que « ce sont des escrocs du chant »<sup>84</sup>. Avec le tableau suivant, Cristina Cruces montre comment cette opposition prend forme dans le discours artistique. Cette thèse est aujourd'hui un réel enjeu pour le monde du flamenco. D'abord, depuis que le flamenco est devenu une ressource économique, la question de la propriété se fait plus vive. Mais il faut également compter avec une histoire profonde qui oscille entre intégration et stigmatisation des Gitans. Celle-ci constitue toujours une majeure partie de la population andalouse défavorisée, même si les pouvoirs publics et une partie importante de l'opinion publique affirment le contraire.

Bien que l'appartenance gitane soit aujourd'hui largement contestée, la déconstruction du gitanisme ne date pas d'hier. Schuchardt (1881) avait déjà déconstruit les thèses de Borrow (1841) et Demófilo (1881) (*cf.* Steingress et Feenstra, 1990). Il est certainement le premier à rendre à la fois publique et scientifique cette polémique. Gerhart Steingress est ainsi l'un des plus fervents porteurs de cette déconstruction. L'ensemble de son œuvre sur le flamenco (1986-2012) est alors principalement dédié à la démonstration du caractère urbain et non exclusivement gitan du flamenco originel, mais aussi du flamenco actuel. S'il affirme que « le gitanisme de Mairena fut une affaire de *payo* »<sup>85</sup>, il montre également que les hypothèses de

---

<sup>81</sup> Trophée du concours portant le même nom.

<sup>82</sup> Angel Alvarez Caballero *in* Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 149.

<sup>83</sup> *In* Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 330.

<sup>84</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 144.

<sup>85</sup> Steingress, *op. cit.*, p. 27. ; Mairena a été lui-même non-gitan.

Demófilo se sont révélées fausses, sinon contradictoires. Son interprétation du rôle des gitans dans la création et l'interprétation de certains *cantes* est la plus réfutée aujourd'hui pour sa démarche positiviste<sup>86</sup>. Aussi, Mairena soutenait que le flamenco n'était pas sorti des maisons gitanes avant les années 1860. Blas Vega, à l'inverse, affirmait qu'il y avait « suffisamment d'éléments » en faveur d'une expression publique du flamenco dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Rios Ruiz, 2002 : 30).

**Figure n° 24 : L'opposition gitan/non-gitan**

<b>GITAN</b>	<b>NON GITAN</b>
Art	Technique
Tragédie	Lyrisme
Inaccessibilité	Publicité
Profondeur	Virtuosité
Spontanéisme	Académisme
Pureté	Pollution
Orient	Occident
Primitivisme	Création
<b>Tradition</b>	<b>Modernité</b>

Source : Cruces Roldan, 2002, p. 78. (Traduction de l'auteur).

**Figure n° 25 : Origine ethnique des artistes selon la classe d'âge (en %)**

<b>Classe d'âge</b>	<b>Payos</b>	<b>Gitans</b>	<b>TOTAL</b>
< 30 ans	52	48	100
De > 30 à < 40 ans	69	31	100
De > 40 à < 50 ans	53	47	100
De > 50 à < 60 ans	65	35	100
> 60 ans	71	29	100
<b>TOTAL</b>	<b>62</b>	<b>37</b>	<b>100</b>

Source : Steingress, 2007, p.27.

<sup>86</sup> Cf., entre autres, pour qualifier les travaux de Machado : Brotherston G.G., "Antonio Machado y Alvarez and positivisme", Bulletin of Hispanic Studies, XLI, n° 4, Liverpool, 1964.

Le tableau ci-dessus montre en partie comment Steingress défend sa thèse. Le gitanisme n'est pour lui qu'une construction romantique. Ici, la séparation gitan/andalou, qui n'a en soi que peu de sens, puisque les Gitans sont eux aussi des Andalous, œuvre plus dans la construction de tensions que dans la recherche d'une vérité flamencologique. Pour José Luis Buendia, « les formules artistiques ne sont le patrimoine exclusif de personne, et les *payos* ne constituent en rien une imitation décaféinée de ce qu'inventeront d'autres artistes, peu importe l'ethnie à laquelle ils appartiennent »<sup>87</sup>. Avec ces auteurs se construit une flamencologie qui cherche à démontrer le rôle des non-gitans. Camacho Galindo, avec son ouvrage *Les payos aussi chantent du flamenco*<sup>88</sup> illustre bien ce mouvement. D'autres, plus magnanimes, affirment que, « bien que *cante flamenco* signifiait, dans ses origines, *cante gitan*, [on entend] que la différence entre les supposés *cantes* gitans et *cantes* andalous n'est pas raisonnable ni fondée ; puisque ce ne sont pas deux catégories différentes, sinon des manières, avec de multiples variables, d'interpréter et de comprendre la même chose, c'est-à-dire le flamenco »<sup>89</sup>.

Pour résumer : « Les tenants de la thèse ethnique envisagent en général le flamenco comme un art traditionnel, c'est-à-dire lié à une communauté. Ces auteurs « écartent la notion de phénomène social appliqué au flamenco, pour l'appréhender selon la perspective du fait culturel ; bien que ce répertoire se soit manifesté par sa diffusion commerciale, il correspond encore à un mode de vie sociale interne à quelques communautés gitanes et andalouses » (Frayssinet, 1994, p. 20). Les tenants des thèses sociales tendent au contraire à lier le flamenco à une classe et parlent plutôt d'un art populaire et « popularisé » suite aux bouleversements de la société andalouse (Steingress, 1993). »<sup>90</sup> Si la figure du gitan est consolidée par « la véhémence citoyenne et le romantisme intellectuel » dans la littérature européenne, mais aussi dans les processus de « vente-achat bourgeois »<sup>91</sup>, « face à cette idée, apparaît une réalité complètement distincte »<sup>92</sup>.

Entre ces deux pôles affirmés gravitent la majorité des auteurs actuels qui tentent de participer au débat en fonction de leurs travaux respectifs ou de le contourner lorsqu'il n'apparaît pas nécessaire. Les partisans de la thèse d'une fusion entre l'identité andalouse et l'identité gitane sont alors les plus nombreux aujourd'hui. « Les plus proches de cette thèse

---

<sup>87</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 138.

<sup>88</sup> *Los payos también cantan flamenco*, Madrid, ed. Demófilo, 1977.

<sup>89</sup> Ortiz Nuevo J.-L., *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Lobros PM, 1996, p. 41.

<sup>90</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 31.

<sup>91</sup> Cristina Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 174.

<sup>92</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 69.

sont Quintana et Floyd (1972), qui perçoivent ce phénomène comme « *a two ways acculturation* ». »<sup>93</sup> Le plus accepté aujourd'hui dans le discours scientifique sur le flamenco propose qu'il soit le fruit d'une interaction entre les deux grandes ethnies andalouses actuelles. En somme, « les Gitans du Sud n'ont pas inventé le folklore andalou, mais la musique dite flamenca ne pourrait pas non plus exister sans eux »<sup>94</sup>. Antonio Machado<sup>95</sup> (1881) est malgré lui à la base de ce raisonnement : « ... il est sûr qu'aujourd'hui on entend par *cantes flamencos*, ni chansons ni chants, mais un genre de compositions qui vont de la *solea* proprement dite, appelée aussi par certains *tercerilla*, jusqu'à la *tona* et la *liviana* qui, à la différence de l'antérieure, n'est pas dansable et ne s'accompagne pas avec la guitare ; interprétations dans lesquelles prédominent les sentiments mélancoliques et tristes, en degrés ascendants, et où sont venus se mélanger, ou plutôt s'amalgamer et se confondre, les aptitudes poétiques de la race gitane et de l'andalouse. »<sup>96</sup> Si le concept de race est à comprendre par le temps historique de cet écrit, la notion de race andalouse reste assez floue. Aussi, bien que le mélange soit largement accepté, pour un flamenco « en général », la thèse sur les origines persiste ponctuellement et qualifie des flamencos « en particulier ». Ce qui marque alors le plus les approches « hybridophiles », c'est que les termes d'opposition persistent même dans la réunion. Ainsi, inscrits dans des sentiers de dépendance, les référentiels « gitan » et « andalou » continuent d'être juxtaposés.

Se posent alors des questions induites par ce débat. De nombreux auteurs continuent de discuter du sujet. Romualdo Molina les interrogent : « *Lo gitano* est-il seulement une branche de l'arbre flamenco ? (De Luna ; Climent) *Lo gitano* est-il le flamenco « réel » et le reste une imitation déviée ? (Molina et Mairena) *Lo gitano* est-il une simple étiquette pour « vendre » le flamenco, un « tour de force »<sup>97</sup> de commercialisation musicale, invention des techniques de vente ? (Gelardo et Belade, Mercado, Steingress). »<sup>98</sup> Puis il s'étonne que l'« on dit toujours « amen » à la figure de l'époque : Où est celui qui s'en prend à Paco de Lucia », poursuit-il, « et qui dit que « ce n'est pas... », qu'il en a terminé avec toute la pureté du flamenco, par exemple, de Ramon Montoya<sup>99</sup> ? Personne ne le dit. Pourquoi il n'y a pas de

---

<sup>93</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 43.

<sup>94</sup> Leblon, 1991, *op. cit.*, p. 102.

<sup>95</sup> Surnommé Demofilo dans son rapport à la culture flamenca.

<sup>96</sup> Machado y Alvarez A., *Coleccion de cantes flamencos*, El Porvenir, Sevilla, p. 9-10 ; cité par Francisco Gutiérrez Carbajo in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 47.

<sup>97</sup> En français dans le texte.

<sup>98</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 314.

<sup>99</sup> Figure légendaire de la guitare flamenca.

livre ni en faveur, ni contre ? »<sup>100</sup> Si le discours historique sur les Gitans et le contexte d'émergence du flamenco reste alors hypothétique, et donc largement contradictoire, c'est notamment parce que « le grand problème dans la didactique du flamenco, c'est que personne ne lit, et donc que toutes les avancées ne sont pas prises en compte [...], la passion enlève la connaissance ». <sup>101</sup> Cette simple constatation montre que soit il existe bien un flamenco gitan présent dès les origines, « pur » ou « hybride », soit il est issu du folklore populaire, puisque sa diffusion se fait dans le cadre de l'oralité. L'entre-deux est bien entendu tout aussi envisageable, sachant que « les détracteurs ne connaissaient pas le flamenco, ils ne connaissaient pas la « bulle » et ces « gens de bronze », et pas beaucoup de ceux qui faisaient l'apologie du flamenco en savaient quelque chose »<sup>102</sup>.

Ainsi présentées, les limites de l'opposition gitan/non-gitan semblent inatteignables. Nous ne ferons donc pas de distinction *a priori* entre gitan et non-gitan, même si nous utilisons les modes de qualification qu'elle induit. Parmi ces modes, le géographique est bien présent. Aussi, « pour cerner le phénomène ethnique [...], il est important de s'arrêter sur la question des marqueurs, constitutifs de la frontière, car l'élément de « différenciation significative » est central »<sup>103</sup>. Toutefois, Thède (2000) soutient que le cas des Gitans du triangle flamenco « suggère que le terme « afficheur identitaire » rend mieux compte de cet aspect systémique »<sup>104</sup>. Aussi, cette affirmation identitaire trouve sa complémentarité dans l'« andalousisme ». Ces références spatiales sont l'une des conséquences de l'opposition. Elles nourrissent la géographie du genre et s'offrent à nous comme du pain béni. Par exemple, Antonio Sevillano Miralles, à propos de Gomez Garcia-Plata (1993), rappelle que son « texte considère trois grands espaces ethno-socioéconomiques bien définis : gitan-class, *payo*-populaire et minero-travailliste, tous avec une esthétique *cantaora*<sup>105</sup> propre... Il différencie ainsi les styles à base de considérations d'origine ethnique/raciale/localiste, etc. »<sup>106</sup>. Enfin, « en termes de spatialité, [les Gitans] se représentent la vie des *payos* comme une morne étendue, tandis que la leur serait de l'ordre d'une transcendance s'exprimant sur le mode d'une verticalité ». Thède rajoute « qu'ils affirment que leur spatialité englobe celle des

---

<sup>100</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 315.

<sup>101</sup> Siciliana, V *Jornadas sobre flamenco y educacion*, CAF – Jerez-de-la-Frontera, octobre 2008.

<sup>102</sup> José Luis Bendia, in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 334.

<sup>103</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 287.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 288.

<sup>105</sup> Chanteuse de flamenco.

<sup>106</sup> Gomez Garcia-Plata G., *Cante flamenco, Cante Minero. Una interpretacion sociocultural*, Anthropos, ed. del Hombre, 1993 ; cité par Sevillano Miralles A., in Cruces Roldan C. (dir.), *La bibliografía flamenca, a debate*, Centro Andaluz de Flamenco, Junta de Andalucía, 1998, p. 206 et 209.



payos »<sup>107</sup>. Les représentations géographiques abondent alors. « Il y a eu une problématisation progressivement plus large et plus profonde des diverses composantes de l'identité ethnique et des dimensions du contexte global qui lui sont pertinentes, en particulier le temps historique, l'espace social, l'espace géographique et l'espace national. »<sup>108</sup> Elle poursuit sur ce terrain avec ce qui fonde selon nous la problématique géographique de l'analyse ethnique du flamenco :

« L'espace géographique est très rarement abordé comme dimension théorique de l'analyse ethnique. Deux aspects de cette dimension sont pourtant pertinents : celui de la délimitation de l'espace comme enjeu de luttes symboliques et pratiques (Bourdieu, 1980) ; celui de l'espace conçu non pas comme une grille neutre, mais comme étant lui-même construit et traversé par des rapports de pouvoir et de sens (Gupta et Ferguson, 1992 :8). Dans cette optique, l'espace devient « lieu », c'est-à-dire un endroit socialement constitué non seulement par sa position physique, mais par des rapports de forces historiques et actuels [...] Ce phénomène rejaillit évidemment sur les pratiques et les discours des agents : *L'assignation à territoire... est, en matière d'idéal de contrôle social, l'équivalent pour les macrosociétés de ce qu'est la prison pour la microsociété des déviants. Les jeunes issus de l'émigration expriment spontanément par des métaphores spatiales, devenues progressivement banales, l'impossibilité de rapporter leur situation à des normes socialement acceptables* (Oriol, 1986 :133). »<sup>109</sup>

Les ouvertures que supposent les notions d'espace, de lieu et de territoire constituent le point de départ de notre recherche. Avec Nancy Thède, nous imaginons que l'heuristique géographique du flamenco se cache dans leurs multiples associations.

En conclusion, « le terrain est vaste et soutient l'émergence de plusieurs concepts encore peu approfondis, tels la créolisation, *l'hyperespace*, *le panopticisme*, la transnationalité, la déterritorialisation, *le borderland...* »<sup>110</sup>. Il semble finalement que, « confrontés à l'analyse d'un cas comme celui des Gitans de l'Andalousie, les concepts anthropologiques de l'identité ethnique se révèlent peu adéquats »<sup>111</sup>. Pour Nancy Thède (2000 : 270), il faut donc « se fonder sur une théorie de l'espace social et de l'action » pour aborder plus généralement les relations sociales. Nous nous y attèlerons.

---

<sup>107</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 269.

<sup>108</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 278.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 280.

<sup>110</sup> Ibidem, p. 281.

<sup>111</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 270.

## Synthèse des autres jeux d'opposition

Bien que l'opposition gitan/non-gitan soit omniprésente, une pléiade de couples permet également de penser le monde du flamenco. Ces couples fondent également le débat flamencologique. Nous en présenterons rapidement quelques-uns pouvant constituer des entrées pertinentes pour l'analyse géographique du genre.

Particulièrement liés à la question gitane, les concepts de pureté et d'authenticité s'opposent à ceux de défloraison et d'inauthenticité. Ici, les partisans d'une défloraison progressive du flamenco affrontent ceux d'une hybridation intrinsèque. Les premiers ne sont pas nécessairement d'accord entre eux sur les conditions d'émergence du flamenco et le rôle des acteurs d'un flamenco « pur ». De la même manière que les seconds ne s'accordent pas non plus sur les facteurs et les conséquences de l'hybridation. Selon José Luis Ortiz Nuevo, c'est Antonio Machado qui pour la première fois « défend la relation incorporée de « *lo puro* ». Il initie une réflexion autour du flamenco qui établit une différence radicale entre le gitan et l'andalou et leurs mondes »<sup>112</sup>. Chez les Gitans, Thède (2000 :95) parle d'un « très fort sentiment de lien ou de propriété envers le flamenco ». Ils construisent un flamenco « authentique », « créant un espace de pureté ethnique [...], espace qui est accessible uniquement aux Gitans »<sup>113</sup>. « Une deuxième manière d'assurer la pureté du groupe gitan est la création d'espaces sociaux. [...] Ces espaces gitans fonctionnent aussi à la manière de filtre »<sup>114</sup>. Le concept devient ainsi un géo-indicateur. Mais tous ne sont pas d'accord sur la notion de défense liée à la pureté et Machado lui-même est parfois accusé : « Avant, bien sûr, celui qui savait chanter ne dépendait pas, malheureusement, de ce qu'on lui payait dans les festivals – mais de son travail. Le chant était vierge, comme une science qui était là. Ce qui s'est passé, c'est qu'Antonio [Machado] l'a exploité, il l'a défloré : les festivals, les *peñas* ont commencé à adultérer, et les concours aussi. »<sup>115</sup> Aussi, pour Gamboa, « la pureté du flamenco est le fruit de la décantation, tout au long de son histoire, des « impuretés » »<sup>116</sup>. Ses partisans pensent qu'« il n'y a pas eu une évolution linéaire à partir d'un flamenco originel, « authentique » vers un flamenco hybride, « dénaturé », voire « dévergondé »<sup>117</sup>, mais que le flamenco est le fruit d'une évolution progressive. Pour eux, « la pureté semble n'être qu'un point de référence fantasmé »<sup>118</sup>. Cruces (2002) ajoute que « la fusion a été une condition

---

<sup>112</sup> Ortiz Nuevo J.-L., *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Lobros PM, 1996, p. 15.

<sup>113</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 95.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 349.

<sup>115</sup> José in Thède, 2000, *op. cit.*, p. 107.

<sup>116</sup> Gamboa, 2005, p. 13.

<sup>117</sup> Cruces, 1990, *op. cit.*, p. 19.

<sup>118</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 97.

naturelle du flamenco car seule la rencontre de cultures musicales, plastiques et esthétiques l'explique »<sup>119</sup>. C'est notamment cette dichotomie entre artistique et esthétique que « tous les théoriciens du *baile* flamenco posent comme préalable à toute analyse »<sup>120</sup>.

Le plus grand paradoxe réside toutefois dans la démocratisation du genre. Pour le président de la Fondation Antonio Mairena, mécène reconnu dans le milieu, « le flamenco pur ne plaît à presque personne »<sup>121</sup>. Avec l'arrivée de la démocratie, l'image des *señoritos*<sup>122</sup> est devenue bien négative et leur volonté de protéger un chant orthodoxe également. Avec l'explosion de l'industrie culturelle postfranquiste, les producteurs ont alors largement suivi la demande en proposant des formes plus « accessibles » de flamenco. Mais, il existe des positions qui affirment la naissance du flamenco dans un contexte de mercantilisation, ou tout du moins de commercialisation (p. e. Steingress, 2007).

Le concept de pureté est donc lié à la question géographique, puisqu'il y a des espaces ou des lieux « purs ». Anselmo Gonzalez Climent, *cantaor*, nous précise ainsi que « le *cante*, c'est le *cante* gitan de la province de Séville. Je ne sors pas de là et on ne peut en sortir. Je concède qu'il y a bien quelques valeurs dans l'école de Cadix et encore dans celle de Malaga. Mais les chants de Cadix sont plus compréhensibles, plus faciles, plus entraînants, plus superficiels... Je me défends de chanter des *peteneras*, *serranas*, *fandangos* ou des *cantes levantinos* parce que je les considère impurs, inventés par les *payos* »<sup>123</sup>. Il conclut que « le *cante jondo* n'apparaît pas propice au métissage »<sup>124</sup>. Voilà en tout cas la thèse que soutenait le grand « inventeur de la tradition flamenca », Antonio Mairena. « La terre où se pratique le meilleur *cante*, c'est à Triana, à Xérès, à trente ou quarante kilomètres autour de Séville, dans ce que baigne le Guadalquivir, qui va de Séville à Cadix. Après viennent la région des ports et Cadix. Et le coin de la zone d'Algésiras. Après, il y a d'autres lieux, comme Malaga, qui est déjà d'un autre genre, qui naît du folklore andalou et qui s'est introduit dans le monde du flamenco comme *cante* de valeurs vraies. Cela se passe aussi dans la province de Huelva, et à Cordoba, Jaén et Grenade. Enfin, cela arrive jusqu'à Almeria et s'introduit dans le Levant<sup>125</sup>. Mais, ce qui est *cante* gitano-andalou de haute pureté, c'est dans la géographie *concrétissime* de Séville à Cadix »<sup>126</sup>.

---

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Gomez Garcia-Plata M., 2004, *op. cit.*, p. 236.

<sup>121</sup> In Calado Olivo, 2007, *op. cit.*, p. 17.

<sup>122</sup> Fils d'un noble ou d'une personne importante, notamment de l'oligarchie terrienne, organisateur de certaines *juerga* où se produisaient des flamencos.

<sup>123</sup> Anselmo Gonzalez Climent, *cantaor*, cité par Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 169.

<sup>124</sup> Gonzalez Climent A., *Flamencologia*, Madrid, ed. Demofilo, 1975, p. 89.

<sup>125</sup> De *Levante*, région de l'Andalousie orientale où souffle le levant.

<sup>126</sup> Antonio Mairena, cité par Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 170.

Figure n° 26: « Les répertoires du chant dit flamenco »



Source: Lefranc P., 1998, p. 28.

Enfin, de la « pureté » émergent différentes classifications qui hiérarchisent les *palos*. Ci-dessus, Pierre Lefranc (1998) en propose une. Cette classification est discutée et elle reflète assez bien l'opposition entre les partisans d'un flamenco fidèle à ses origines, à l'image de Leblon (1998), et d'un flamenco évolutif. On parle ainsi couramment des *cantes grandes* et de *cantes chicos*. Ils définissent respectivement les chants « vrais », « profonds » (*jondos*), qui viennent du cœur, et les chants secondaires, populaires, festifs, voire folkloriques. Aussi, dans la chronologie du flamenco s'alternent ou se superposent des courants pour ou contre l'orthodoxie. Mais l'internationalisation et la démocratisation du genre ont définitivement ouvert la voie à des flamencos différents, quelle qu'en soit leur dimension mercantile. La question traditionnelle, opposée à la modernité, entre ainsi en jeu. Pour aborder cette opposition entre tradition et modernité, Juan Vergillos Gomez titre un article intitulé « Flamenco : liberté ou tradition, l'éternelle discussion »<sup>127</sup>. Il résume ainsi un

<sup>127</sup> Vergillos Gomez J., 2000, « Flamenco: libertad o tradición, la eterna discusión », in *La Factoría*, n° 10, p. 32-40.

autre blocage flamencologique. « Tout se passe comme si l'histoire se résumait en deux temps, bien découpés : le temps d'avant (tradition) et le temps actuel (modernité), et les gitans sont piégés dans le temps d'avant » et « on refuse [...] d'aborder l'histoire comme une activité continue de changement et de transformation. »<sup>128</sup>

Très tôt dans l'histoire du flamenco, les *costumbristas* ou folkloristes ont participé avec le mouvement romantique à la construction d'un genre musical. Cette intellectualisation du flamenco créa en contrepartie un mouvement de contestation des origines populaires folkloriques. « On pourrait dire que c'est la première malchance du flamenco, l'engouement folkloriste des premiers attirant inmanquablement la condamnation sans appel des autres, ceux qu'on appelle, en Espagne, *casticistas*, farouches défenseurs de la « pureté » classique. »<sup>129</sup> Aussi, « pour illustrer des points de vue aussi diamétralement opposés », entre les folkloristes du XIX<sup>e</sup> et la « génération de 98 », c'est-à-dire les *casticistas*, il faut considérer la haine de certains face à l'enchantement des autres. Parmi les purs et durs qui considèrent le flamenco comme un symptôme de la décadence morale de l'Espagne, voire comme une « ordure » nauséabonde ou une abominable « peste », les intellectuels de la génération dite de 1898 se situent en bonne place. « Là où les derniers romantiques ne voyaient que soupirs mélancoliques, trilles et roulades dignes des plus mélodieux des chants d'oiseaux, les « modernistes » de 98 n'entendent plus que des gargarismes laborieux et des hennissements sauvages sur des rythmes monotones et irritants. »<sup>130</sup> Leblon confirme alors que « l'arrière-garde de ce mouvement de « purification culturelle » continue à se déchaîner dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, avec, entre autres, la « campagne antiflamenca » d'Eugenio Noel (1914) et le cri de guerre de José Ortega y Gasset, lancé dans le journal *El Sol* en 1927 : « Toute cette quincaillerie méridionale nous importune et nous dégoûte. » »<sup>131</sup> Face à ces idées, la réhabilitation de Falla et Lorca à partir de 1922 (Concours de Grenade), avec bien entendu des contre-offensives régulières, marque le début des débats « scientifiques » sur la question. « Ce fut alors que le populaire, le naturel et le gitan commencèrent à se fondre comme idiosyncrasie nouvelle de l'image romantique du nouveau type de société. En ce sens, nous entendons le flamenco comme un phénomène de la modernité, comme une manifestation culturelle et artistique de la rupture profonde avec la culture traditionnelle antérieure, fruit du nouveau folklore urbain qui mélangea et fusionna les sons et les corps anciens avec le rythme

---

<sup>128</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 40.

<sup>129</sup> Leblon B., 1994, p. 157, in « L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique ? », in *Cahier de musiques traditionnelles*, 7/1994, p. 157-172.

<sup>130</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 158.

des temps nouveaux. »<sup>132</sup> Alors qu'Antonio Martin Moreno (1985) ne mentionne pas le flamenco dans son *Historia de la musica andaluza*, pas plus que Casares et Alonso (1995) dans *La musica española del siglo XIX*, Manuel Garcia Matos (1987) ou Jose Mercado (1982) démontreront largement le lien entre le *cante* flamenco et le répertoire traditionnel et folklorique andalou, mais aussi espagnol et européen. La thèse de Steingress sur l'hybridation culturelle (1986-2007) vient vérifier cette tendance de l'histoire du flamenco. Romero Jimenez (1996) ou Hurtado Torres (1998) sont d'autres exemples qui appuient l'idée d'un syncrétisme musical andalou, fruit de la rencontre « du baroque, du classicisme, du romantisme et du jazz »<sup>133</sup>. Cette question repose à la fois celle des origines, mais également celle de la pureté. L'opposition tradition/modernité donne alors naissance à deux types de flamencos qui peuvent être clairement identifiés comme flamenco « classique » et « nouveau » flamenco, comme l'explique Angel Berianga (1997). Camaron de la Isla, célèbre *cantaor*, présenta dans les années 1970 un album « légendaire » intitulé *Leyanda del tiempo*. « Depuis lors, une fissure allait séparer deux tendances apparemment irréconciliables : celle du « flamenco pur » ou « authentique » et celle du « flamenco nouveau » ou « fusion ». »<sup>134</sup>

Pour Cruces (2002), l'opposition entre tradition et modernité est établie dans « le sens collectif durkheimien de la musique primitive face l'individualité de la musique civilisée [...], c'est le divorce entre le signifié et le symbole, entre l'expressif et l'instrumental, alors qu'en réalité la tradition flamenca est une tradition moderne »<sup>135</sup>. Selon les termes de Horkheimer et Adorno (1987), « il ne s'agit pas de conserver le passé, mais de récupérer les espoirs prétérites »<sup>136</sup>. C'est dans ce sens que sont alors le plus souvent compris les échos du débat flamencologique. « On peut s'interroger sur cette question de la tradition, n'est-ce pas ? De quoi s'agit-il ? D'un dogme pluriséculaire permettant de définir les formes artistiques respectables, voire autorisées ? »<sup>137</sup> Lorsque l'on sait que la tradition inclut une dimension spatiale, cela va dans le sens de notre démarche critique face à la catégorisation des espaces du flamenco. Ainsi, le débat s'immisce dans la géographie des origines, et notamment dans les discussions opposant les « ruralistes » aux « urbanistes ». On comprend ici « l'importance de la langue populaire, des coutumes traditionnelles, chants, jeux, danses..., normalement associés au « rural » comme opposé à la modernité de « l'urbain »<sup>138</sup>. Entre ces deux mondes,

<sup>132</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 16

<sup>133</sup> Hurtado, 1998, p. 17-18, cité par Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 268.

<sup>134</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 29.

<sup>135</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 100.

<sup>136</sup> Cités par Vergillos Gomez, 2000, *op. cit.*, p. 32.

<sup>137</sup> <http://www.imaginaflamenco.com/companie/?p=38>

<sup>138</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 121.

deux histoires s'affrontent. « C'est une question prioritaire d'établir que le genre artistique que nous appelons flamenco naquit dans l'Andalousie urbaine, dans le secteur des déshérités, fruit d'une transformation sociale qui a conduit à la ville une multitude de journaliers. Avec eux se sont transportés des goûts et des coutumes. Le flamenco, donc, naquit de la pauvreté des « don na »<sup>139</sup> dans une Andalousie riche « pa los don mucho »<sup>140</sup>, comme dirait Francisco Moreno Galvan »<sup>141</sup>. Hypothèse que confirme Steingress contre une majorité des flamencologues : « Le *cante* est le produit de ce changement d'ambiance et de public, causé par le processus social de transition de la société andalouse du féodalisme vers un type concret de capitalisme dans le XIX<sup>e</sup> siècle. »<sup>142</sup>

Cette description laisse souvent place à la question postmoderne. Peu présente dans le monde du flamenco, elle peut presque se résumer aux travaux de Steingress, Verguillos Gomez et Mitchell. Parmi eux, Steingress est quasiment la seule personnalité scientifique abordant le flamenco sous un aspect sociologique en mobilisant les paradigmes dits « postmodernes ». Ce qui lui vaut d'ailleurs une position assez critiquée dans le milieu. D'abord pour l'approche sociologique, relativement « nouvelle » sur le flamenco, ensuite pour sa critique vis-à-vis de la politique régionale, mais également, chose plus étonnante, pour sa nationalité autrichienne. Il est alors à l'origine de plusieurs études sur l'hybridation transculturelle (1986-2007). Elles viennent fortement mettre en cause les questions folkloriques, gitanes et régionalistes. Aussi ces travaux impliquent-ils la réunion et la dimension processorielle du flamenco. « En accord avec le modèle théorique de Kellner (1992) », il considère le flamenco classique comme « une manifestation esthétique-idéologique de la modernité, enracinée dans l'essentialisme et dans le rationalisme comme fondement d'une construction de l'identité objectiviste, ancrée dans la conscience nationale et/ou de classe, alors que le nouveau flamenco suit déjà les modèles de la postmodernité, orientés vers la construction subjectiviste d'identités individualisées, déracinées de leur environnement culturel et converties en point de référence *de l'apparent* : de l'image (Kellner), du simulacre (Baudrillard), de la mosaïque (Moles), là où l'ethnique s'utilise comme une facette, entre autres, du jeu de l'identification sans référence prédéterminée. »<sup>143</sup> *A contrario*, « le flamenco postmoderne [...] se dirige vers les valeurs universelles : le beau, le sublime,

---

<sup>139</sup> « Monsieur rien ».

<sup>140</sup> « Pour les Messieurs beaucoup ».

<sup>141</sup> Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 417.

<sup>142</sup> Cité par Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 418.

<sup>143</sup> Steingress, 2004, sur [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté le 12/07/2007.

l'authentique »<sup>144</sup>. Il « utilise la tradition pour créer quelque chose de nouveau à partir d'une sensibilité qui dépasse les conventions et frontières ethniques et nationales de la culture »<sup>145</sup>.

Pour ce qui est de la question gitane, « la notion de « métissage originel » qu'apporte Amselle (1990 :35) est importante en ce qu'elle souligne que, en réalité, tous les groupes humains se sont historiquement constitués et se constituent actuellement dans un processus de mélange. Il n'y a aucun groupe humain ethniquement « pur » ou statique »<sup>146</sup>. Aussi, les « postmodernes » ont notamment participé au débat sur le caractère folklorique du flamenco. Depuis le début des contributions flamencologiques, ce débat hésite entre un flamenco hérité des musiques populaires andalouses, dont les Gitans s'affirment en tant que vecteurs, et un flamenco fruit d'une hybridation transculturelle (Steingress, 2007) éloigné du folklore dans sa définition sociologique. Une des manières d'y répondre est alors de poser une nouvelle question : « Le flamenco est-il un art populaire ? »

Bien qu'il semble que le « non » l'emporte la plupart du temps, le débat n'a pas réellement porté ses fruits on plus sur ce sujet. En 1881, Machado avait déjà étudié un corpus non exhaustif de 1086 compositions d'origines diverses pour tenter de démontrer que les paroles du *cante jondo* provenaient principalement de la poésie populaire. Il n'avait alors pas clairement pris parti pour un « art populaire ». « Les *cantes* flamencos constituent un genre poétique, où prédomine le lyrisme, qui est, selon nous, le moins populaire de tous ceux qualifiés de populaires ; c'est un genre propre à des *cantaores*. Le peuple, à l'exception de ces *cantaores* et des *aficionados*, que nous appellerions dilettantes s'il s'agissait d'opéra, ne connaît pas ses *coplas*, ne sait pas les chanter et il n'a même jamais entendu la plupart d'entre-elles »<sup>147</sup>. Aussi, trois traits indispensables et caractéristiques servent à définir ce qui est populaire selon Sabas de Hoces Bonavilla (1982) : « Il doit venir d'un milieu de tradition ancienne. Il ne doit jamais être une manifestation d'un individu caractérisé, se montrant par là même anonyme. Il se produit en priorité dans des formations humaines collectives. »<sup>148</sup> Aussi, Angel Alvarez Caballero démontre de la manière suivante que le flamenco ne cadre pas avec cette définition : « 1) Il n'est pas traditionnel, puisqu'il est un art jeune 2) Il n'est pas anonyme, puisque depuis les premiers temps – ceux de *Tio Luis el de la Juliana* et compagnie – jusqu'à aujourd'hui, le phénomène d'identification est évident dans le flamenco

---

<sup>144</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 22.

<sup>145</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 109.

<sup>146</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 300.

<sup>147</sup> Machado y Alvarez, A., *Coleccion de cantes flamencos*, ed. Enrique Baltanas, Sevilla, 1996 p. 78-79.

<sup>148</sup> In Hoces Bonavilla (de) S., « acotaciones sobre algunos conceptos errados con el flamenco », *revista de flokllore*, n° 23, p. 148, Valladoide, 1982 ; cité par Angel Alvarez Caballero in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 154.



3) Le flamenco ne se produit pas collectivement, son individualité enracinée étant manifeste. » Il ajoutera finalement, en se basant sur la définition du dictionnaire, que le flamenco « n'est pas une tradition [...], n'est pas une croyance [...] et n'est pas une coutume »<sup>149</sup>.

Si le flamenco n'est pas un art populaire, peut-il alors être constitutif du folklore andalou, espagnol ? « On a dit que le flamenco n'était pas du folklore, mais je considère que les meilleurs écrits sont ceux élaborés par les folkloristes, comme Manuel Garcia Marcos ou Démofilo par exemple. Je me demande alors pourquoi on a fait cette dichotomie »<sup>150</sup>, s'interroge Francisco Gutiérrez Carbajo. Il dit à propos de Demófilo que « Ricardo Molina et Antonio Mairena le considèrent comme l'initiateur des études sur les liens entre folklore et flamenco en Espagne, opinion partagée par tous les spécialistes de ces thèmes ».<sup>151</sup> Pourtant, le Congrès International de Musique Folklorique a donné en 1954 une définition toujours d'actualité de la « musique folklorique » : « celle qui est soumise aux processus de transmission orale ; est produit de l'évolution et dépend de trois circonstances : sélection, variation et continuité »<sup>152</sup>. Le flamenco est bien susceptible de réunir ces conditions, mais il s'en échappe aussi tôt que l'on change de point de vue.

D'abord, les limites du flamenco authentique ou « pur » ne sont pas si faciles à appréhender. Par exemple, certains Gitans vont considérer que des *cantes grandes* interprétés par des *payos* ne font pas partie du flamenco « vrai ». Aussi, la sortie progressive qu'a opérée la population gitane d'une pratique quotidienne d'un flamenco familial et communautaire, dit « d'usage » (Cruces Roldan, 1996), a fortement réduit le nombre de pratiquants. Cette phase de professionnalisation aurait notamment eu des effets dépopularisants. « La professionnalisation, qui sépare radicalement le flamenco du folklore populaire, fut présente pendant la naissance, le développement et la rénovation de l'art flamenco. Mais il n'a pas été seul. Ses liens avec l'intellectuel ont rendu possible l'avancement du flamenco, depuis sa séparation d'avec le folklore populaire, depuis cette modeste manifestation d'une certaine détresse d'artistes locaux, jusqu'à son insertion dans la culture classique et sa présence dans la *world music* d'aujourd'hui. »<sup>153</sup> Cette même élite intellectuelle se divise en sous-groupes (réels ou représentés), qui parfois même ne se recoupent pas, ne se rencontrent pas. C'est bien sûr le cas pour la question ethnique, mais aussi pour les populations des localités andalouses ou internationales, ou encore pour certaines classes sociales. Ainsi, le flamenco qu'écourent

---

<sup>149</sup> Angel Alvarez Caballero in Cruces Roldan C. (dir.), *op. cit.*, p. 155.

<sup>150</sup> Siciliana, V *Jornadas sobre flamenco y educacion*, CAF – Jerez-de-la-Frontera, Octobre 2008.

<sup>151</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 56.

<sup>152</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 107.

<sup>153</sup> William Washabaugh (1996) cité par Molina R., in Cruces Roldan C., 1998, *op. cit.*, p. 229.

les Gitans de Xérès, celui consommé par les hauts fonctionnaires sévillans, par les Japonais ou par les Français, est tantôt identique, parfois fort différent. Une habitante d'Utrera<sup>154</sup> nous confiait par exemple ne jamais écouter de flamenco en dehors du festival local. Parallèlement, on sait que les « grands concerts », qui prennent lieu dans des théâtres et autres opéras, ne sont réservés qu'à une catégorie restreinte d'aficionados, ne serait-ce que par leur prix élevé. Aussi, beaucoup considèrent que le flamenco n'est destiné qu'à une élite, du moins le « vrai flamenco ». Qu'elle soit gitane ou *paya*, cette élite serait seule capable de comprendre ou simplement d'écouter ce flamenco. D'ailleurs, il n'y a dans la population locale andalouse finalement que très peu de gens qui « consomment » du flamenco (Steingress, 2007). L'une des hypothèses expliquant la naissance du flamenco parle notamment d'aristocrates qui firent leur entrée dans la société en adoptant des us et coutumes populaires. Les *majos*, assimilables peut-être à des *bobos*, auront en partie contribué à revaloriser l'image du gitan, affirmant leur désir d'aventure et de rébellion. Ils seraient en partie responsables de la valorisation économique et sociale du flamenco qui, d'une culture populaire, serait devenu un art professionnalisé et réservé, dans sa production et sa diffusion, aux *majos* et autres bourgeois friands d'exotisme dans « cet « Orient » interne : la péninsule ibérique »<sup>155</sup>. Ici, « le flamenco se situe entre Orient et Occident »<sup>156</sup>.

Il nous faut également rappeler que les approches postmodernes opposent la tradition à l'innovation (et non à la modernité) et la pureté au processus d'hybridation. Pour Steingress (2004), la tradition renvoie à l'inconscience collective, la modernité à l'invention de la tradition et la postmodernité à sa « virtualisation ». Aussi, Antonio Murciano prétendra qu'« une majorité des airs folkloriques andalous se sont catégorisés parce que, après avoir subi un processus de *flamenquisation* et être devenus, dirons-nous, des « formes flamencas supérieures », aujourd'hui concrétisées dans le monde du flamenco, ils sont la quintessence de ce folklore. Les formes flamencas basées sur les aires folkloriques populaires sont la quintessence de ce folklore élevée à son plus haut niveau ».<sup>157</sup> L'idée d'un syncrétisme musical andalou ne réunit toutefois pas tout le monde. Angel Alvarez Caballero rappelle l'hypothèse de Rossy : le flamenco est pour lui une manifestation du folklore<sup>158</sup>. « La montée du folklore comme élément fécond pour le flamenco se doit en général aux musiciens ou aux

<sup>154</sup> Immaculada, entretien personnel, Utrera, le 15 janvier 2007.

<sup>155</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 14.

<sup>156</sup> Ríos Ruiz M., 2002, *op. cit.*, p. 22

<sup>157</sup> Cité par Jimenez Diaz E., « El corazon flamenco de Antonio Murciano », revue *Sevilla flamenca*, n° 64, p18-19, jan-fev 1990.

<sup>158</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 152.

musicologues. Rossy en était. »<sup>159</sup> Ce dernier « tombe dans des contradictions pour ne pas violenter son critère folkloriste » en provoquant, de manière plus ou moins involontaire, une séparation entre flamenco et art populaire. D'abord, « il affirme que « dans le flamenco, ce qui est véritablement populaire – sévillanes, fandangos, boléros, malagueñas, etc. – n'est qu'à peine cultivé par les professionnels.<sup>160</sup> » [...] donc, sans le vouloir, il établit une ligne nette entre ce qui est flamenco et ce qui est populaire. Les premières danses qu'il situe comme « véritablement populaires » sont précisément cela, art populaire, folklorique, préflamenco »<sup>161</sup>. Angel Alvarez Caballero synthétise également les réponses données à Rafael Vargas Gonzalez lorsque ce dernier demande à des artistes flamencos « où se trouve la frontière entre celui-ci (le flamenco) et le folklore »<sup>162</sup>. Presque toutes les réponses allaient dans son sens : « Le flamenco n'a rien à voir avec le folklore. »<sup>163</sup> Voici la traduction de l'échantillon de citations qu'il récupère pour sa tentative de synthèse (les numéros de page correspondent à l'ouvrage de Rafael Vargas Gonzalez<sup>164</sup>) :

« Le flamenco n'a rien à voir avec le folklore. Le folklore appartient au peuple et nous pouvons tous le chanter et le danser ; maintenant, chanter comme il se doit une *siguiriya* ou une *solea* ou n'importe quel autre *cante grande* n'est à la portée que de quelques-uns. » (Pilar Lopez, p. 37) « Si l'on essaye d'appliquer au flamenco les critères choisis pour définir le folklore ou de l'art populaire, on se rend compte qu'ils ne coïncident pas avec un art assez récent, généralement pas anonyme, ni réellement populaire. Cependant, il me semble que, pour situer concrètement la frontière entre le flamenco et le folklore, les critères doivent être musicologiques et doivent s'appuyer sur des études minutieuses des particularités mélodiques et rythmiques de ce qu'on l'on considère comme flamenco authentique. Il est possible d'analyser les éléments musicaux caractéristiques du flamenco, comme l'a fait Manuel de Falla en 1922 pour la « *siguiriya gitana* » ou le « *cante jondo* », mais avec plus de précision et d'exhaustivité et en faisant attention de bien distinguer les éléments essentiels et structurants du *cante* des traits interprétatifs secondaires, plus superficiels ou moins privatifs. En appliquant cette méthode avec rigueur, on vérifierait que la frontière du flamenco le sépare de beaucoup de *fandangos* locaux et, bien sûr, des *sevillanes*, des *cantes indianos* ou de « *ida y vuelta* », et de la presque totalité de ce que certains appellent « nouveau flamenco ». (Bernard Leblon, p. 55) « Ici, il n'y a pas de frontière, il n'y a pas de porte. [...] Le premier (le folklore) est la manière de se manifester dans chaque lieu, dans chaque village, le second (le flamenco) est une expression dans le *cante*, dans le *baile* et dans le *toque*, autodidacte

<sup>159</sup> Angel Alvarez Caballero in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 153.

<sup>160</sup> In Rossy H., 1966, p. 73.

<sup>161</sup> Angel Alvarez Caballero in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 154.

<sup>162</sup> Vargas Gonzalez R., *Tras les huellas del tiempo y de los mitos. El flamenco visto por los flamenco*, ed. Guadalmena, Alcala de Guadaira, 1995.

<sup>163</sup> Angel Alvarez Caballero in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 156.

<sup>164</sup> 1995, *op. cit.*

par soi-même, qui ne ressemble à aucune autre... » (Matilde Coral, p. 71) « Le flamenco est un cri individuel. Le folklore, le vrai folklore, pas celui qui est né de la partition, est une clameur collective. » (Salvador Tavora, p. 115)

Finalement, au travers du débat sur ce qui est populaire, se pose l'opposition individuel/collectif. Nous verrons en quoi elle est également fondatrice d'une pensée flamenca. « Blas Infante définit le flamenco comme une expression à la fois individuelle et socialisée. Socialisée pour être le produit de l'histoire de petites familles. Individuelle parce qu'elle se produit dans la solitude : rien de plus éloigné de virtuosité. »<sup>165</sup> Cette distinction trouve également des points communs dans la dichotomie public/privé. La spatialité du flamenco parle notamment de cette extension. Ainsi, « l'art flamenco s'est éloigné définitivement [du folklore] en convertissant la sensibilité ritualisée en expression individuelle, en défi émotionnel formulé à partir de la culture andalouse »<sup>166</sup>. Les espaces privés sont régulièrement assimilés à l'authenticité et à la pureté. Les espaces publics, les scènes, sont ceux du commerce et de l'ignorance, comme le souligne par exemple le plan de gestion du flamenco édité par la *Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía*<sup>167</sup>, en 2003.

Pour résumer, ce qui n'apporte rien d'autre qu'un schéma simpliste de compréhension, l'opposition s'initie bien dans un courant romantique moderne, à l'instar du couple nature/culture. L'élément fondateur des paradigmes de pensée contemporains se situe également dans les jeux d'opposition. Nous avons déjà intégré que *"music has played its part in making a nature-culture divide in Western"*<sup>168</sup>. *"A series of key binaries and boundaries"*<sup>169</sup> participe bien à la compréhension des objets et des regards portés sur eux. C'est ce que nous postulons ici. Pour autant, les réflexions qui proposent la réunion ne sont pas clairement inscrites dans la « postmodernité » ou dans quelconque déconstruction de la modernité. Elles cheminent plutôt par opportunisme dans un labyrinthe construit de foi et de sciences qui renvoient à l'image complexe du flamenco. Par exemple, « Carmen traduit la double essence du flamenco : fantasme et tragédie, popularité et élitisme »<sup>170</sup>. Cette image reste pour nous, dans l'absolu, le meilleur moyen de se représenter l'objet, même si elle résulte d'un processus

---

<sup>165</sup> Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 106.

<sup>166</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 17.

<sup>167</sup> Service de la culture de la région Andalousie ; le plan de gestion est fortement influencé par Cristina Cruces Roldan.

<sup>168</sup> Leyshon A.; Matless D.; Revill G., 1998b, *op. cit.*, p. 6.

<sup>169</sup> Gibson C., 2006, *op. cit.*, p. 277.

<sup>170</sup> Présentation de l'exposition du Petit Palais *La nuit espagnole. Flamenco. Avant-garde culturelle populaire. 1865-1936.*, sur [www.paris.fr](http://www.paris.fr), consulté le 11 avril 2011.

permanent d'opposition/réunion. Il reste alors, dans la lecture géographique du flamenco, un nombre important de jeux d'opposition qui pourraient servir de porte d'entrée. Parmi eux, rural/urbain, local/global, ici/ailleurs, Orient/Occident, quotidien/événement, masculin/féminin, seront les plus exprimés. Ce n'est pas qu'ils soient plus « importants » que d'autres, mais ils sont à la fois fondateurs de la géomusique dans notre corpus d'analyse (chapitres I et II) et d'une grande partie des théories qu'elle mobilise. Ils sont donc révélateurs des enjeux spatiaux et territoriaux qui guident d'un côté la discipline géographique, de l'autre l'objet d'étude que constitue le phénomène musical. Ce qui nous intéresse alors, c'est de :

- 1/ Découvrir en quoi ces oppositions sont impliquées dans la construction de l'objet et dans l'évolution du flamenco ;
- 2/ Découvrir en quoi une géographie du flamenco peut en éclaircir le processus ;
- 3/ Savoir quel serait l'intérêt de les réunir et quelle est la pertinence de la question géographique dans les oppositions internes.

### **III-1-c- Problématique et perspectives méthodologiques : aborder le flamenco dans sa complexité**

« Le flamenco est un phénomène socio-musical complexe. Pas seulement depuis le point de vue de sa déchirure, son intuitive interprétation ou pour sa projection restreinte, sa prétendue origine ethnique et les nombreuses contradictions apparentes autour de sa nature musicale, de son essence de complainte revendicative sociale et de tant d'autres nuances, mais fondamentalement pour son processus créativo-évolutif inexplicable, l'obscurité de son histoire imbriquée et sa richesse musicale et humaine surprenante. »<sup>171</sup> Alors que les origines deviennent plurielles, « le flamenco devient un phénomène musical complexe d'une expansion simultanée pour toute la géographie qui lui est propre »<sup>172</sup>. Edgard Morin (*France Culture*, 26 octobre 2008) le qualifie ainsi « d'exemple médical » quant à sa complexité systémique.

Pour boucler cette partie d'introduction à la (une) géographie du flamenco, nous ferons un dernier détour par les approches disciplinaires de l'objet. Après avoir mieux cerné ses enjeux pour préparer la démarche, nous proposons de décrire le champ visible des possibles

---

<sup>171</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 70.

<sup>172</sup> Gomez Garcia-Plata, 1993, *op. cit.*, p. 47.

théoriques et méthodologiques, pour les sciences sociales, pour la géographie, et donc pour nous.

### **La place du flamenco dans les sciences sociales**

« Le flamenco se trouve en liberté conditionnelle », nous dit Antonio Zoido Naranjo à propos de sa « longue léthargie scientifique », avant d'insister sur la nécessité de l'aborder par différents champs disciplinaires de recherche. Effectivement, la longue période de disciplinarisation de la flamencologie, qui correspond notamment à son entrée dans les universités, a vu défiler un nombre incalculable de travaux dont la scientificité est aujourd'hui mise en doute.

« La flamencologie est surtout concernée par l'Andalousie, terre natale du flamenco. Il est par ailleurs impossible ici de recenser l'ensemble des ouvrages de flamencologie. »<sup>173</sup> Cristina Cruces Roldan<sup>174</sup> confirme ainsi que le flamenco n'a pas, malgré son importance comme phénomène musical et culturel, fait l'objet d'un intérêt systématique en tant que sujet d'étude et d'investigation. Il a été condamné à un « léthargique a-scientifique » et contemplé comme « expression mineure », nous dit-elle. À l'exception de quelques références, la bibliographie flamenca s'est nourrie pendant longtemps d'une « définition exclusivement musicale du flamenco, alors traitée de manière anecdotique comme un objet noble et curieux à la fois, mystérieux et primitif, privé et ineffable, naturel et instinctif, loin en définitive de la connaissance »<sup>175</sup>. Pourtant, nous avons vu que les entrées sont nombreuses, « entre la relation du genre et de l'ethnicité, l'économie et le marché du travail, les processus de transmission, la relation au corps et la gestuelle, l'analyse de discours, les groupes « primaires », de la dimension identitaire du flamenco aux espaces sociaux de relation et de ritualité, et aux politiques culturelles »<sup>176</sup>.

Ce qui marque donc avant tout les recherches sur le flamenco, c'est le relatif retard des travaux « scientifiques ». La majorité des travaux antérieurs aux années 1980 sont des écrits peu inscrits dans le monde universitaire. Ils se fondent sur des observations subjectives et les faits rapportés sont dénués de « preuves » ou de démonstration. La naissance de la flamencologie, selon le terme d'Anselmo Gonzalez Climent (1955), avec la création d'une chaire à Xérès en 1956, ne propose pas nécessairement de nouvelles approches. Il s'agit en

---

<sup>173</sup> Thède, 2000, p. 46.

<sup>174</sup> 2002, *op. cit.*

<sup>175</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 14.

<sup>176</sup> *Ibidem.*

fait d'un mouvement culturel plus que scientifique, qui agit en faveur de la promulgation et de la diffusion du flamenco. Et, malgré un développement rapide, José Blas Vega nous dit penser « qu'il reste beaucoup à faire »<sup>177</sup>, notamment en raison de l'impopularité de la flamencologie littéraire dans le monde artistique. Antonio Mata Gomez, un des premiers flamencologues, assure que « le terme est déprécié parce que le mot est laid. Mais, bien sûr, le mot oto-rhino-laryngologiste aussi. Pourtant, quand tu as mal au nez ou à la gorge, tu ne vas pas voir quelqu'un qui a un nom plus joli. [...] Le flamencologue est celui qui étudie, qui lutte, qui comprend le *cante* »<sup>178</sup>. « Qui lutte », disait-il donc. Le principal point d'achoppement entre les flamencologues et le reste du monde du flamenco est là. Aussi devons-nous préciser qu'une grande partie des textes flamencologiques, « étant plutôt constituée de poètes que de sociologues »<sup>179</sup>, constitue encore une flamencologie « a-scientifique ». Le problème auquel nous devons faire face est donc la faible théorisation des réalités flamencologiques. Malgré l'inscription de plus en plus forte dans une université « indépendante », les connivences qui existent encore entre « flamencologues » et politiques sont également mises en cause.

Après 1956, l'histoire de la flamencologie s'écrit du 2 au 8 février 1964, à l'*Universidad Hispanense* où se célébrait la première semaine universitaire du flamenco, avec le soutien de cette chaire de flamencologie. Puis, « à l'activité flamenco s'ajouteront d'autres centres comme Grenade, Cadix, Cordoue, Murcie, Valence, Malaga, Alcala de Henares, jusqu'à quasiment construire un réseau national, et également des facultés d'autres pays : États-Unis, Chili, Mexique, Colombie, Bolivie, Costarica, France... »<sup>180</sup>. Bien que « Demofilo ait dit en 1881 que le flamenco comme objet d'étude convenait au philosophe, à l'anthropologue, au philologue... »<sup>181</sup>, il faudra donc attendre les années 1980 pour voir se concrétiser l'entrée du flamenco dans les sciences sociales.

Dans ce grand mouvement de disciplinarisation de la flamencologie à l'œuvre, nous décelons alors, outre la musicologie, l'histoire de l'art et les études littéraires historiquement bien positionnées, la place importante de l'anthropologie et de la sociologie. Les travaux émergents sont constitués plutôt de l'économie, des sciences de l'information et de la communication, de l'architecture, ainsi que de l'apparition récente des sciences dures : informatique, mathématique et acousmatique principalement. Un constat général fait état de « l'augmentation du nombre d'études qui reflète un intérêt grandissant pour le genre, bien que

---

<sup>177</sup> In Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, 1998, p. 370.

<sup>178</sup> Cité par Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 143.

<sup>179</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 48.

<sup>180</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 44.

<sup>181</sup> Miguel Roperro, in Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, 1998, *op. cit.*, p. 363.

la dispersion des chercheurs soit désolante et dénote une disparité d'intérêt et d'alignement personnels, et également un certain laisser-aller au moment de mettre les résultats en commun ». <sup>182</sup> Cette double constatation est unanime dans le milieu : celle d'un nombre d'études en augmentation solidifiant la construction disciplinaire du flamenco ; et celle d'une prégnance des débats internes encore bien marqués par des oppositions franches, malgré les avancées scientifiques. Ainsi, un grand nombre d'acteurs a témoigné d'une certaine fermeture de ce milieu. « Chaudes » serait le mot qui conviendrait le mieux pour décrire les discussions universitaires actuelles. Gamboa (2005) semble tenir les origines de cette réactualisation des débats :

« En 1990 se produit cependant une nouvelle qui semblait gêner la – bonne – dynamique universitaire flamenca. Le journal *El Independiente* (9-VIII-1990) informait en titre : « Ernest Lluch et Gustavo Villalpalos initient une guerre de discrédits personnels. Le flamenco fait s'affronter les recteurs de la *Menéndez Pelayo* et de la *Complutense*. Les déclarations du recteur des cours d'été de l'Université Menéndez Pelayo de Santander, Ernest Lluch, par lesquelles il critique le fait que l'Université Complutense propose des cours sur le flamenco à El Escorial, ont déclenché une guerre, très peu académique, entre les recteurs des deux universités. Gustavo Villalpalos, recteur de la Complutence, déclarait hier que « nous avons servi de catharsis à Lluch, comme ça, il économise bon nombre de pesetas en médecin et les soins lui sont gratuits. » <sup>183</sup>

Le lendemain, le journal *El País* (10-VIII-1990) <sup>184</sup> titrait une colonne : « *La guerra del flamenco* ». De là a débuté une série de rivalités entre « *proflamencos* et *antiflamencos* » <sup>185</sup> qui dépassa, comme nous l'avons vu, le cadre universitaire. Antonio Gala lors des premières Journées d'Études Flamencas (Malaga, 1997) disait ainsi que « le flamenco est dangereux parce qu'il est invasif et pourrait sortir de ses propres limites. [...] L'entrée du flamenco dans l'université est un risque ; on peut écrire, étudier, traduire dans un langage cultivé, mais cela n'apporte pas grand-chose au flamenco ; c'est un objet d'étude [...] et on ne pourra pas le modifier sans risque grave de l'abîmer ». <sup>186</sup> Cruces à son tour avouait avoir « peur pour les travaux anthropologiques de terrain, qui n'ont toujours pas de méthodologie d'approche

---

<sup>182</sup> Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 9.

<sup>183</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 46

<sup>184</sup> Eduardo Haro Tecglen, in *El País* (10-VIII-1990) cité par Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 46.

<sup>185</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 44-46.

<sup>186</sup> Antonio Gala cité par Francisco Gutiérrez in journal *Sur* du 11 février 1997, cité par Gamboa J.M., *op. cit.*, p. 103.



claire »<sup>187</sup>. Enfin, pour José Luis Ortiz Nuevo, « tous ces intellectuels n'ont pas eu avec le flamenco la même capacité de tolérance que celle qu'ils ont eue pour leurs œuvres esthétiques. Ils voient le flamenco d'en haut, depuis une posture « de petit bourgeois ». Pour eux, le flamenco ne peut pas être un art qui recherche la perfection, la beauté et l'harmonie ; seulement dans son expression rentrent le rude, l'atavique et le tellurique. Ils ne laissent pas la possibilité d'être un art vivant »<sup>188</sup>. La « guerre » se construit alors entre science et littérature principalement. Nous y reviendrons bien entendu, mais en considérant également la dimension politique liée à la dynamique universitaire.

Revenons rapidement sur les critiques faites à la flamencologie d'avant les années 1970 et qui perdurent aujourd'hui : celles d'une hypersubjectivité. Il s'agit pour Washabaugh (1994 : 2) « d'un lieu culturellement divisé, où la passion et la compréhension frôlent quotidiennement l'indolence et l'ignorance »<sup>189</sup>. Par exemple, « certains des défenseurs des origines arabes et juives du flamenco furent plus audacieux et n'hésitèrent pas à appuyer leurs affirmations étymologiques purement fantaisistes »<sup>190</sup>. Washabaugh qualifie les livres généralistes sur le flamenco de « top-down analyses de prétentions objectives »<sup>191</sup>. « Peut-on dire que la bibliographie sur le flamenco n'est pas innocente ? Dans ce cas, elle est politique. Dans d'autres, c'est presque une proclamation raciale ou ethnique excluante. Elle n'est pas indépendante de quelques objectifs ou intérêts. »<sup>192</sup> Nombre d'auteurs s'affichent alors ouvertement comme écrivant « pour » le flamenco. Felix Grande (1995) insiste sur ce point : « Je dois tant d'heures d'émotion et d'éblouissement à l'art flamenco... qu'il était l'heure que je restitue un peu de cette dette à qui me donnèrent un cadeau profond. »<sup>193</sup> À ce propos, Cristina Cruces dira de ce travail qu'il ressemble par endroits à un film avec des « mauvais et des gentils »<sup>194</sup>. Si l'origine gitane ou andalouse prend forme dans cette géographie, les controverses dans l'ouverture aux politiques publiques également. La démarche de Blas Infante<sup>195</sup>, celle d'ériger le flamenco au rang de mérite du peuple andalou, devra être explorée. D'autant plus que « cela ne veut pas dire pour autant qu'il a essayé de s'approcher du monde réel du flamenco et des flamencos de l'époque »<sup>196</sup>. Aussi, le débat prend forme dès l'arrivée

---

<sup>187</sup> Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, 1998, p. 371.

<sup>188</sup> Cité par Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 103.

<sup>189</sup> Cité par Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 12

<sup>190</sup> Leblon, 1991, *op. cit.*, p. 110.

<sup>191</sup> Romualdo Molina, *in* Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 224.

<sup>192</sup> *In* Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 338.

<sup>193</sup> P. 297, cité par Cristina Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 167.

<sup>194</sup> Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 338.

<sup>195</sup> Célèbre avocat espagnol et fervent défenseur de l'autonomie andalouse. Il sera qualifié de « père de la nation andalouse » par la Junte d'Andalousie.

<sup>196</sup> Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 99.

du flamenco à l'université et, lors des publications de la troisième Semaine d'Études Flamencas (Malaga, 1967), les auteurs (collectif) écrivaient : « Les lettres parlent, les barbes se taisent, et la flamencologie non documentée se retrouve en slip. »<sup>197</sup> « Ils sont tombés plus proche de la passion que de la science et se sont rendus devant l'impossibilité d'objectiver un phénomène d'une force intérieure si terrible », écrivait à ce propos Rodríguez Iglesias (2001 : 70). Dans ce parti pris, découlant directement des propositions de Demófilo, « les débats anachroniques, hors sujet et même ennuyeux, sur l'authenticité du flamenco utilisent les critères de la créativité musicale et, parfois, leurs porte-parole apparaissent comme une bande de « laveurs ethniques » polissant les statuts des défunts maîtres du genre »<sup>198</sup>. Steingress rajoute que ces travaux ont eu trop tendance à chercher la pureté originelle, en alimentant « la discussion, presque toujours stérile, de l'« authenticité », concept considéré par Frith (1987 : 137) comme « le terme le plus trompeur de la théorie culturelle » »<sup>199</sup>. Aussi, Gomez Garcia-Plata va dans son sens lorsqu'elle soutient que le flamenco, « dont l'hétérogénéité musicale, culturelle, vécue, expressive, empêche de travailler des hypothèses réductionnistes, purement linéaires et radiales quant à sa naissance et à son expansion ». Elle rajoute que « les arbres généalogiques ne servent quasiment à rien, et qu'ils ne correspondent à aucune réalité ordonnée ou cohérente »<sup>200</sup>. Finalement, en critiquant l'implication passionnée des chercheurs, Gomez Garcia-Plata (2002a), parle de « choc » entre les flamencos et les flamencologues. Ces derniers ont tendance à vouloir diriger les autres, à dicter ce qui est bon. Cette subjectivité est toujours d'actualité chez nombre de flamencologues (universitaires ou non). Dans son *Grand Livre du flamenco*, Rios Ruiz (2002 : 13) décrit le flamenco comme « notre musique la plus particulière et l'autochtone la plus riche d'Occident ». Et le débat, quant à lui, semble loin de se refroidir.

Un autre des problèmes réside dans l'ultra-localisme. Deux constats sont d'abord faits : la prédominance non espagnole des premiers travaux scientifiques sur le flamenco et la fermeture des travaux espagnols à ces mêmes travaux étrangers. Alors que Cristina Cruces déplore au sein du flamenco une opposition « nous/eux d'une utilité identitaire claire », elle compte parmi les scientifiques dont les bibliographies contiennent majoritairement des ouvrages d'Espagnols. Certes, la barrière de la langue peut être avancée. Mais la plupart des ouvrages qui pourraient servir de fond théorique ou d'illustration ont été traduits. Une ferveur

---

<sup>197</sup> Gomez A., 2002b, « Pasado, presente y futuro de los estudios flamencos », in Gomez A. (ed.), *El flamenco come núcleo temático*, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, p. 15-29.

<sup>198</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 14

<sup>199</sup> Ibidem, p. 163.

<sup>200</sup> Gomez Garcia-Plata, 1993, *op. cit.*, p. 48.

défensive pour le local nous semble plus crédible au vu de notre expérience andalouse. D'ailleurs, les sujets d'étude en géographie à l'Université de Séville montrent clairement un regard tourné vers l'andalou<sup>201</sup>. Gerhart Steingress nous confirmera lors d'un entretien<sup>202</sup> que les critiques qu'il essuya sur sa nationalité autrichienne accusaient le manque de clés de lecture que peut avoir un Andalou. Miguel Roperro, andalou, dit à propos de Steingress et de Maria Penna qu'« il leur manque des éléments pragmatiques [...] dans l'interprétation de l'Andalousie [...] Ils ne sont pas d'ici. Je me rappelle d'une page dans *sociologia del flamenco*<sup>203</sup> où il dit que tant les Andalous que les Gitans nous maintenons un orgueil racial. Pour les Gitans, je le vois bien, mais pour les Andalous, non. »<sup>204</sup> Aussi, Suarez Japon écrivait à propos de Leblon qu'« avec le travail de ce professeur français, nous sommes devant un de ces cas, pas si fréquents, d'études ou d'auteurs étrangers qui, en plus de nous laisser des descriptions plus ou moins laborieuses et opportunes – dans beaucoup de cas excessivement détaillistes et ethnographiques –, sont capables d'approfondir notre objet et finissent, vraiment, par le comprendre »<sup>205</sup>. Il faut alors préciser que les partisans des thèses postmodernistes qui incluent notamment l'hybridation dans les origines, ces « flamencologues pragmatiques », sont quasi exclusivement « étrangers » : Steingress (1986-2007), Mitchell (1994), Quintana et Floyd (1972), pour faire court.

Manuel Lorente Rivas (2004) aborde ce problème en le comparant avec l'ensemble des constructions catégorielles qui jalonnent la recherche sur le flamenco. L'imaginaire flamenco, dont les modes de détachement des réalités spatiales notamment s'affirment aujourd'hui dans leur pluralité, aurait subi à partir de la fin des années 1990 une « décolonisation ». Celle-ci se définit par « la libération de thèmes de recherche [...] de la stéréotypisation radicale »<sup>206</sup>, qu'il attribue à « *l'homo romanticus* ». Le rôle des auteurs français et britanniques notamment y est mis en valeur dans la proposition de nouvelles lectures possibles du phénomène, axées non plus sur les représentations sociales, mais sur des grilles d'analyse scientifique, alors que, localement, les difficultés d'aborder le phénomène en dehors des constructions catégorielles restaient plus grandes, en raison de l'andalousisme et du gitanisme dominants. Mais une nouvelle difficulté devait également être surmontée, celle de l'exotisme propre aux travaux « extérieurs ». Celui-ci se base principalement sur

---

<sup>201</sup> Constatation basée sur l'expérience d'une année ERASMUS sur place (2003-2004) et d'un partenariat d'échange financé par une bourse doctorale (Explora'doc – 2007).

<sup>202</sup> Séville, le 3 avril 2008.

<sup>203</sup> Steingress G., 1993, *op. cit.*

<sup>204</sup> In Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, 1998, p. 358-359.

<sup>205</sup> Suarez Japon, 2006, *Escritos flamencos*, Ed. Diario de Cadiz-Diario de Sevilla, p. 201.

<sup>206</sup> Lorente Rivas M., 2004, Transculturaciones flamencas. Varias inflexiva, in [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté le 12/07/2007, p. 2.

« l'impossibilité d'accéder au noyau flamenco depuis l'étrangéité »<sup>207</sup>. Ce que confirme Pasqualino (1998), Italienne travaillant en France, lorsqu'elle nous fait part de ses difficultés. Pourtant, à force de persévérance, « l'univers des gitans [lui] était enfin entrouvert »<sup>208</sup>. Mais certains pensent toutefois que réside dans les « véritables analystes étrangers qui sont en conditions objectives de voir notre flamenco sous un angle dépassionné »<sup>209</sup> une chance pour la flamencologie contemporaine.

Cela ne veut pas pour autant dire que la totalité des travaux préalables aux années 1970 n'usa pas d'une certaine rigueur scientifique et qu'elle serait ainsi à amalgamer avec les projections romantiques. Par exemple, comme le rappelle Pizepan (2009), un regard sur l'identité andalouse arrive scientifiquement avec les sciences sociales à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle autour d'Alvarez y Alvarez. Mais, malgré la création de la revue *El folklore andaluz* par un groupe d'intellectuels réunis autour d'Antonio Machado y Alvarez (Demófilo) et la mise en contact avec le mouvement folkloriste européen, « les activités consisteront [seulement] à répertorier des *coplas* flamencas (poèmes brefs et suggestifs), au commentaire de leur contenu sémantique, à l'examen de leur origine ethnique, géographique et historique » (Frayssinet, 1994, p. 14) »<sup>210</sup>. Nous ne jugerons pas de ces travaux. Ce qui nous intéresse plutôt, c'est la période qui fait prendre à la flamencologie un tournant théorique et méthodologique pluridisciplinaire.

En ce qui concerne le traitement scientifique proprement dit, le retour du flamenco dans les sciences sociales coïncide avec l'expression du genre dans une contemporanéité affirmée. Ainsi Suarez Japon propose-t-il que le cas de Camarón de la Isla, figure emblématique du nouveau flamenco, soit à l'origine de l'incorporation de « certaines options méthodologiques habituelles dans la recherche en sciences sociales »<sup>211</sup>. Avec Thède, nous ajouterions que « l'approche la plus classique en ethnologie ou sociologie » peut être qualifiée de « culturalo-fonctionnaliste ». « Souvent descriptives, les études faites selon cette approche (très courante chez les chercheurs espagnols et nord-américains) mettent l'accent sur les manifestations « observables » des relations tsiganes, et décèlent une contradiction insurmontable entre « tradition » (interne aux tsiganes) et « modernité » »<sup>212</sup>. Une deuxième approche, qualifiée de « promotionnelle », met en évidence le parti pris de nombreux

---

<sup>207</sup> Lorente Rivas M., 2004, *op. cit.*, p. 7.

<sup>208</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 19.

<sup>209</sup> Gomez, 2002a, *op. cit.*, p. 28.

<sup>210</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 22.

<sup>211</sup> Suarez Japon, 2006, *Escritos flamencos*, Ed. Diario de Cadiz-Diario de Sevilla, p. 203.

<sup>212</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 15.

chercheurs pour les gitans. Une troisième, qualifiée « d'agence », donne la primauté à l'acteur dans son interprétation des processus sociaux (Thède, 2000, p. 15). Rien d'exceptionnel donc au regard des travaux sur d'autres objets, sinon les efforts de détachement d'avec la flamencologie traditionnelle. Ainsi, pour ce qui est de l'anthropologie, Pizepan (2009) prévient que « la zone d'implantation du flamenco (le triangle Cadix-Cordoue-Séville) entretient des rapports complexes avec d'autres zones d'implantation particulière (Midi de la France, Japon, etc.). Par conséquent, l'anthropologue ne peut reprendre l'« objet flamenco » construit par la flamencologie sur la base du concept d'authenticité (notamment la notion de « *jondo* »), et celui-ci doit construire son propre objet. Du fait de l'impossibilité de délimitation objective, l'ensemble des pratiques revendiquées comme du « flamenco » devra être considéré »<sup>213</sup>. Romualdo Molina calque cette proposition sur les travaux de Steingress (1993)<sup>214</sup>, en précisant qu'il « travaille pour faire une transition entre la flamencologie traditionnelle (Demófilo, Schuchardt, Gonzales Climent, Molina/Mairena et leur axiome : le socio-darwinisme, l'hermétisme, la fausse dichotomie gitan/andalou et la mystification de *lo gitano*) et une étude critique du flamenco »<sup>215</sup>. Leblon (1994) félicite ainsi l'arrivée de la sociologie dans le champ flamencologique : « il était temps qu'une approche sociologique de l'histoire du flamenco se fasse entendre, afin de replacer dans leur contexte les outrances du passé – celles des romantiques comme celles de leurs adversaires – et de les soumettre à une critique dépassionnée. Cependant, il est assez surprenant de voir cette démarche salutaire sous-tendue par un présupposé idéologique assez scabreux, selon lequel le flamenco est une pure création « romantique », dans laquelle les Gitans ont surtout servi de symbole, ou parfois de vecteur commercial »<sup>216</sup>. Le débat flamencologique s'étend ainsi aux sciences sociales. Si une démarche particulière devait supplanter ce débat défini par les jeux d'opposition, ce serait certainement l'arrivée de la critique et, avec elle, de la déconstruction.

Aussi, il est possible aujourd'hui de traiter du flamenco dans l'ensemble des disciplines universitaires. Un des exemples qui illustre cette montée en puissance de la thématique se fonde dans l'ethno-mathématique ou « mathématique flamenca » d'Emmanuel Lizcano<sup>217</sup>. Dans son analyse textuelle, il « considère que les paroles du flamenco permettent d'observer une manière différente d'entendre les mathématiques »<sup>218</sup>. Il précise ainsi

<sup>213</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 61.

<sup>214</sup> Steingress G., *Sociología del cante flamenco*, Ayuntamiento de Jerez, 1993.

<sup>215</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 227.

<sup>216</sup> Leblon, 1994, *op. cit.*, p. 166.

<sup>217</sup> Professeur en sociologie de la connaissance, UNED.

<sup>218</sup> Emmanuel Lizcano, « Tientos para una epistemología flamenca », communication in *Flamenco, un arte popolare moderno. Pensamientos*. UNIA, 30 novembre 2004.

comment il y est préconisé de se détromper pour apprendre, de ne pas se fier à la « vérité ». Il appuie son idée d'une structure cognitive différenciée sur la comparaison avec les mathématiques chinoises et le concept de yin et de yang où la rationalité moderne s'estompe face à l'équilibre spirituel et à la poésie. La liste de travaux émergents dans ce domaine n'est pourtant pas si longue. Mais elle permet d'ores et déjà de renvoyer la majorité des géographes andalous entretenus sur le sujet<sup>219</sup> à répondre à la question : « En quoi le flamenco ne peut faire l'objet d'une étude géographique ? ». Si « l'aspect hétérogène du flamenco actuel [...] interdit toute systématisation »<sup>220</sup>, Gomez Garcia-Plata (2002 : 15), précise que « passé, présent et futur des études flamencas » s'écrivent désormais sur un mode pluriel.

Cette lecture critique, de la même façon que nous l'avons menée sur la *music geography*, nous permet d'explorer des pistes à la limite de la géographie et d'autres sciences sociales, et de tenter, pour chaque avancée interdisciplinaire, de trouver des éléments de réponse pour la problématique géographique. Ainsi, avec Feyerabend, « le premier pas dans notre critique des concepts couramment utilisés est de créer une mesure de la critique, quelque chose qui nous permette de comparer les concepts »<sup>221</sup>. Mais, ces « références » que nous retrouvons assez nombreuses du côté de l'anthropologie et de l'ethnologie, de la sociologie, des sciences politiques et de l'économie ne nous permettent pas toujours d'organiser la ronde de sciences que nous souhaitons. « Actuellement, aborder le flamenco, qui est si complexe, avec la quantité de nuances qu'il a, avec la spécialisation qu'il requiert, n'est pas possible pour une seule personne. Il doit être abordé en équipe, de manière pluridisciplinaire, [...] c'est aussi le moment de creuser dans les archives pour le démystifier. »<sup>222</sup> Pour Francisco Gutierrez Carbajo, « nous sommes dans une situation qui est unique, qui ne se répétera pas, parce qu'il y a une multitude de perspectives depuis lesquelles analyser le flamenco, et nous devons profiter de cette occasion »<sup>223</sup>. Profitons de cette occasion, même si des blocages restent évidents : incertitudes et débats sur les origines, oppositions multiples, subjectivité, localisme... Dans le domaine de l'interdisciplinaire également, comme l'exemple d'Hipolito Rossy le met en avant, lorsqu'il dit à propos des non-musicologues et des non-musiciens

---

<sup>219</sup> Sur la dizaine de géographes andalous entretenus, 3 seulement ont soulevé l'intérêt du sujet, et 1 seul a proposé des pistes de recherche.

<sup>220</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 47.

<sup>221</sup> Feyerabend, 1979, *op. cit.*, p. 69.

<sup>222</sup> Antonio Sevillano in Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, 1998, p. 366.

<sup>223</sup> In Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, 1998, p. 364.

qu'« on ne peut leur attribuer l'autorité pour opiner dans une matière loin de la discipline dont ils sont docteurs »<sup>224</sup>.

Il est bien évident que le flamenco « est complexe et ne peut par conséquent être réduit à une étude musicologique. Ses composantes sont éminemment plus larges : histoire, géographie, ethnologie, sociologie, économie, éducation... Il nous faut donc savoir composer avec toutes ses dimensions »<sup>225</sup>. Cruces Roldan (1998 : 9) confirme que « l'étude du flamenco exige un traitement intégral dans ses dimensions ». Si le « *flamenco is a confusing experience, but appreciation of flamenco music can be achieved by studying the historical continuities of flamenco culture* »<sup>226</sup>, alors notre démarche peut suivre son cours du moment qu'elle s'assure une projection pluridisciplinaire suffisante.

### **L'apport de la géographie : objectifs et perspectives**

« Où se trouve cette culture vivante, parce que *lo flamenco* est vivant ? À la surface des champs en constante commotion de tragédie, dans les *tablaos*, des théâtres et des cafés chantants, dans les rues solitaires des villages ruraux et dans les villes assombries, à l'heure où *lo flamenco* tremble dans les airs comme un papillon sonore. »<sup>227</sup> Le jeu des questions/réponses impliquant la géographie est omniprésent dans les écrits sur le flamenco. La majorité des ouvrages de flamencologie que nous avons ouverts comporte dans leur introduction un ou plusieurs des mots suivants : géographie, espace, lieu, territoire. La majorité d'entre eux ont également un chapitre dont le titre les contient. Pour autant, la rareté des travaux de géographes universitaires est surprenante et la géographicité du flamenco n'est pas spécifiée en des termes disciplinaires. L'épistémologie de la géographie du flamenco se résume souvent à la localisation du phénomène. L'espace limitant, l'Andalousie comme berceau, les approches diffusionnistes et l'importance des lieux constituent toutefois un assemblage fécond, autant pour analyser le flamenco dans sa géographie que pour se rendre compte des représentations qui lui incombent. Aussi, entre réalité sociospatiale et constructivisme social et épistémologique, les erreurs, oublis volontaires, ajouts persistants... imposent la nécessité de prendre en compte le discours de tous les acteurs pour compléter cette épistémologie.

---

<sup>224</sup> In *T oria del cante jondo*, 1966, p. 8.

<sup>225</sup> Siciliana, V *Jornadas sobre flamenco y educacion*, CAF – Jerez-de-la-Frontera, octobre 2008.

<sup>226</sup> Washabaugh W., *Flamenco, Politics and Popular Culture*, ed. Berg, Oxford – Washington D.C., 1996, p. 23.

<sup>227</sup> Infante B., *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Junta de Andalucia, Sevilla, textes rassemblés et ordonnés par Manuel Barrios, 1980, p. 145.

Les uniques propositions d'un géographe andalou émanent de Juan Manuel Suarez Japon (1995, 1998, 2006 et 2007), recteur de l'Université internationale d'Andalousie. Il précise que « le flamenco est un phénomène qui possède une dimension territoriale claire et une indiscutable localisation spécifique »<sup>228</sup>. Aussi nous rappelle-t-il qu'« est reconnu par les études géographiques actuelles le fait que n'importe quel phénomène [...] puisse être considéré comme « géographique », du moment qu'il est permis de le localiser dans l'espace ou [...] qu'il fait partie d'un ensemble de faits projetés spatialement »<sup>229</sup>. Son collègue Tellez Rubio précise qu'« il ne devait pas être étrange que ce professeur d'une grandeur disciplinaire s'intéresse à cet art métis et nomade, non en vain, car le flamenco est un des meilleurs exemples de géographie humaine que je connaisse »<sup>230</sup>. Et de poursuivre : « Comment ce va-et-vient d'aventure personnelle, de sensibilités intimes et de mouvements de masse [...] n'allait pas intéresser un professeur de géographie ? »<sup>231</sup> Suarez Japon suggère comme question de recherche d'expliquer « comment le flamenco [...] tient ses origines dans un territoire précis, dans un espace géographique bien déterminé où confluèrent des facteurs divers qui ne furent possibles qu'ici »<sup>232</sup>. Il met en doute les productions flamencologiques qui font appel à la « géographie de manière limite et partielle »<sup>233</sup>. La vision scientifique de celle-ci ne peut correspondre selon lui à « ce simple inventaire de noms de lieux, et son objectif à la simple localisation de ceux-ci, mais à une connaissance globale, synthétique et explicative, qui propose une manière bien différente de se rapprocher de la réalité »<sup>234</sup>. Aussi, insister sur ces travaux flamencologiques « douteux »<sup>235</sup> (Caffarena, 1964 et Manfredi Cano, 1988 [1954] principalement) « serait continuer dans une voie non seulement erronée, mais également épuisée »<sup>236</sup>.

Avec Suarez Japon, et sans considérer le statut de géographe, bon nombre d'auteurs ont retracé la géographie du genre. Rios Ruiz (2002) se lance ainsi à la recherche « de la genèse géomusicale du flamenco », c'est-à-dire de son « cadre géographique, sa zone de germination et d'effervescence, et ce que l'ethnologue Van Gennep appela régions ou aires

<sup>228</sup> Suarez Japon, 2007, *op. cit.*, p. 17.

<sup>229</sup> *Ibidem.*

<sup>230</sup> Tellez Rubio J-J., 2006, p. 11-12, «La geografía humana del flamenco», in Suarez Japon, *Escritos flamencos*, Ed. Diario de Cádiz-Diario de Sevilla, p. 11-14.

<sup>231</sup> *Ibidem.*

<sup>232</sup> Suarez Japon, 2006, *op. cit.*, p. 235.

<sup>233</sup> *Ibidem.*

<sup>234</sup> Suarez Japon, in Collectif, 1998, *Dos siglos de flamenco*, Actas de la Conferencia Internacional de Jerez, p. 15.

<sup>235</sup> Entretien personnel, Séville, le 4 mars 2008.

<sup>236</sup> Suarez Japon, 2007, *op. cit.*, p. 16.



thématiques »<sup>237</sup>. La géographie est pour lui « le fait de premier ordre » du flamenco. Pour Salom (1976), « le géographique passe en deuxième position, avant l'historique ». Il propose alors une géographie des styles de *cante*. Norberto Torres Cortes (1996) quant à lui soutient la *Geografía del cante jondo* de Manfredi (1988[1954]), qui constitue « l'un des manuels clés de l'étape de revalorisation du flamenco »<sup>238</sup>. Sa propre « géographie du *cante jondo* » (Torres Cortes, 1996) et « les critères historiques comme différenciation dans la géographie flamenca » de Luis Martinez (1998) illustrent à quel point les représentations du flamenco sont ancrées dans une géographie populaire, et notamment combien il peut être difficile de s'en défaire. Avec la question des origines qui reste omniprésente, l'idée d'espace d'émergence en tête, l'importance des lieux est également à l'honneur chez ces géo-flamencologues. Pourtant, encore une fois, ils se résument à quelques détails géohistoriques, souvent fantasmés, à l'image des « environnements et paysages de l'art flamenco » d'Ana Ruiz<sup>239</sup>, et ne correspondent que rarement au flamenco contemporain.

Nous disions rarement, mais pas jamais. Cruces Roldan, Steingress, Oriz Nuevo, Thède, Gomez Garcia-Plata... comptent, comme nous l'avons vu, parmi les investigateurs de la géographie actuelle du flamenco, bien qu'elle soit enfouie sous des approches disciplinaires distinctes. Cruces (2002) montre par exemple que « certaines formes d'interrelations propres sont des collectifs, espaces et temps sociaux qui se sont appelés « flamencos »<sup>240</sup>. Très fréquemment, on rencontre alors les terminologies « territoire », « espace » et « lieu » flamencos. Mais, la géographie n'étant pas une fin en soi, on ne peut que constater chez ces auteurs le survol rapide de la question ou son utilisation (instrumentalisation) rapide à des fins de démonstration. Ici, l'exemple du gitanisme est souvent flagrant en ce qu'il mobilise la géographie. Les auteurs comme Mitchell « restent facilement prisonniers du « gitanisme », condition adjectivale qui ne coïncide pas nécessairement avec la cartographie de l'ethnie gitane, et qui a surtout à voir avec le caractère de construction intentionnelle du flamenco »<sup>241</sup>. Rivas (2004) ajoute que, « certainement, le calque entre ethnie gitane et gitanisme ne se produit que dans quelques cas, comme dans le quartier de Santiago à Xérès »<sup>242</sup>.

Pour revenir sur le contexte d'émergence, qui mélange spatialité, gitanisme et régionalisme, nous savons déjà que « les origines restent obscures et chaudement

<sup>237</sup> Ríos Ruiz M., 2002, *op. cit.*, p. 13, puis 16.

<sup>238</sup> « Los Cantes de Almería. La geografía del cante jondo y la antología de Perico del Lunar », in *El Olivo*, n° 36, oct. 1996, p. 8-16; citation p. 8, en introduction.

<sup>239</sup> In Bulletin de la Peña Flamenca de Jaen, n° 2, 1978.

<sup>240</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 23.

<sup>241</sup> Lorente Rivas M., 2004, « Transculturaciones flamencas. Varias inflexiva », in [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté le 12/07/2007, p. 2.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

débuttées»<sup>243</sup>. La question andalouse en tant que localité est donc particulièrement intéressante pour nous, puisqu'elle apparaît comme « certaine » chez beaucoup d'auteurs. Elle est en effet une des étapes probables d'une géographie du flamenco, dont les éléments théoriques et méthodologiques sont disponibles dans le large corpus de nos deux premiers chapitres. Nous avons ainsi en mains les éléments qui sont susceptibles d'y répondre. Avec elle, se trouvent également les conditions de l'existence du flamenco dans « l'extra-andalou ». Aussi, la question gitane, et son opposition (andalou, non-gitan, *gacho* ou *payo* en Andalousie), celle du « populaire » et du folklorique, celle encore de la « pureté » contre le « défloré », semblent être des concepts révélateurs d'une information géographique. Nous le vérifierons.

Quelle réalité alors pour l'Andalousie flamenca ? Du modèle manichéen à celui de la complexité, comment le flamenco évolue-t-il vraiment dans la « glocalité » qui le détermine ? (Steingress, 2007) Quels lieux et quelles fonctions pour le flamenco dans cette société contemporaine ? Entre espace flamenco et territoires musicaux, quelle réunion possible des mondes qui le définissent ? Synthétiser ce questionnement reviendrait à aborder le flamenco dans sa complexité. La géographicité du flamenco ne semble pas être une question pertinente à poser. Elle relève plus de l'évidence. Mais, le flamenco peut-il être l'objet de toutes les géographies ? Et qu'est-ce qu'apporterait cette étude à l'objet en retour ? Comment formuler alors le sujet qui lie le flamenco à la géographie disciplinaire ? Nos compétences ne sont pas celles d'un ethnologue, d'un anthropologue ou d'un culturaliste. Si l'on veut pouvoir avancer sur le terrain géographique tout en conservant la nature de l'objet dans sa définition la plus large, il nous faudra trier et mobiliser l'information disponible sur ces questions. S'il faut « relier les connaissances », nous devons trouver les points d'accroche entre ce qui relève de l'analyse géographique et ce qui gravite autour d'elle. Aventurons-nous alors sans trop nous éloigner. Notre hypothèse se résumerait ainsi :

L'« espace flamenco » se définit autant par la délimitation des origines que par une aire culturelle, une relation systémique entre acteurs ou encore le médiateur de la corporalité et du son. Il oscillerait ainsi entre l'« absolu positionnel » et le « relatif relationnel » que décrivent Lévy et Lussault (2003 : 327), relevant de et révélant différentes conceptions de la géographie. Aussi la partition de la référence spatiale persiste-t-elle entre les disciplines dans le monde du flamenco, mais également dans sa géographie au travers de l'interscalaire. Ici, le

---

<sup>243</sup> Th de, 2000, *op. cit.*, p. 91.

lieu et le territoire apparaissent tantôt comme des alternatives à l'utilisation de l'espace, tantôt comme des compléments.

Voilà qui coïncide avec nos volontés de traiter à la fois le « tout est bon », c'est-à-dire de prendre tous les éléments à notre disposition pour faire une géographie possible du flamenco, mais également avec l'enjeu que constitue le chantier de la pensée complexe. Trouver les points de réunion possible entre l'espace tantôt défait, parfois construit par le lieu et le territoire serait pour nous un moyen de contribuer autant à l'analyse du phénomène qu'à l'ouverture musicale en géographie. Pour ne pas nous perdre dans l'immensité de la question, nous nous contenterons de nous positionner par rapport aux « interactions spécifiques » qu'entretiennent les espaces, à savoir « l'interface horizontale, la cospatialité verticale et l'emboîtement interscalaire »<sup>244</sup>. Comme préalable à l'analyse des relations interspatiales, nous retracerons l'ensemble des espaces, lieux et territoires du flamenco proposé par le monde élargi de la flamencologie dans un découpage scalaire usuel : micro-, méso- et macro-géographique. En retour, il s'agira de voir comment les disciplines qui abordent le flamenco ont également des carences qu'elles espèrent résoudre grâce à la géographie. Disciplines qui en appellent à des « objets géographiques », tels que l'espace, le lieu et le territoire. Nous imaginons ainsi que la géographie disciplinaire occuperait une place plus active dans la pensée et l'action flamencologiques.

### **Éléments de méthode**

Cette recherche débute par la consultation des fonds de l'Université de Séville, puis de Cadix et du Centre andalou de Flamenco à Xérès. Là-bas, environ 450 documents ont été consultés, entre imprimés, vidéos et matériels audio. Ceux retenus en bibliographie ont été approfondis. Ils font schématiquement le tour de la flamencologie dans sa diversité. Ici, il est très difficile de répertorier l'ensemble des ouvrages abordant la question géographique. Assez tôt, la recherche s'est également munie d'une série de questionnaires et d'entretiens préliminaires. Les premiers d'entre eux auront servi à qualifier l'imaginaire collectif du flamenco en Andalousie occidentale. Les seconds, orientés vers le monde universitaire, auront permis de tester le sujet auprès de géographes et de spécialistes du flamenco. Voici rapidement ce qu'il en est ressorti.

---

<sup>244</sup> Lévy & Lussault, 2003, *op. cit.*, p. 332.

La série de questionnaires a été menée en trois périodes, de février 2007 à décembre 2008, à l'intérieur du « triangle flamenco » Cadix-Xérès-Sevilla. Les personnes interrogées, au nombre de 267, ont été choisies au hasard sur un seul critère : leur origine andalouse située au lieu d'entretien confirmée par un « oui » à la question « êtes-vous d'ici ? ». Aussi, sans régularité statistique ni correspondance totale avec la réalité démographique, il a été tenté de diversifier au maximum le sexe, l'âge et la profession de ces personnes. Sans prétention à une statistique formelle, ces entretiens représentent toutefois un corpus non négligeable dont nous mobiliserons le contenu avec parcimonie et précaution. L'objectif était d'avoir une idée des informations représentatives du citoyen lambda vis-à-vis du flamenco. Plus qu'une recherche de construction scientifique, le résultat catégorisé des réponses fournies apparaît alors comme indicateur partiel des représentations géographiques liées au flamenco. Sans énorme surprise, cela semble toutefois confirmer certaines hypothèses et marque également les décalages et oppositions que nous retrouvons dans les écrits flamencos, comme nous allons le voir. Les questions ont été posées sans explication préalable (à l'exception des raisons directes de l'interpellation : « une enquête scientifique pour l'université ») :

- **Êtes-vous d'ici ?** (question déterminante) (*Es de aquí?*)
- **Où est le flamenco ?** (*Dónde esta el flamenco?*)
- **D'où vient le flamenco ?** (*De dónde viene el flamenco?*)
- **Où va le flamenco ?** (*A dónde va el flamenco?*)
- **À qui revient le flamenco ?** (*A quien le corresponde el flamenco?*)
- **Souhaitez-vous faire un commentaire ?**
- **Sexe, âge et profession, ainsi que l'origine gitane ou non (facultatif).**

Chaque questionnaire dure entre 1 et 20 minutes selon la personne (3-4 minutes en moyenne), ce qui nous a permis d'en produire une quantité importante. Une majorité a été effectuée dans la rue et dans les établissements publics (postes, hôpitaux, mairies...) ainsi que dans les commerces (boulangerie, supermarché...). Un certain nombre (une cinquantaine environ) aura toutefois été fait dans des lieux privés, en majorité « chez l'habitant ». Pour les questionnaires ayant « pris », d'autres questions ont été posées, dont les plus courantes furent les suivantes : Quels sont les quartiers flamencos ? Que pensez-vous de la *Ciudad del flamenco* (à Xérès) ? Quelles sont les grandes figures flamencas de la ville ? etc. Ces questionnaires approfondis seront alors qualifiés d'entretiens. Précisons finalement qu'ils n'ont pas été exclusivement menés par l'auteur de ce document, mais que trois autres personnes sont également allées sur

le front<sup>245</sup>. Les réponses à ces questions seront considérées pour leur caractère qualitatif et ne font pas l'objet de la construction catégorielle réservée aux questionnaires. Ici, quatre catégories ont été construites en fonction des réponses apportées :

- **Catégorie n° 1** : dominante du mot gitan dans les réponses
- **Catégorie n° 2** : dominante de l'Andalousie dans les réponses
- **Catégorie n° 3** : dominante de l'Espagne dans les réponses
- **Catégorie n° 4** : dominante de l'universalité et/ou de la mixité dans les réponses

Les réponses ne rentrant pas dans une des catégories, pour leur incohérence ou leur manque de structuration, n'ont pas fait l'objet d'un classement. Elles sont peu nombreuses. À chacune de ces catégories nous avons ajouté, lorsque cela semblait nécessaire, un, deux, voire trois thèmes corrélatifs à notre recherche sur le flamenco pour préciser les réponses. Cette « qualification » seconde des catégories s'est opérée avec un ou plusieurs des thèmes suivants : authenticité, gitan, *payo*, folklore, populaire, globalisation, économie, exotisme, fusion/hybridation, quartier, ville, espace privé/public. En annexe se trouve un exemple de réponse modèle et de réponse moyenne pour chaque catégorie.

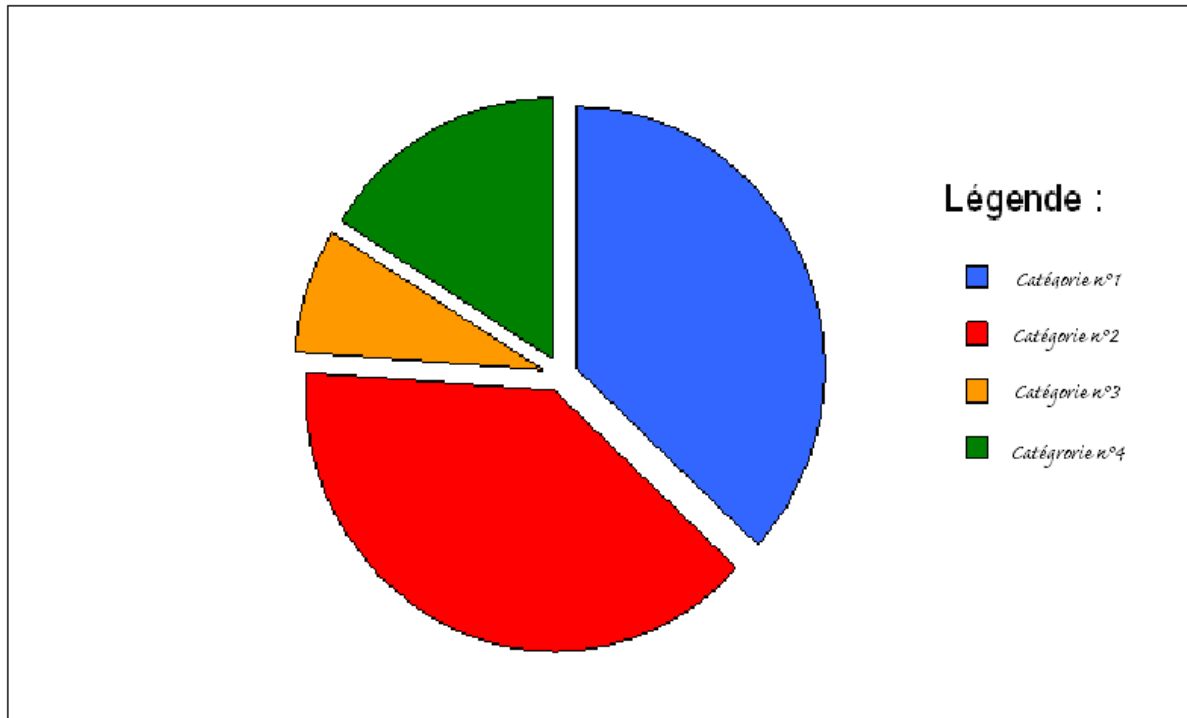
Les critiques que nous pourrions faire de cette démarche, après avoir remarqué une faible représentativité de la catégorie n° 3 ainsi qu'une concentration chez l'auteur, seul enquêteur étranger, nous avons émis l'hypothèse que le niveau de langue et l'accent, plus ou moins fort selon le jour, ont impliqué une réponse par l'Espagne comme englobant l'Andalousie qui pouvait alors s'expliquer par le rapport Espagnol/étranger. La personne interrogée voyant un étranger aurait certainement plus tendance à préciser le lieu par l'État-nation que par la région, même en Andalousie. Pour vérifier cette hypothèse, nous avons demandé à une personne native de l'Andalousie de prendre le relais quelque temps sur le même lieu et avec le même profil de personne à interroger. L'expérience s'est montrée concluante, puisque, sur une vingtaine d'entretiens, un seul a été classé dans la catégorie n° 3. Plus généralement, la localisation s'est faite plus fine. Ceci dit, le corpus reste largement insuffisant et l'expérience est trop courte pour généraliser sur le rapport langue/référence géographique/étranger que nous mettons en avant. Nous avons également été fréquemment surpris par deux types de réponses. D'un côté, par le dépassement du sens premier des mots

---

<sup>245</sup> Merci à Carla, Eduardo et Titi.

dans de nombreuses envolées lyriques où la métaphore était de mise. De l'autre côté, par la négativité des réponses, se résumant la plupart du temps à un « *no sé* »<sup>246</sup>.

**Figure n° 27 : Pourcentage de chacune des catégories sur les 267 questionnaires**



Source : N. Canova, IGA, 2011

Avec le diagramme précédent, on se rend compte du pourcentage des réponses issues de chaque catégorie. La place importante occupée par le « gitanisme » et « l'andalousisme » (catégories n°s 1 et 2) reflète selon nous la réalité du débat flamencologique. Il semble ici que les représentations sociales soient tiraillées entre ces deux mondes d'appartenance du flamenco, de la même manière que le supposait la flamencologie. Si l'antécédence de l'une ou de l'autre ne nous pose pas de question primordiale, la relation qui les unit nous intéresse.

Concernant la série d'entretiens ciblés effectués à Cadix, Xérès et Séville entre le 1<sup>er</sup> février et le 15 décembre 2008, ils ont été orientés vers les universitaires Maria Fernanda Pita Lopez, Francisco Ollero Lobato, Inmaculada Caravaca, Victor Fernandez Salinas, Juan Manuel Suarez Japon, Jésus Ventura Fernandez, David Florida, Gerhard Steingress, Adolfo Chica Ruiz, Manuel Arcila. Ainsi qu'auprès de Salvador Garcia Garcia, directeur des programmes de l'Agence Andalouse pour le Développement du Flamenco et responsable de

<sup>246</sup> « Je ne sais pas. »

l'Observatoire du flamenco. L'objectif premier était d'évaluer la pertinence d'une géographie du flamenco ; le second étant alors d'en affiner l'application. Ils ont donc joué principalement un rôle de consultation. Après une brève présentation du contexte de la recherche et des objectifs, la discussion a tourné autour du type de géographie à mettre en œuvre, des concepts et paradigmes à mobiliser, ainsi que des incontournables en la matière ou des erreurs à ne pas faire. Force est de constater qu'ils ont été particulièrement concluants et surtout encourageants à ce stade de la recherche, même si Steingress assure que « la géographie du flamenco a déjà été faite »<sup>247</sup> en parlant de l'ouvrage de Manfredi (1954). La plupart (tous sauf un) des géographes sollicités ont vu directement l'intérêt d'une telle géographie, que ce soit pour les sciences sociales concernées ou pour le flamenco. Plus de la moitié a pu donner des informations directes sur la manière de traiter le sujet et les autres ont largement approuvé l'initiative. Que ce soit en saluant « l'originalité du sujet » (Maria Fernada Pita Lopez<sup>248</sup>) ou la nécessité de « poursuivre sur ce terrain » (Juan Manuel Suarez Japon<sup>249</sup>), il semblait en effet que, du côté universitaire, le champ soit suffisamment libre pour continuer la course. « *Je crois que le flamenco s'adapte très bien à une étude géographique* », nous dira alors Juan Manuel Suarez Japon. Ils nous aident ainsi à situer l'espace flamenco, les lieux et la territorialité qui le déterminent ; à qualifier ces mêmes entités géographiques et à expliquer les tensions ou les liens qui les unissent. Nous y venons maintenant.

---

<sup>247</sup> Le 3 mars 2008, à Séville.

<sup>248</sup> Le 11 février 2008 à Séville.

<sup>249</sup> Le 4 mars 2008, à Séville.

### III-1-d- Conclusion : de l'espace flamenco aux territoires musicaux

Les premiers pas de la recherche ont donc mis en avant un état de fait qui brise les idées reçues sur l'objet d'étude. Les maîtres mots de la flamencologie peuvent ainsi être présentés comme « **incertitude** » et « **opposition** ». Malgré tout, dans le vaste champ des études, deux éléments viennent conforter notre démarche. D'un côté, il semble que la géographie soit à l'honneur dans les représentations du flamenco. Le fait que sa disciplinarisation soit ici très faible ne peut que nous inciter à poursuivre. De l'autre côté, l'ouverture récente du sujet dans les sciences sociales encourage la construction de fondations pluridisciplinaires qui pourraient supporter ces représentations de l'objet. L'ouverture effective et l'actualité sont idéales pour mener à bien ce travail.

Ainsi, pour combler le retard de la géographie tout en suivant le mouvement euphorique de recherche autour du flamenco, notre proposition de traitement issu de l'épistémocritique de la géomusique peut faire sa place. Nous nous proposons alors de construire une « géographie du flamenco » avec tous les outils disciplinaires dont nous disposons et de faire résonner les jeux d'opposition avec la dialectique interne à la discipline. Pour ce, nous passerons par l'espace musical et son évolution historique, par le rôle des pratiques et des modalités d'usage dans la construction des lieux, avant de montrer comment le flamenco se territorialise. Ainsi posés les jalons de cette géographie possible entre imaginaires géographiques « populaire » et disciplinaire, nous verrons si les conditions de la réunion existent dans les relations interspatiales du flamenco. Ici, nous nous intéresserons moins à la recherche des origines et d'une « vérité » flamenca qu'aux perspectives futures qui incluent la musique dans l'action collective.



## **III-2- De l'espace flamenco aux territoires musicaux : observer et distinguer**

Après avoir découvert le débat flamencologique et cadré notre sujet sur une problématique qui y implique la géographie, nous proposons d'observer les différents espaces du flamenco. À la fois palpable dans le monde du flamenco et impliquée dans la discipline géographique, la distinction des espaces, lieux et territoires semblait convenir à la fois aux différentes géographies possibles de la musique et à nos exigences de réunion de celles-ci. Notre démarche d'observation impliquera d'abord ces termes dans leur mobilisation par le corpus textuel et méthodologique que nous charrions. Nous y ajouterons toutefois une valeur qui supplante les divergences au sein de cette mobilisation en positionnant chacun d'entre eux dans un attribut d'échelle géographique. L'espace flamenco, tel qu'il apparaît le plus souvent, correspondra ainsi à l'échelle méso-géographique d'analyse du phénomène, le lieu à l'échelle micro-géographique, et le territoire à l'échelle macro-géographique. Cette distinction trouve son sens dans la conceptualisation même des notions impliquées dans cette géographie. Pour autant qu'elle facilite la démarche d'« inventaire », elle ne peut être considérée comme active, pour l'instant, que dans le cadre de notre démarche.

### **III-2-a- Les échelles méso-géographiques**

L'échelle méso-géographique d'observation du flamenco se schématise par l'échelle régionale. « Le thème régional est très important, [...] toutes les lignes de recherche vont par là, la littéraire, la géographique, l'historique... »<sup>250</sup> Aussi, l'Andalousie s'affiche comme l'espace régional de référence du flamenco. C'est avant tout elle qui domine le discours ambiant, concentre les activités et nourrit les représentations. Notre première démarche d'observation s'est orientée dans ce sens. Des origines régionales du flamenco à la complexification de sa structure locale, nous avons donc voulu commencer par rendre compte du rôle déterminant de la dimension spatiale telle qu'elle est en venant à nous. Nous commencerons par nous attaquer aux problèmes de la localisation originelle avant d'apporter

---

<sup>250</sup> Cristina Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 378.

les éléments possibles à une approche diffusionniste. Enfin, nous avancerons le rôle des quartiers urbains dans la distinction des flamencos.

### **Le « périmètre jondo » et le nuage des « villes chanteuses »**

Pour localiser le flamenco dans ses origines, une quasi-unanimité nous oriente vers la basse vallée du Guadalquivir, en Andalousie occidentale. Nancy Thède (2000 : 53) parle « d'une petite région bien particulière de la Basse-Andalousie : « le triangle flamenco ». C'est la région qui s'étend le long de la vallée du Guadalquivir en aval de Séville jusqu'au port de Cadix, avec un point fort gitan à Jerez-de-la-Frontera et ses environs »<sup>251</sup>. À l'heure de dire où se trouve le flamenco, on parle alors le plus souvent des villes. Jerez-de-la-Frontera, Cadix et Sevilla (« Xérès, Cadix et Séville ») étant les plus souvent citées. Ainsi, Xérès est qualifiée de « berceau »<sup>252</sup> lorsque Séville se laisse plus souvent attribuer le rôle de « creuset »<sup>253</sup>. Cadix, entre les deux, apparaît comme une entité plus « festive et libre » qui sera tantôt l'un, tantôt l'autre (Camacho Galindo, 1969).

L'espace situé entre ces trois villes, contenu en quelque sorte dans un triangle, laisse toutefois apparaître de multiples interprétations. La place de Séville interroge particulièrement. Alors que certains arrêtent la délimitation au sud de la ville, englobant juste le quartier de Triana, d'autres vont l'insérer complètement dans le périmètre. Au travers de sa position de capitale andalouse, une dimension politique apparaît déjà pour nos exigences futures d'observation. Pour certains, le triangle va jusqu'à Cordoue (Pizepan, 2009) ou plus à l'ouest à Huelva (Grimaldos, 1998). Pour Pasqualino (1998 : 18), il s'agit du triangle « Séville-Huelva-Cadix ». Pour Fernando Villalon, « le monde se divise en deux, Séville et Cadix »<sup>254</sup>. La figure n° 28, que nous pouvons qualifier de « carte », présente de manière schématique le « *périmètre jondo* » (Lefranc, 1998) à l'intérieur duquel se seraient développées les premières manifestations reconnues comme flamencologiques. Le fameux « *triangle tartésique*<sup>255</sup> » (Manfredi, 1988 [1954]) est ici élargi à la région de Cadix et des ports du Sud-Ouest, ainsi qu'aux villes ayant marqué la frontière catholico-islamique durant la période latente de la reconquête espagnole durant les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles ; villes qui portent presque toutes le qualificatif « *de la Frontera* »<sup>256</sup>. Cet espace relativement restreint est drainé par le Guadalquivir, dont la plaine fertile fortement convoitée a contribué à la sédentarisation

---

<sup>251</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 53.

<sup>252</sup> P.e. in Manfredi Cano, *op. cit.*, 1955.

<sup>253</sup> P.e. in Blas Vega et Rios Ruiz, 1988.

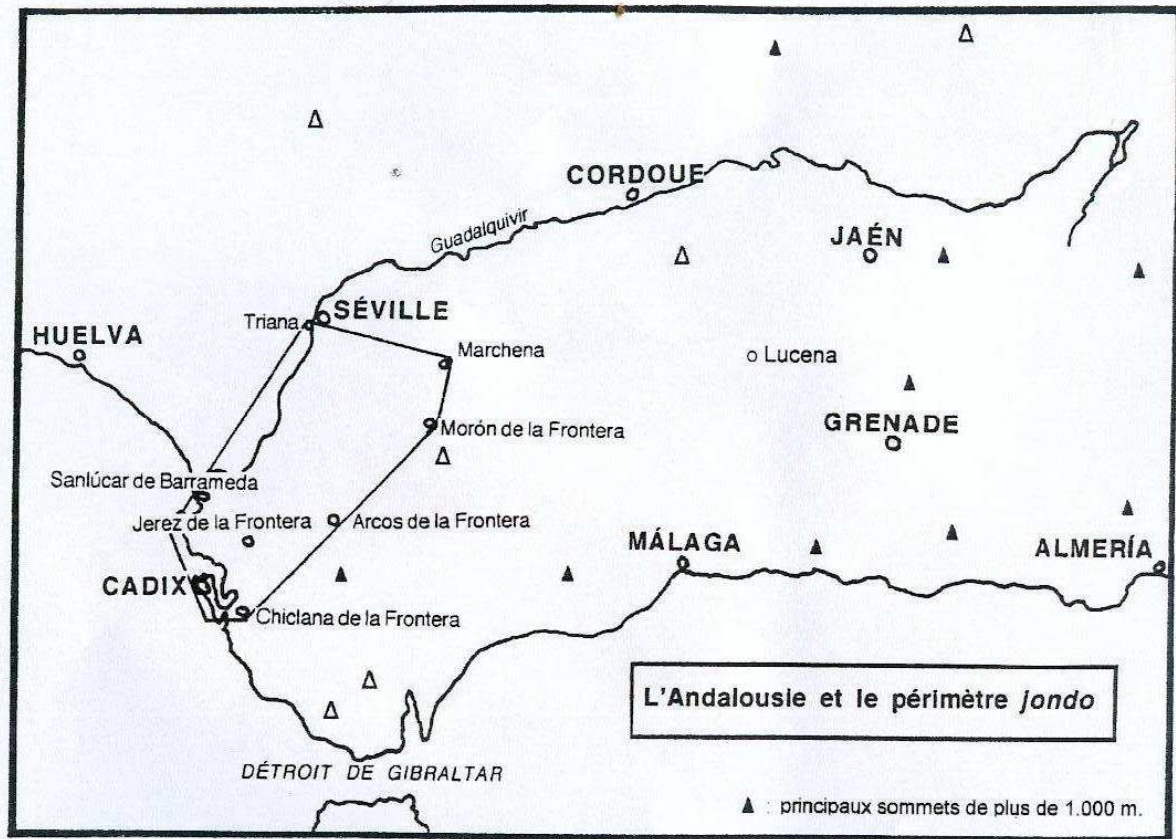
<sup>254</sup> Cité par Tellez Rubio J.-J., 2006, *op. cit.*, p. 13.

<sup>255</sup> En référence au peuple qui occupa cet espace avant Jésus-Christ.

<sup>256</sup> De la frontière.

de familles gitanes supposément venues d'Inde via l'Europe de l'Est. Aussi, Séville constituera le point de départ de Christophe Colomb vers les Amériques et sera également, pendant presque deux siècles, l'unique port où arriveront l'or et l'argent provenant de la *conquista*, ce qui la convertira momentanément en ville « la plus riche du monde » (Quesada, 1987). Avec elle, toute la basse vallée du Guadalquivir prospère. Toutes sortes d'activités se développeront autour de cette dynamique sévillane, dont notamment les fameuses *bodegas*<sup>257</sup> de Xérès, qui alimenteront la région en vin, puis les amateurs de Brandy et de Xérès dans le monde entier. C'est donc dans ce contexte qu'apparaissent les prémices du flamenco au XIX<sup>e</sup> siècle.

Figure n° 28 : Localisation du « périmètre jondo »



Source : Lefranc P., 1998, p. 4.

Ainsi, du « triangle flamenco » ou « tartésique » se développent différentes manières de présenter un espace d'origine. À l'image de Lefranc (1998), le « *périmètre jondo* » illustre le lien entre les grandes villes qui jalonnent cet espace et un réseau de petites villes

<sup>257</sup> Caves à vin.

périphériques qui, selon une majorité d'historiens du genre, jouèrent également un grand rôle dans le contexte d'émergence. Le flamenco est ainsi « produit dans un creuset musical où sont fondus des éléments de traditions musicales diverses apportés en Andalousie par les Gitans, les Arabes, les Juifs, les Wisigoths, et dont les Gitans ont été les vecteurs »<sup>258</sup>. Comme nous l'avons vu, une des explications de la construction de cet espace d'origine va chercher le facteur ethnique. Leblon (1991 : 114) base sa « géographie du *cante* » sur la carte des recensements successifs de la population gitane. Or Steingress (2007) dément cette hypothèse et affirme une réalité beaucoup plus complexe. Pizepan (2009) définit quant à lui « les limites territoriales » en se basant sur Lefranc (1998), « qui met au jour l'origine plurielle du flamenco à l'intérieur de ce périmètre ». Il affirme que « l'aspect le plus curieux de cette géographie est qu'elle révèle une diaspora pour laquelle on n'aperçoit pas de stade antérieur où le groupe était réuni »<sup>259</sup>. Mais ne rentrons pas trop vite dans l'opposition gitanisme/andalousisme.

Aussi, une dimension temporelle rentre en jeu dans la prise en compte des espaces périphériques du « triangle » et montre une complexification dans la lecture spatiale de l'émergence. D'autres périmètres, dont la logique de construction oscille entre réalité sociale et constructivisme épistémologique, apparaissent dans l'espace régional. « Souvent considéré comme « le berceau du flamenco », ce genre musical ne lui est cependant pas exclusif : d'autres « poches » de flamenco se trouvent autour de Malaga, de Grenade, de Huelva, dans les montagnes du *Levante*<sup>260</sup>... Tout au plus, on pourrait dire que la concentration du *cante jondo* est plus forte dans le triangle flamenco qu'ailleurs »<sup>261</sup>. Bien que l'histoire ne nous spécifie pas avec certitude l'antécédence d'un style de flamenco en particulier, il semble que les nouveaux espaces, triangles proposés par Justo Fernandez Lopez (2010) dans un texte intitulé « *La terre du flamenco : topographie du flamenco* » (figure n° 29), traduisent une diffusion régionale à partir de l'espace originel. L'hypothèse de l'émergence multiple, affichant une différenciation spatiale inscrite dans la même temporalité, n'est donc pas à exclure. Nous y reviendrons dans la deuxième partie où la réunion de l'observation spatiale et de l'analyse territoriale du flamenco cherchera à expliquer les raisons de cette localisation. On y constate que la position de Xérès est centrale dans le premier triangle, ce qui permet d'affirmer encore mieux sa position de « ville flamenca ».

---

<sup>258</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 91.

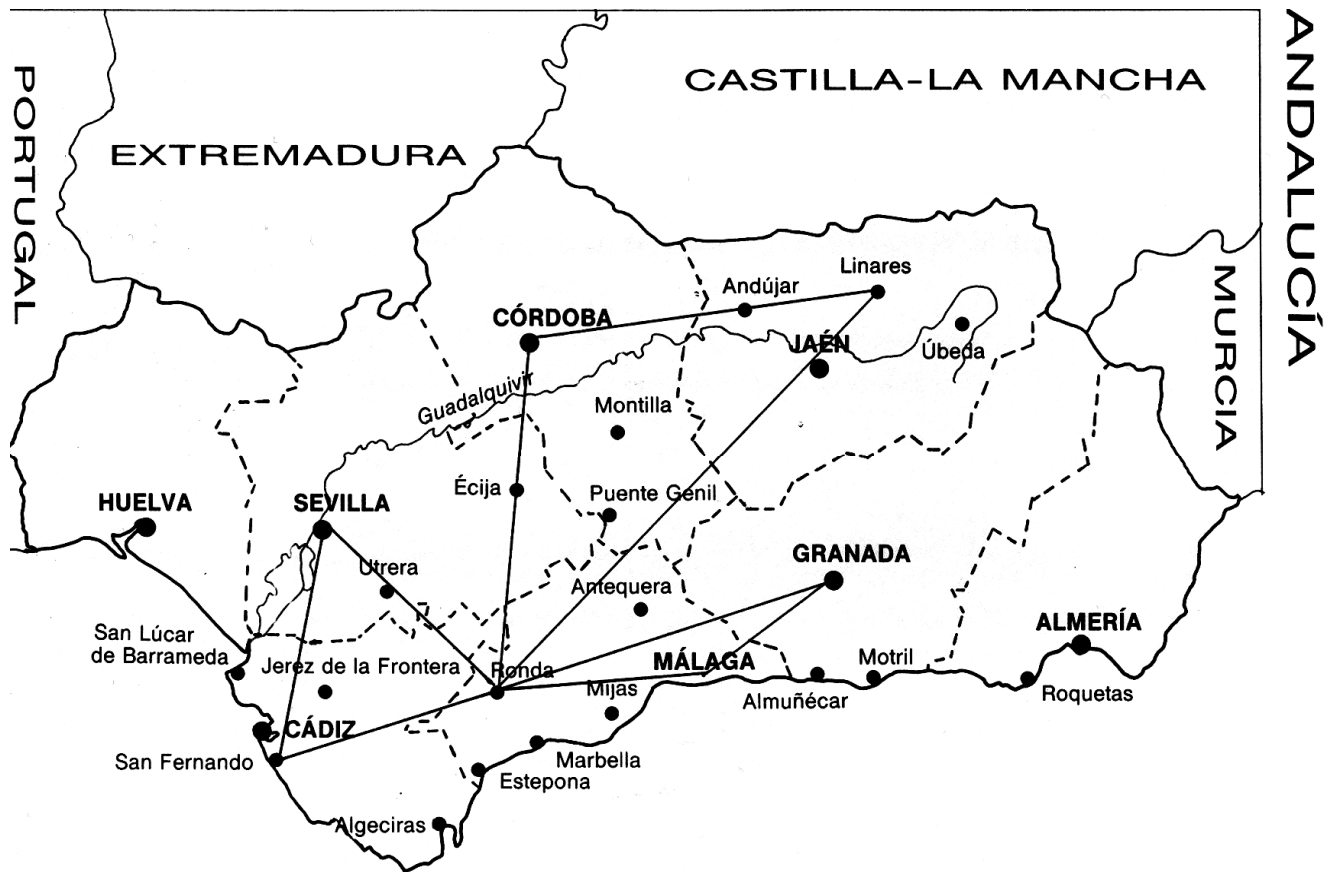
<sup>259</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 44

<sup>260</sup> Région à l'extrémité de l'Andalousie orientale et de la Murcie.

<sup>261</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 53.

Finalement, la naissance d'espaces complémentaires, au sein des régions voisines de l'Andalousie (Estrémadure et Murcie principalement), puis de l'Espagne, interroge également. Le processus de diffusion que nous lisons au niveau andalou, du triangle vers des espaces différenciés, ne semble pas trouver de continuité directe dans l'inter-régionalité. L'hypothèse des foyers multiples est ici plus crédible, même si elle peut être mise à mal par l'implantation politique du flamenco dans certaines régions espagnoles. Mais progressons par étape pour faire part de l'importance de la géographie dans la production des différents styles flamencos.

Figure n° 29 : Complexification de l'espace d'émergence



Source : Fernandez Lopez, 2010, sur <http://www.islamyal-andalus.es>

C'est au niveau de la toponymie singulière du flamenco que la géographie agit également, au travers de ce qu'Antonio Caffarena (1964) nomma les « *ciudades cantaoras* » (« villes chanteuses »), « centres névralgiques où furent développées les différentes

spécificités de cet art et d'où viennent la plupart des grands interprètes »<sup>262</sup>. Il invente également les « *comarcas cantaoras* » (« contrées chanteuses »), qui correspondent à « l'espace plus large qu'elles [les *ciudades cantaoras*] ont centralisé »<sup>263</sup>. Le terme de « *comarcas cantaoras* » fait alors l'objet d'un détail fréquent dans les ouvrages de flamencologie<sup>264</sup>. Donc, « autour de cette zone [triangle], on distingue des centres de concentration flamenca : Alcala, Utrera, Arcos, Lebrija, Moron, Sanlucar »<sup>265</sup>. Thède (2000), qui confirme cette hypothèse, propose une analyse comparative de « deux petites villes agricoles de la région, Arcos-de-la-Frontera et Lebrija [qui] partagent un certain nombre de caractéristiques fondamentales ». Elles sont « de taille similaire », « de base économique similaire », « équidistantes de Xérès » et font partie de la même « unité écologique et économique »<sup>266</sup>. C'est ainsi que le rôle de la ville andalouse, l'organisation de son espace et de celui qu'elle centralise physiquement, culturellement, économiquement..., se doivent d'être pris en compte lors des tentatives d'explication du constat actuel qui incita Juan Manuel Suarez Japon à étudier les liens entre flamenco et géographie. Par analogie avec le modèle du géographe Georges Bertrand<sup>267</sup>, il détermine la maison flamenca comme « *géotope* du flamenco », unité d'échelle mineure, le quartier comme « *géofaciès* », échelle intermédiaire d'analyse, et les « villes et agrovilles andalouses » représenteraient le « *géosystème* du flamenco ». Finalement, il sera tenté de qualifier la situation andalouse du flamenco de « climax »<sup>268</sup>. Il décrit ainsi ce réseau de petites villes « parsemées entre les terres non irriguées et les latifundiums, les labours et l'impitoyable soleil d'été où apparaissent les grands villages liés à la culture de la terre et où cet art complexe, à la fois populaire et minoritaire, classique et rustique, a marché pour la première fois ». Il ajoute : « les grandes campagnes d'Andalousie sont pour nous comme une « *terre sainte* » du flamenco et certains de ses villes et villages sont comme des « *lieux saints* »<sup>269</sup>.

---

<sup>262</sup> Caffarena, 1964, p. 58.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> Cf. p.e., J.D. Martin Cabeza, 2001, « Las comarcas cantaoras » ou Vega et Ruiz, 1988, Dictionnaire encyclopédique du Flamenco, Alianza Ediciones, Madrid.

<sup>265</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 44.

<sup>266</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 67.

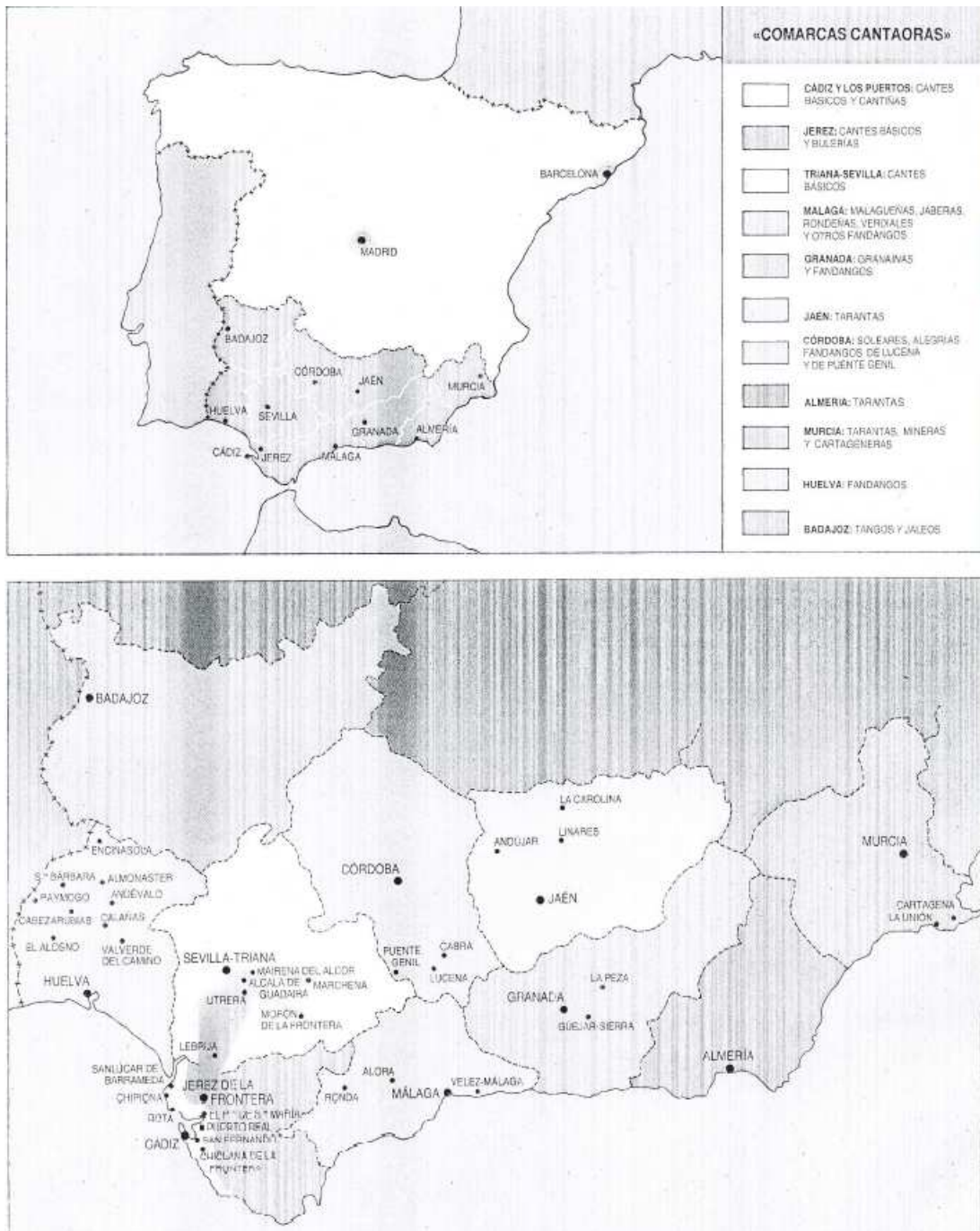
<sup>267</sup> G. BERTRAND – 1968 – Paysage et géographie physique globale. Esquisse méthodologique – Rev. géogr. Pyrénées et S.-O., 39, 3, Toulouse, p. 249-271.

<sup>268</sup> 2002, *op. cit.*

<sup>269</sup> Suarez Japon, 2006, *Escritos flamencos*, Ed. Diario de Cadiz-Diario de Sevilla, p. 185.



Figure n° 32: les comarcas cantaoras



Source : Blas Vega et Rios Ruiz, 1988, p.193.

Ceci dit, ces lieux sont aujourd’hui bien plus nombreux que les villes contenues dans le triangle tartésique, tant pour le flamenco qu’ils proposent qu’en termes de revendication de leur participation à l’émergence et au développement du flamenco. Le chanteur Pachon décrit ainsi cet espace complexifié :



« Bien sûr qu'il existe une théorie centrifuge du flamenco qui situe Triana à l'épicentre du système. [...] Cette théorie conforte un territoire flamenco, entre Séville et Cadix, en passant par Alcalá, Utrera, Lebrija, Xérès, les Ports... La limite nord du territoire serait marquée par un flamenco dit « du pin *la joroba* à ici », en référence à un pin bossu qui existe encore entre Séville et Carmona. La limite occidentale est établie par le Guadalquivir, qui sépare Huelva, province aussi riche en folklore qu'à El Alonso, où l'on dit de celui qui chante mal un fandango qu'il chante « flamenquisé ». Les limites sud et ouest coïncident avec la ligne des villages contenant dans leur nom « de la frontera »<sup>270</sup> : Morón, Arcos, Xérès, Jimena, Chiclana... Dans ce petit territoire apparaissent les styles basiques du flamenco, tous construits sur un rythme alternatif de douze temps qui combine deux mesures ternaires de 3/4 et une mesure de 2/4. Les chants sans accompagnement comme les *tonás, debla, carceleras, martinetes y toná-liviana* et avec accompagnement de guitare, danse et *palmas* : *seguriyas, soleares, cantiñas, romances, jaleos, alegrías, bulerías, alboreás...* y sont répertoriés. Dans ce territoire, avec quelques exceptions, sont nés les créateurs et diffuseurs des styles flamencos : d'El Fillo à Camarón, en passant par Manuel Torre, La Niña de los Peines, Tomás Pavón, el Gloria, Tío José de Paula, Tomás el Nitri, Manuel Cagancho, Juan el Pelao, Enrique el Mellizo et une longue liste qui va jusqu'à nos jours. »<sup>271</sup>

Faute de documents historiques antérieurs à cette période, la plupart des flamencologues s'accordent pour considérer ici un point de départ univoque de la lente diffusion du flamenco dont nous constatons l'avancée aujourd'hui. Peu à peu, mode et expression flamencas vont s'étendre à une bonne partie du reste de l'Andalousie, de l'Estrémadure et de la région de Murcie, puis de Madrid et Barcelone principalement. De nouveaux styles émergent çà et là, tous plus ou moins influencés par le *cante jondo* et qui, au travers d'aspects musicologiques (rythmiques surtout) et de paroles vont à la fois marquer une différence et célébrer leur localité. Par exemple, la ville et région de Huelva, bien qu'exclue de l'espace flamenco, s'impose comme le centre d'origine du *martinete*, chant des ouvriers des nombreuses forges de la région. Elles-mêmes sont la résultante de la présence de minerais d'extraction facile, dont les mines de *Rio Tinto*<sup>272</sup> incarnent la grandeur. Chanté à *palo seco*<sup>273</sup>, avec pour seul rythme, comme le rappelle son nom, le son du marteau frappé sur l'enclume, il deviendra vite une référence, notamment en raison de la souffrance extrême exprimée par ses interprètes. Il est ainsi « un des *palos* les plus directement liés à l'espace et

<sup>270</sup> Ligne historique de séparation de chrétiens et des Maures pendant la reconquête.

<sup>271</sup> Pachon sur [jondoweb.com](http://jondoweb.com), consulté le 20 mai 2010.

<sup>272</sup> Plus grandes mines à ciel ouvert d'Europe, elles tirent leur nom (Rivière rouge) de la couleur de la rivière chargée de métaux dissous.

<sup>273</sup> Littéralement « à bâton sec », ce qui veut dire « *a capella* ». Originellement, on utilisait toutefois pour seul marqueur rythmique un bâton pour frapper sur le sol.

aux conditions de travail »<sup>274</sup>. Géographiquement à l'opposé, Grenade s'émancipera aussi au rang de « ville chanteuse », créant ainsi son *palo* appelé *Granaina*. Ce dernier sera élaboré principalement dans le quartier du *Sacramonte*, localisé sur les hauteurs de Grenade et peuplé essentiellement de Gitans peu intégrés à la ville et à sa vie sociale. Ils y occupent pour la plupart des habitations troglodytes creusées dans la roche tendre de la Sierra Nevada<sup>275</sup>. Aussi, c'est principalement leur géographicité qui caractérisera peu à peu les différents flamencos. Nous souhaitons insister ici, sans pour autant nous confiner dans une approche déterministe, sur la localisation des différentes ramifications du flamenco et sur l'importance de celles-ci dans la construction de l'imaginaire flamenco, et donc du processus de production et de diffusion. Acceptons ainsi que « le flamenco fut et est [...] un fait culturel inexplicable en dehors des limites de l'Andalousie, de sa réalité sociale, économique et culturelle de ces deux derniers siècles, qui fut le temps pendant lequel il s'est structuré et consolidé pour atteindre les modes d'expression que nous lui connaissons, pour autant qu'il trouve de nos jours des centres et des lieux extra-andalous dans lesquels il se développe de manière notable »<sup>276</sup>.

Aussi, les différents *palos* ont des origines géographiquement situées, qui sont la plupart du temps relatives à la ville où ils sont apparus, ou encore liées aux milieux culturels et socioprofessionnels auxquels ils appartiennent. « Chaque *palo* à une origine différente – régionale, historique, sociale »<sup>277</sup>. Par exemple, la *rondeña* est le *palo* originaire de la ville de Ronda, la *buléria* attribuée à la région de Xérès, le *fandango* plutôt caractéristique de Huelva, etc. De plus, sur le même mode que le *martinete* avec les forges, le *cante de las minas* est originaire des mines, *las carceleras* produites dans les prisons et ainsi de suite. Antonio Machado, justifiant le choix des *coplas*<sup>278</sup> qu'il étudiait, insistait alors sur l'étendue de la zone flamenca « depuis la concise *solea* de trois vers, « mère du *cante* », à l'ingénieuse et bavarde *seguidilla* sévillane, « fille du *baile* », en passant par la classique *malagueña* et la terrible *seguriya* gitane ».<sup>279</sup> *Seguriya* que le *cantaor* et écrivain Fernando de Triana qualifiait de « *cante* sommet »<sup>280</sup>. Aussi, dans l'Andalousie du XIX<sup>e</sup> siècle, « les « zones chanteuses » maintenaient leur idiosyncrasie. À tel point que, dans ses mémoires publiés en 1987, la

<sup>274</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 70.

<sup>275</sup> Cf. à ce propos, Jeannenot M., 2004, *Le Sacromonte ou la construction d'un « quartier-musée »*, devoir de maîtrise, I.G.A., Grenoble I.

<sup>276</sup> Suárez Japón J.M., *op. cit.*

<sup>277</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 93.

<sup>278</sup> Chansons populaires ou folkloriques dont certaines ont été flamenquisées.

<sup>279</sup> *In Prologo a Cantes flamencos. Coleccion escogida*, Madrid, Espasa-calpe « Austral », 1975, 3 ed., p. 11 ; cité par Francisco Gutiérrez Carbajo in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 61.

<sup>280</sup> *In Rodriguez Gomez F., Arte y artistas flamencos*, Madrid, 1935, p. 84.

*cantaora* Anica la Periñaca affirmait se limiter dans les fêtes à la *solea*, la *seguriya* et la *buleria*, et annonçait que « les *cantes* comme la *malagueña* n'étaient pas chantés par les gens de Xerez »<sup>281</sup>. Plus généralement, on détaillait les *palos* en sous-styles en fonction d'une localité. Cadix, par exemple, se spécialisa dans les *cantiñas*, composées des *alagrias*, *mirabras*, *romera* et *caracoles*.

Le flamenco résulte enfin de la dynamique entre sous-styles régionaux et familiaux, nommés *aires* : « la famille gitane à l'extension clanique (*casa*) est dépositaire d'un répertoire plus ou moins étendu dont l'interprétation devient parfois le sceau de ce groupe humain. Par conséquent, elle crée un style désigné comme « école » par les flamencologues » (Frayssinnet, 1994, p. 48). Pizepan (2009) montre que cet auteur « affirme que le flamenco comporte un signifié gitan, comme « fait de différences » dont la pluralité renvoie aux différentes *aires* « culturelles », et un signifié andalou qui consiste en l'affirmation d'une identité communautaire, relevant d'une tradition, dans un territoire où il coexiste avec les Gitans autour d'un même signifiant : la matière musicale flamenca »<sup>282</sup>. Cette matière est constituée par les flamencos.

En 1881, Antonio Machado avait répertorié 71 *cantaoras* « d'importance »<sup>283</sup>, avec l'indication de leurs lieux de naissance. Ainsi, 29 venaient de Xérès, 4 de Puerto Real, 4 de Puerto de Santa Maria, 3 de San Fernando, 13 de Cadix, etc. Plus tard, le « disque événement » de 1954, intitulé « *Antologia del cante flamenco* »<sup>284</sup>, proposa ainsi 8 sessions en fonction des types de *cantes* : ***cantes avec baile*** (*alegrias*, *bulerias*, *caracoles*, *fandangos de Huelva*, *mirabras*, *romeras*, *sevillanas corraleras*, *tangos y tientos*) ; ***cantes de Levante*** [« du levant »] (*cartagenas et tarantas*) ; ***cantes de Málaga*** (*malagueñas*, *granainas et media granianas*, *jaberas*, *rondeñas et verdiales*) ; ***cantes matrice*** (*cabales*, *caña*, *polo*, *seguriyas et soleares*) ; et **styles campagnards** (*livianas*, *serranas et trillas*). Voilà qui illustre bien la dimension historico-géographique quasi systématique dans la classification des *palos*, dans laquelle la primauté du *cante* doit également être soulignée, mais surtout la complexification du phénomène qui empêche définitivement toute singularisation du genre musical et de ses espaces. Ici, la présence des *sevillanas* ; la qualification de *cante de Levante*, qui affirme encore une fois le litige des origines géographiques ; les styles *camperos* (campagnards) ou *serranos* (montagnards) comme spécificité, qui ramènent au débat des origines rurales ou

---

<sup>281</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 105.

<sup>282</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 37.

<sup>283</sup> *In Coleccion de cantes flamencos, recojidos y anotados por Demofilo*, Sevilla, Imp. Y Lit. de « El Porvenir », 1881 ; cité par Francisco Gutiérrez Carbajo in Cruces Roldan C. (dir.), *La bibliografía flamenca, a debate*, Centro Andaluz de Flamenco, Junta de Andalucía, 1998, p. 44.

<sup>284</sup> Hispavox – France, 1954.

urbaines du flamenco ; les *cantes* dits « autochtones », qui posent encore une fois l'unicité des origines et la question des échanges entre localités ; et finalement, les seules références urbaines à Malaga et Huelva ; laissent douter de la force géographico-urbaine de certains *palos*, alors que celle-ci s'affirme comme l'élément majeur de distinction. Tout ceci interroge finalement sur ce qui est ou n'est pas flamenco. Ainsi, « l'incorporation des *sevillanas* à l'*Anthologie* Hispavox octroie au style folklorique une marque naturellement flamenca, bien que la *Niña de los Peines* les ait déjà enregistrées abondamment »<sup>285</sup>. Antonio Sevillano Miralles dira à ce propos que « la dénomination de *cantes de las minas* ou *cantes de levante* ne paraît pas correcte, parce qu'elle est peu ajustée à la territorialité de ceux qui les générèrent et aux professionnels qui le feront plus grand. Je revendique « *cante por tarantas* ». « *De levante* » s'est prêté à diverses considérations géographico-administratives sans pour autant spécifier qu'il se réfère au « levant andalou » – ce qui exclurait la région de Murcie – ou bien à la partie du territoire de la région voisine. [...] « *Cante de las minas* », moins consolidé, délimite le champ d'application à une thématique industrielle déterminée ; [...] minimisant par là même d'autres groupements humains : muletiers, hommes de la mer et des champs ou simplement aficionados des centres urbains »<sup>286</sup>. Le débat flamencologique se fonde alors sur les origines floues et sur une classification géographico-stylistique. Sevillano fait preuve ici des enjeux de pouvoir que recèle la déterminante géographique dans l'approche historique. La question territoriale y émerge au moment où le triangle s'effrite, où l'espace d'origine risque de sortir des frontières andalouses. Cette difficulté supplémentaire s'inscrit dans la partie III-II-III.

Le monde du flamenco fonctionne donc sur l'importance de la référence géographique, dans ses définitions, représentations, mais aussi dans son fonctionnement. Ainsi, cette « géographie musicale » qui passe par la multitude de *palos* et l'importance de leur provenance se doit d'être doublée de leur relation aux interprètes qui les mobilisent. Chaque *cantaor*<sup>287</sup> interprète régulièrement une variété réduite de *palos* propres à son origine géographique et à ses capacités interprétatives. De plus, les noms de scène, souvent attribués par les proches et/ou le public, sont très souvent porteurs de cette même provenance : *Camaròn de la Isla* est « la crevette de l'Île », l'Île étant Cadix ; *El Capullo de Jerez* est « le gland de Xérès » ; *Bernada et Fernanda de Utrera* sont deux sœurs de la ville du même nom,

<sup>285</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 119.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>287</sup> Interprète de chant flamenco.

*Béni de Cadiz, Curro de Jerez, Juana de Triana, Aniya la de Ronda...* Aussi, les noms de scène que se donnent les artistes ou qui leur sont donnés sont « une exhibition persévérante des pays »<sup>288</sup>. Ils se veulent à la fois une tradition dans la reconnaissance des identités locales, mais également un argument commercial affirmant la provenance et donc le type des *palos* interprétés, voire la qualité du spectacle. Précisons toutefois qu'un certain nombre d'artistes ont également des surnoms qui ne comportent pas de référence géographique, mais qui peuvent être liés à leur filiation familiale, leur mode d'interprétation, leur physique, etc. S'il n'est pas très utile pour notre problématique de développer la particularité de chacun des 80 styles (environ) de flamencos, de leurs variantes locales, ainsi que d'innombrables interprètes « localisés » et de leurs interprétations, notons que la totalité des travaux qui en font état insistent sur la dimension géographique comme déterminante dans la compréhension du phénomène.

Toutefois, tous les *palos* ne sont pas fonction uniquement de la localité. D'autres aussi sont issus des objets symboliques et des représentations des *flamencos*. « Pour augmenter l'inextricable complexité de la chose, chaque *palo* se pratique de manière différente, avec un arôme propre, dans chaque contrée ou localité, bien qu'ils soient éloignés de quelques kilomètres. Par exemple, il existe une *solea* de Triana et d'autres d'Alcala de Guadaira, Cordoue, Utrera, Xérès, Les Ports, ou Cadix »<sup>289</sup>. Grimaldos (1998) rajoute que « l'individualisme créatif va si loin que deux quartiers de la même ville donnent vie à des *soniquetes*<sup>290</sup> distincts [...] clairement identifiables ». Thède (2000) nous en fournit une illustration avec les *caracoles* qui comprennent « un refrain basé sur l'appel des vendeurs ambulants d'escargots. Les mouvements de la danse rappellent celle de la coquille. [...] *Caracol* est aussi le nom de scène utilisé par une grande famille gitane de la corrida et du flamenco, les Ortega de la ville de Cadix »<sup>291</sup>. Manolo Caracol (Manuel Ortega Juarez) est ainsi un des plus célèbres chanteurs flamencos. Le festival de Lebrija est aussi nommé *La Caracola*. Les escargots sont « péripatétiques tout comme les Gitans (d'autrefois), portant leur maison sur leur dos ». Thède s'aventure même à dire « que la préférence des Gitans pour les escargots de la variété *cabrilla* – à rayures – est historiquement liée aux anciens costumes de Gitans »<sup>292</sup>. Cet exemple nous servira alors à introduire l'une des thématiques qui lie le

---

<sup>288</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 50.

<sup>289</sup> Grimaldos, 1998, *op. cit.*, p. 15.

<sup>290</sup> Touches, nuances... qui permettent notamment de différencier plusieurs interprétations d'un même *palo*.

<sup>291</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 142.

<sup>292</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 143.

flamenco à la dimension territoriale : le lien étroit qui l'unit à la gastronomie locale, et plus largement au « terroir ». Ainsi, le flamenco peut être compris comme « un art musical qui, dans certaines de ses expressions, réinterprète des formes traditionnelles et populaires, et les rend à ce monde transformées en « *palos* » du flamenco, avec un pouvoir d'imprégnation modal qui dépasse les manières primitives et leur donne du caractère »<sup>293</sup>. Si l'opposition entre tradition et modernité s'efface ici, l'analyse spatiale y trouve également ses limites puisque « c'est pour ce motif qu'il devient réellement difficile de dessiner une carte musicale de l'Andalousie »<sup>294</sup>.

Dans cette cartographie du flamenco, ruralité et urbanité commencent également à poser problème. « Cette classification se base essentiellement sur deux critères : l'un ethnocentriste ; l'autre musicologique »<sup>295</sup>. La définition d'un espace flamenco n'est donc pas acquise. Elle relève à la fois d'une simplification du phénomène – de la part des flamencologues mais très certainement aussi pour le géographe observateur – et d'une visée stratégique des acteurs de sa valorisation. Aussi la qualification même de cet espace crée-t-il des tensions, principalement caractérisées par la dialectique rural/urbain. Voyons alors ce que nous permet d'observer l'approche dynamique de cet espace.

### **De la construction de l'espace à son analyse**

Il nous faut donc faire attention au « triangle flamenco » qui peut avoir eu tendance à simplifier la réalité. Il tend à produire un discours qui immobilise l'espace d'émergence, comme si le flamenco était « lié à la terre avec une force botanique et de là il prend[rait] sa sagesse et sa vigueur »<sup>296</sup>. Aussi, Molina affirme que « le processus d'expansion du *cante* au cours du temps perd en profondeur ce qu'il gagne en popularité, ce qui veut dire qu'au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de la zone moteur, les *cantes* cessent d'être minoritaires, deviennent populaires et leurs mélodies sont de plus en plus douces, agréables et propices au *baile* »<sup>297</sup>. Propos également tenus par Manfredi Cano (1983). On pourrait ainsi croire que seule la Basse-Andalousie occidentale est habilitée à recevoir un *cante* digne de ce nom. La qualification de « flamenco climatique » proposée par Juan Manuel Suarez Japon<sup>298</sup> est-elle toujours en vigueur ? Pour Paco Vargas, il est alors évident qu'en parlant des lieux du *cante* et

---

<sup>293</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 123.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 255.

<sup>296</sup> Molina et Mairena, 1963, *op. cit.*, p. 17.

<sup>297</sup> Manfredi, 1954, *op. cit.*, p. 45.

<sup>298</sup> Etrelien personnel, Séville le 4/03/2008.

des *comarcas cantaoras*, « le déterminisme géographique est un élément à prendre en compte à l'heure de classer les styles flamencos »<sup>299</sup>.

Cristina Cruces appuie Demófilo dans son hypothèse d'une importance à la fois de la classe sociale et ethnique, mais aussi de la proximité géographique et donc des limites spatiales, dans les relations entre acteurs du flamenco. Toutefois, elle affirme que la spatialité originelle est constitutive d'une volonté plutôt que d'une réalité : « Qu'il y ait une plus grande concentration artistique et stylistique dans la « Basse-Andalousie » est quelque chose d'évident que Félix Grande prépare en incluant quelques cartes de distribution des *cantes* dans le territoire andalou. [...] Indiscutablement, le foyer grenadin ne peut être exclu, sans plus, de l'étude des origines du flamenco [...] si cette naissance se rapporte à la géographie mauresque (ce que Grande suppose, mais n'explique pas). Le cercle se referme seulement si l'on invente la tradition, à nouveau : le flamenco naît dans les terres de quelques-unes des familles gitano-andalouses de Basse-Andalousie »<sup>300</sup>. La qualification du triangle devient ainsi, avec l'approche critique, le fruit d'une revendication localiste de flamencologues, mais qui n'est pas uniquement ou nécessairement andalou. Pasqualino affirme qu'avec « le processus d'expansion du *cante* au cours du temps, perdant en profondeur ce qu'il gagne en popularité, c'est-à-dire qu'en s'éloignant de la zone matrice, les *cantes* cessent d'être minoritaires et deviennent populaires »<sup>301</sup>. Et il faut croire que, « loin de la capitale, les problèmes sociaux se manifestaient avec moins de virulence »<sup>302</sup>. La carte que propose ainsi Manfredi (1983, 2<sup>nde</sup> de couverture) illustre l'idée d'espaces radioconcentriques autour du berceau, qui agissent comme des caisses de résonance successives du *cante* originel (figure n° 33).

Ainsi, penser que le processus de diffusion est exempt de tout romantisme n'est plus soutenable. En effet, « la reprise par l'aristocratie d'une culture populaire [...] constitue la première étape de la diffusion future du flamenco »<sup>303</sup>. La construction de centres de diffusion rappelle les visées stratégiques qui inscrivent un lieu dans l'espace flamenco. Elles fondent le déterminisme flamencologique. Serafin Estenanez Calderon l'illustre en disant que « Séville est la dépositaire des univers-souvenirs de ce genre, l'atelier où les danses anciennes se fondent, se modifient et se recomposent, et l'université où s'apprennent les grâces inimitables, la grâce sans comédie, les douces attitudes, les tours éblouissants et les déhanchements

---

<sup>299</sup> <http://www.jondoweb.com/>, consulté le 20 mai 2010.

<sup>300</sup> Cruces, 1998, *op. cit.*, p. 175.

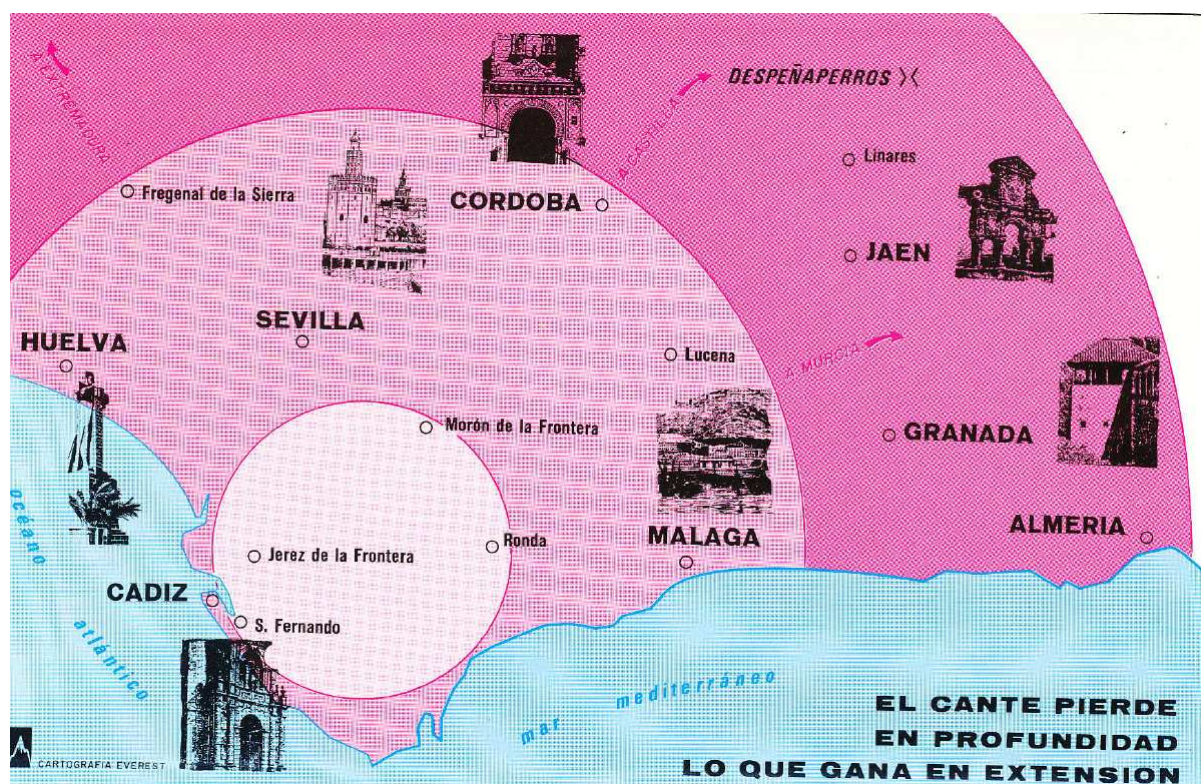
<sup>301</sup> Manfredi Cano, 1988 [1954], *op. cit.*, p. 52.

<sup>302</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 17.

<sup>303</sup> Court P., 2008, *Le flamenco, une invention nationaliste ?*, in [www.lecourrier.ch](http://www.lecourrier.ch), consulté le 11 avril 2011.

déliés de la danse andalouse. C'est en vain qu'arrivent à Cadix de nouveaux chants et danses provenant des deux Indes. Ils ne s'acclimateront que si, en passant avant par Séville, ils laissent dans un vil sédiment leurs traits les plus maladroits, les plus fastidieux et monotones, qu'ils ont à force d'être exagérés. En sortant une danse de l'école de Séville, comme d'un creuset, pure et vêtue à l'andalous, bientôt elle se laisse connaître et est admise de Tarifa à Almeria et de Cordoue à Malaga et Ronda ».<sup>304</sup>

**Figure n° 33 : « Le chant perd en profondeur ce qu'il gagne en extension »**



Source : Manfredi, 1983, seconde de couverture.

Alors que l'on constate que la majorité des recherches tendent à déterminer le rôle négligeable de la capitale andalouse dans le contexte d'émergence, les défenseurs de la nation andalouse, et avec elle d'une centralité politique, ont tenté une appropriation du flamenco en partant de sa géographie. Dans ce cas, la distinction entre Séville et le reste du « triangle », ou plus localement entre Séville-centre et son quartier marginal Triana, donne de nouveaux indices de lecture du phénomène qui débouchent plus largement sur l'opposition centre-périphérie. Opposition qui marche bien évidemment à tous les échelons, comme nous le

<sup>304</sup> *In Escenas Andaluzas, bizarras de la tierra, alardes de toros, cuadros de costumbres y articulos varios*, Madrid, Imprenta de Don Baltasar Gonzales, 1847 ; cité par José Luis Navarro in Cruces Roldan C. (dir.), *La bibliografía flamenca, a debate*, Centro Andaluz de Flamenco, Junta de Andalucía, 1998, p. 37.



verrons dans la partie III-II-III. On découvre ici que « le flamenco s'est dépouillé de son régionalisme pour devenir, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'un des symboles de l'identité nationale. Cette danse du Sud sort des quartiers pour se diffuser sur tout le territoire »<sup>305</sup> et plus encore. La Catalogne et le Sud de la France sont particulièrement concernés. « La demande de flamenco en Catalogne est chaque jour plus forte, surtout chez les jeunes. [...] Dans le XXI<sup>e</sup> siècle, la centralité du flamenco se déplacera vers les périphéries. S'il existe un endroit où l'on peut projeter cette idée, c'est en Catalogne. »<sup>306</sup> Les explications : d'abord l'immigration andalouse, et puis la présence de population gitane. « Chaque personne réinterprète la tradition qu'on lui a léguée en la recréant et en l'adaptant en fonction du moment, de ses options futures et de son environnement social, culturel et territorial. La tradition est définie par deux coordonnées, la temporelle et la spatiale et, [...] dans beaucoup d'occasions, l'on tient compte du changement d'espace, du lieu d'origine à celui d'arrivée. »<sup>307</sup> Pour ce qui est du Sud de la France, « nombre de personnes [en] parlent aujourd'hui, en particulier la zone comprise dans le triangle Marseille-Nîmes-Arles, de « Petite Andalousie ». La Camargue, notamment, fait souvent office d'Andalousie dans l'imaginaire français »<sup>308</sup>. On assimile ainsi le pèlerinage d'El Rocio, lieu mythique du culte catholique andalou, à celui des Saintes-Maries-de-la-Mer. La référence à un triangle de localisation elle aussi n'est pas anodine. Le delta du Rhône et celui du Guadalquivir viennent se superposer dans l'imaginaire. « Il est ici question d'un territoire idéal, construit à partir d'un espace situé géographiquement. »<sup>309</sup> Dans cette optique, Fanise (2002 : 24), directeur artistique de la Mission des musiques et danses traditionnelles de l'Arcade (Provence-Alpes-Côte d'Azur) et coordinateur fondateur du Réseau Européen des Musiques et Danses Traditionnelles, parle d'une « nouvelle Andalousie musicale ».

Le processus d'émergence interroge l'apparition simultanée de différentes formes de flamencos. De l'espace de référence aux villes chanteuses, la clarté des travaux n'est pas suffisante pour démontrer une dynamique diffusionniste à partir du triangle flamenco. Les représentations de l'histoire du flamenco tout autant que les volontés « localistes » desservent en ce sens la compréhension. Ce ne sont plus les origines qui intéressent le processus, mais les autres éléments que l'approche diffusionniste peut mettre en avant ; à savoir les moyens de

---

<sup>305</sup> Présentation de l'exposition du Petit Palais *La nuit espagnole. Flamenco. Avant-garde culturelle populaire. 1865-1936.*, sur [www.paris.fr](http://www.paris.fr), consulté le 11 avril 2011.

<sup>306</sup> Hidalgo Gomez F., 2002, "El flamenco en la emigración", in Gomez A. (ed.), 2002a, *op. cit.*, p. 73.

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>308</sup> Pizetan, 2009, *op. cit.*, p. 4.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

transport et de communication principalement participant des échanges interspatiaux. Antonio Sevillano Miralles dira ainsi, à propos du travail de Gomez Garcia-Plata (1993) sur les *cantes de las minas*<sup>310</sup>, que l'« on suppose qu'elle suit les chemins battus, peu scientifiques, en traitant des migrations du Sud-Est, d'une importance vitale pour la transmission des connaissances qu'elles permirent. On notera qu'elles s'établirent dans différentes directions : Castille, La Mancha, Oranesado, les mines de Rio Tinto, la construction de la voie ferrée Cordoue-Malaga... ; allées et venues avec « l'enrichissement » de mélodies, de tons et de modes esthétiques qui en découlent. Les gens d'Almeria ne se déplacèrent pas à Carthagène/La Union exclusivement avec « *des cantes telluriques, entre dos et poitrine* » (p. 212). Elle ne dit rien des importantes influences réciproques [...] des processus de mouvements migratoires, que supposait le flux maritime de bateaux à vapeur le long de l'axe Malaga-Almería-Carthagène (voie d'accès prioritaire avant l'inauguration de la voie ferrée Linares-Almeria, en 1899). Il faut préciser que, grâce à elle, entrant en communication Carthagène avec l'Andalousie et vice-versa, avec un embarquement dans le port de Malaga (qui incluait les artistes) »<sup>311</sup>. Sevillano (1998) affirme ainsi qu'une « analyse dissecteuse du phénomène minier et *cantaor* sans prendre en compte les autres zones qui l'ont développé, c'est-à-dire Almeria et Jaén, reste peu convaincante. Ici aussi, l'on pourrait parler d'un triangle aux cultures similaires, sans essayer de tomber dans des comparaisons offensantes en tentant de démonter qui influence le plus ou le moins, ou à qui l'on devrait attribuer une « appellation d'origine contrôlée »<sup>312</sup> ; ce qu'il qualifiera finalement de « réductionnisme localiste »<sup>313</sup>. Ainsi, Genesis Gomez Garcia-Plata (1993), constate Antonio Sevillano Miralles, tend à dévier la réalité. « Dans la même page, elle « perd le nord » en situant sur la même latitude géographique des villages – Berja, Adra, Dalías, Vera et Cuevas – si distants les uns des autres. Il en conclut que « le flamenco était plus fait pour être écouté dans des salles publiques et des réunions privées. Salles dans lesquelles venait une masse hétérogène, sans distinction de classes sociales, bien qu'avec les informations que l'on possède il ne soit pas très risqué de prétendre que la présence de journaliers et mineurs était plutôt faible, tenant compte de la misère des émoluments perçus ».<sup>314</sup> Pourtant, le travail de Gomez est bien reconnu par une partie de la flamencologie qui a su s'émanciper des premiers travaux. Là encore, les désaccords témoignent d'une complexité du phénomène.

<sup>310</sup> Garcia Gomez G., 1993, *op. cit.*

<sup>311</sup> Sevillano Miralles A., in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 212.

<sup>312</sup> Ibidem.

<sup>313</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>314</sup> Sevillano Miralles A., in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 211.

Un autre mode de lien entre la mobilité et le flamenco, qui met en doute l'espace d'origine autant qu'il démontre la fluidité du genre, est constitué de ce que l'on nomme les *cantes de ida y vuelta* ou *cante indianos*. Ces *cantes* d'« aller-retour » ou d'« allées et venues » selon les traductions, *return trip* en anglais, ou « *cantes* indiens », cristallisent les échanges musicaux ayant eu lieu globalement entre l'Europe et l'Amérique, avec au premier plan l'Andalousie et Cuba, la Colombie et l'Argentine notamment. *Vidalita*, *Guajiras* et *rumbas cubanas*, *Colombianas* et *milongas* comptent parmi les *palos* les plus populaires dans ce sous-genre. Les auteurs affirmant plus haut la prédominance du triangle flamenco sur les autres espaces de diffusion incluent alors Cadix dans ce dernier. Pourtant, Cadix est la ville par laquelle sont arrivés et repartirent ces *cantes*, sans que personne ne trouve aujourd'hui les moyens de rendre compte d'une chronologie particulière. Même les travaux de Molina et Espin (1992) se gardent bien d'émettre des hypothèses sur le sujet. Aussi, cette expression *ida y vuelta* « pourrait s'appliquer aux allers-retours qu'a fait le flamenco dans une grande partie de la géographie espagnole »<sup>315</sup>, tout comme elle pourrait « s'élargir du géographique au sociologique »<sup>316</sup>. Gomez Garcia-Plata l'exprime notamment dans les passages successifs entre « le folklore andalou et l'intimité gitane »<sup>317</sup>. Le processus de diffusion et d'aller-retour ainsi décrit n'est pas sans rappeler les travaux de l'École de Berkeley, George O. Carney et Peter Nash en tête. Le rôle des infrastructures de transport et de mouvement des populations dans la diffusion d'un phénomène musical n'a pas de raison d'être minimisé dans le cas du flamenco. D'autant plus que le contexte de généralisation du flamenco en Andalousie et dans les régions voisines dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> correspond également à la multiplication des implantations ferroviaires et maritimes. Aussi, les récits les plus anciens témoignent de représentations publiques du flamenco. Ils montrent que sa présence dans les salles de spectacle en Andalousie coïncide rapidement avec l'exportation des artistes à l'international (Steingress, 2007). Plus tard, « le flamenco aussi était dans le train des exilés de la guerre civile espagnole »<sup>318</sup>, ce qui explique en partie son implantation dans le Sud de la France notamment.

La *copla* suivante célébrait l'arrivée du train dans les zones montagneuses de La Union et de Carthagène. L'urbanisation et le flamenco subissent ainsi des évolutions parallèles, dans une Andalousie qui ne cesse de rimer avec mouvement de population. Pour faire un parallèle avec les travaux de l'école diffusionniste, nous pouvons d'ores et déjà faire

---

<sup>315</sup> Gomez Garcia-Plata, 1993, *op. cit.*, p. 45.

<sup>316</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>317</sup> ibidem, p. 189.

<sup>318</sup> Calado Olivo, 2007, *op. cit.*, p. 118.

un aparté sur le rôle des paroles dans le flamenco chanté. « Poétiques et légers comme des haïkus, les chants flamencos véhiculent aussi un contenu social. »<sup>319</sup>

### L'urbanisation et le train diffusent autant qu'ils nourrissent le *cante*

De Carthagène à Herrerias

Ils ont mis des lumières

Il n'aime pas la vie

Celui qui éteint un lampadaire

Et ne le rallume pas aussitôt

De Carthagène à Herrerias

Ils ont monté un mur

Par le mur va la voie

Et par la voie va le train

Et dans le train, mes vêtements<sup>320</sup>

Les médias sont également inscrits dans le processus de diffusion, comme le rappelle Romualdo Molina à propos de la périodisation du flamenco : « Le phénomène typique de la troisième époque est la radio. Celui de la seconde, le disque. Celui de la première, l'académie et le café-chantant. [...] La quatrième époque est celle de la télévision. »<sup>321</sup> D'ailleurs, l'émission de la TNE (Télévision Nationale d'Espagne), vedette du canal 1 entre 1971 et 1973, s'intitulait « Rite et géographie du *cante* »<sup>322</sup>. De plus, Molina qui avait, pendant son émission, lu en direct le livre « *Mundo y formas del cante jondo* »<sup>323</sup>, « chapitre après chapitre, semaine après semaine, devant une audience d'un demi-million de personnes »<sup>324</sup>, illustre le rôle de la radio. « On ne peut pas oublier la contribution des radios locales et nationales, qui servirent de témoins directs d'un flamenco jusque-là seulement apprécié dans les théâtres et les « machines *cantaoras* »<sup>325</sup>. Gamboa rappelle aussi que « la discographie va diffuser le genre d'une manière impressionnante et servira à enseigner le répertoire à tous : professionnels et aficionados. Avant, pour apprendre, il fallait accéder à la source première, ce qui n'était pas donné à tout le monde »<sup>326</sup>. Finalement, Steingress, dans sa démonstration du localisme exacerbé de la flamencologie traditionnelle, s'en « réfère à l'impact de la phonographie, des infrastructures de transport, du passage des *cafés cantantes* aux tournées et aux festivals, etc., – enfin, à l'apparition d'une nombreuse audience anonyme atteinte indépendamment de la distance et du temps réel. L'actuelle globalisation n'a fait qu'étendre et

<sup>319</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 19.

<sup>320</sup> *Cante minero in Gomez Garcia-Plata*, 1993, *op. cit.*, p. 230; traduction de l'auteur.

<sup>321</sup> In Cruces Roldan C. (dir.) 1998, *op. cit.*, p. 335.

<sup>322</sup> Disponible en 26 DVD, ed.

<sup>323</sup> Molina R. ; Mairena A., 1963, *op. cit.*

<sup>324</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 335.

<sup>325</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 345.

<sup>326</sup> Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 389.

accélérer le processus. Elle l'a « totalisé »<sup>327</sup>. C'est ainsi que « la diffusion internationale du flamenco comme conséquence de la globalisation des cultures et de l'utilisation de la musique comme moyen supra-culturel permet d'établir une communication minimaliste entre les différentes cultures et régions du monde »<sup>328</sup>. Le flamenco ne la subit pas, il l'accompagne. La localisation et la diffusion du phénomène définissent finalement l'Andalousie, « berceau du flamenco », dans son rapport à l'Espagne, à l'Europe et au monde. La logique spatiale qui s'immisce dans les travaux flamencologiques y est principalement fondée sur des représentations d'un côté, sur des données quantitatives de l'autre. Nous interrogeons ici les possibles qui font du territoire (régional, national, communautaire) une forme spatiale. Cette échelle d'observation nous renvoie alors au niveau macro-géographique de notre observation.

### **Le rôle distinctif des *barrios* flamencos**

Après le périmètre *jondo* et le réseau de villes chanteuses, de nouveaux espaces structurant l'émergence apparaissent : les quartiers ou *barrios*. Ces entités urbaines sont, la plupart du temps, présentées comme des figures emblématiques d'une possible géographie du flamenco. Ils sont l'objet de nombreuses études. Plus localement, ce sont eux qui ont joué un rôle dans la différenciation des styles et *aires*. Bien qu'ils soient présents dans les premiers textes de Machado (1881) ou Shuschartd (1881), ce n'est que récemment que « Caro Baroja a démontré la coïncidence entre traditions populaires et populisme traditionaliste dans le cas de l'institution sociale qu'est « le quartier », c'est-à-dire un monde suburbain et petit en constante fermentation sociale et culturelle (Baroja, 1980 : 29) »<sup>329</sup>.

L'exemple fort du quartier sévillan de Triana illustre l'importance de cette « fraction homogène clairement délimitable »<sup>330</sup> dans la ville andalouse. Lieu mythique du flamenco, originellement séparé du centre historique par le fleuve Guadalquivir de la ville, et donc extramuros, Triana s'est rapidement affirmé comme l'un des centres de production les plus dynamiques. Le Séville intra-muros n'était pas vraiment réputé pour son flamenco (Ruiz Ortega, 2005). Cette opposition rive droite/rive gauche fut à l'origine d'une ségrégation sociale et ethnique (principalement due à l'absence de pont, puis de pont fixe) qui, bien qu'aujourd'hui estompée, participa de la création d'un terreau fertile à l'émancipation d'un flamenco caractéristique, voire « endémique » (Suarez Japon, entretien personnel, 2008). Il semble que la première installation sédentaire des Gitans s'y opère à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Des

---

<sup>327</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 57.

<sup>328</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>329</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 276.

<sup>330</sup> Michel Lussault, in Lévy & Lussault, 2003, *op. cit.*, p. 758.

clans de forgerons et feronniers dotés d'une technique bien utile en temps de guerre permanente s'y implantent. 14 d'entre eux sont répertoriés à Triana (Vargas, Vega, Lería, Filigrana, García, Cagancho, Pelaos,...), dont certains existent toujours aujourd'hui. Avec l'industrialisation, certains d'entre eux seraient devenus toreros et flamencos pour pallier au chômage. Ces Gitans cohabitaient également avec une population non gitane formée de petits commerçants, maraîchers, artistes, etc. Ainsi, « petites gens, Gitans et autres saltimbanques »<sup>331</sup> se sont concentrés pendant plusieurs siècles dans un lieu inhospitalier, hors des protections des murailles de la ville ou des digues contre les crues destructrices du Guadalquivir. « Triana s'était converti en refuge pour un nouveau genre de pègre sociale et de délinquants, en même temps qu'une grande partie de sa population gitane traditionnelle (feronniers principalement) se déplaçait vers d'autres quartiers de Séville (Perez de Guzman, 1982 : 107). [...] La Séville de ce temps fut « l'avant-garde de la délinquance espagnole (Cuenca, 1976 : 175) »<sup>332</sup>. Ce quartier joue de nos jours encore un grand rôle dans la production et la diffusion du flamenco. Il est très présent dans les textes et références, même si sa dimension socio-territoriale n'est plus ce qu'elle était.

Les villes, leurs régions et leurs quartiers vont ainsi marquer le flamenco de leurs caractéristiques propres, contribuant, au fur et à mesure de la diffusion du phénomène, au passage progressif d'un « espace flamenco andalou » à des « territoires flamencos », tous plus ou moins liés à la mythologie du genre. On retrouve alors la marque du régionalisme, très fort en Espagne, dans le flamenco. Ainsi, beaucoup de textes expriment la fierté d'une origine, de l'appartenance à un quartier, à un village, à une terre. Les 3 couplets suivants, issus de textes différents, illustrent cet aspect du flamenco à travers l'exemple du quartier de Triana :

<i>En el barrio de Triana</i>	<i>En Er barrio de Triana,</i>	<i>Yo soy de Triana</i>
<i>se han echao a temblar</i>	<i>er que no sabe cantá,</i>	<i>Y cuando estoy aquí</i>
<i>Cuando yegó Curro Puya,</i>	<i>sabe tocá bien las parmas</i> <sup>333</sup>	<i>No hay quién comprenda</i>
<i>la piedra fundamental.</i> <sup>334</sup>		<i>Que soy de Triana</i> <sup>335</sup>

<sup>331</sup> Ricardo Pachon, 2006, in *La nueva Arborea*, n° 6, p. 50.

<sup>332</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 277.

<sup>333</sup> Saeta reprise par Antonio Machado, 1881, *op. cit.*, p. 56 : *Dans le quartier de Triana/Celui qui ne sait pas chanter/Sait bien taper des mains.*

<sup>334</sup> Parole de Curro Vega : *Dans le quartier de Triana/On a commencé à trembler/Quand est arrivé Curro Puya/La pierre fondamentale.*

<sup>335</sup> Pepe Alvaro Sanchez, habitant de Triana, entretien personnel: *Je suis de Triana/Et quand je suis ici/Il n'y a personne qui comprenne/Que je sois de Triana.* Chant repris selon lui du cantaor Najanrito de Triana.

Il existe également dans la ville de Xérès, ville moyenne d'environ 100.000 habitants, des différences significatives entre les deux quartiers urbains réputés pour leur flamenco. San Miguel est reconnu pour l'expertise de ses habitants en *cante* flamenco, alors que Santiago est davantage associé à un flamenco qui s'accompagne du *baile*. Dans les deux cas, c'est bien la *buleria* qui est le *palo* dominant, le plus représentatif, mais la première, celle de San Miguel, est dite « *pa' cantar* », c'est-à-dire « pour chanter », et celle de Santiago « *pa' bailar* », soit « pour danser ». Le quartier de San Miguel, qui est construit autour d'une place publique (la *plazuela*), se dit aux « frontières imprécises » (Thède, 2000) et s'ouvre davantage sur le centre-ville, alors que Santiago est plutôt refermé sur lui-même dans son rapport à la ville. Ainsi, « sur le plan de l'espace, les membres de la communauté de Santiago se montrent attachés à une centralité, tandis que ceux de San Miguel pensent leur quartier en fonction d'une périphérie. Ces deux façons d'appréhender l'espace urbain touchent également leur vision de la nature »<sup>336</sup>.

Aussi, Pasqualino (1998) propose que le quartier San Miguel représente un principe masculin, et celui de Santiago un principe féminin. Aujourd'hui, même si la vie de quartier n'est plus si intense, les styles propres à chaque quartier sont encore colorés par le rapport au genre qu'entretiennent les communautés. On dit ainsi que Santiago a joué le collectif alors que San Miguel produit des individualités. Ce dernier est connu pour ses chants profonds alliant souffrance et tristesse, dont le *cantaor* Agujetas fait figure de légende, alors que Santiago semble moins dramatique et passionné, plus festif. Parmi les explications, San Miguel serait resté ancré dans la ville minérale et dans les perspectives urbanistiques. Lié à la ferronnerie, à la boucherie et au commerce du poisson, il s'ouvre sur la ville, s'intègre physiquement en elle. En contrepartie, il reste socialement isolé en raison de la dévalorisation de ces métiers. Il est situé dans les « bas quartiers » et la marginalisation de ses habitants les fit se recroqueviller progressivement sur eux-mêmes, provoquant des tensions sociales à l'intérieur même du quartier. Santiago quant à lui, situé dans les « hauts quartiers » et tourné vers les métiers agricoles, donc isolé des pratiques urbaines, a permis à ses habitants de pratiquer des activités collectives. Aujourd'hui encore, « les bruits des voitures y parviennent étouffés, à tel point que l'on pourrait se croire à la campagne »<sup>337</sup>. L'implication des grands propriétaires terriens et avec eux des élites de Xérès, qui invitaient les familles flamencas à se

---

<sup>336</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 268.

<sup>337</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 51.

produire dans des *juergas*<sup>338</sup>, complétait les maigres revenus agricoles avec la production artistique. Alors que les habitants de San Miguel conservaient un flamenco exprimant leur difficulté sociale et économique, la faim et l'exclusion, ceux de Santiago avaient expérimenté un changement social (Lefranc, 1998). Ils avaient été valorisés, avaient pris confiance et appris à diffuser leur culture. Cette semi-professionnalisation leur valut toutefois la critique des flamencos de San Miguel, pour qui le flamenco ne se vend pas, du moins pas dans sa forme dénaturée. Cette tension est toujours palpable. Nos questionnaires dans chacun des deux quartiers ont clairement illustré, pour les catégories n<sup>os</sup> 1 et 2 principalement, une défense respective de ces localités. Les rapports au reste de Xérès, et à la municipalité notamment, sont également plus cordiaux avec Santiago. Ainsi, le Centre andalou de Flamenco et le projet de *Ciudad del flamenco*, même s'il n'en affiche pas l'appartenance, sont nettement plus ouverts sur ce quartier que sur son « rival ». Autre exemple, Gamboa (2005) nous rappelle qu'en 1967 se célèbre à Xérès la première *Fiesta de la Buleria*, grand festival de la province, la même année où Hispavox graverait un album historique intitulé « *Canta Jerez* » (Xérès chante). « Mais il aurait dû s'appeler *Le quartier de Santiago chante*, parce que c'est de là que venait le magnifique panel d'artiste »<sup>339</sup>. Mais le quartier n'apparaît pas non plus totalement homogène. Il fonctionne également avec un centre et une périphérie. Pasqualino (1998 : 26) dit ainsi avoir « souvent entendu appeler de la rue Nueva comme du « poumon de Santiago ». Cette rue est plus que l'incarnation de souvenirs : c'est la terre patrie ». Aussi la distinction apparaît-elle également de l'intérieur. À San Miguel, par exemple, la *plazuela* est le centre par excellence. Elle centralise les allées et venues et constitue un lieu de rendez-vous naturel, là où trône la statue d'une figure du genre : Lola Flores.

Ce que l'opposition San Miguel/Santiago indique alors, c'est qu'« il est possible que, dès les origines, Xérès ait eu affaire à deux communautés comportant leurs propres chefs et leurs propres coutumes. Cela pourrait expliquer la disposition éloignée des deux quartiers et les antagonismes qui subsistent aujourd'hui avec ténacité »<sup>340</sup>. La question de la revendication dépasse l'origine ethnique puisqu'il s'agit d'une opposition historique entre deux communautés gitanes. Ainsi, « les Gitans de Santiago cherchent à faire étalage de leur supériorité et de leur plus grande « pureté » vis-à-vis des autres Gitans. Ils se considèrent comme les premiers venus à Xérès, et donc les représentants des plus anciennes traditions. Ils

---

<sup>338</sup> Fêtes privées, prenant souvent l'aspect de beuveries, organisées par les *señoritos* (petit bourgeois, propriétaires terriens) dans lesquelles se produisaient les flamencos.

<sup>339</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 123.

<sup>340</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 50.



se désignent comme les dépositaires les plus authentiques du flamenco »<sup>341</sup>. Revendication évidemment effectuée aussi de « l'autre côté » : « Ici, à San Miguel, on écoute comme il faut et on chante comme il faut. »<sup>342</sup> Dans cette escalade de l'authenticité, Steingress (2002) essaye de montrer que les efforts produits de chaque côté ont contribué à la création de nouvelles formes d'interprétation et de diffusion du *cante*. Ainsi les « emblématiques quartiers de Santiago et San Miguel » sont-ils « partie non seulement de la pureté, mais également (quel paradoxe !) de la fusion et du métissage flamenco, de la tradition et de l'innovation »<sup>343</sup>.

Entre Séville et Triana, Xérès et San Miguel et Santiago, Cadix avec les quartiers de la Viña et de Santamaria, l'espace flamenco andalou implose en de multiples territoires. Les origines sont en tout cas plus ambiguës lorsque l'on approfondit la recherche par la géographie. Nous constatons ainsi l'affaiblissement de l'hypothèse d'un triangle lissé au profit de celle d'un espace mosaïqué que villages, agrovilles et quartiers des grands centres urbains colorent distinctement. Mais, si la réalité actuelle continue de donner forme à cette catégorie d'espace, la contemporanéité andalouse fait apparaître une géographie plus complexe. L'urbanisation et le changement des modes de vie auraient provoqué la « dispersion des familles » (Suarez Japon, 2006 : 238). Thède affirme ainsi que « Sam Roman (1989) voit dans l'urbanisation rapide et le boom économique des années 1960, suivis de près par la grave crise économique actuelle, les causes de l'étouffement de la culture gitane »<sup>344</sup>. Plus généralement, l'idée de quartier s'estompe aussi dans la « ville émergente » (Chalas et Dubois-Taine, 1996). Ainsi, « les effets que tout cela implique sur les musiques flamencas actuelles, déjà le fruit des nouvelles conceptions et contextes « urbains » du flamenco, sont évidents »<sup>345</sup>. Le quartier de *3000 viviendas*<sup>346</sup> illustre la difficulté qu'ont les collectivités sévillanes à gérer durablement l'envolée de l'immobilier. Ainsi, les populations pauvres de Triana ont été « déplacées » dans un quartier « champignon » plus ou moins formel, qui concentre aujourd'hui plus de 50.000 habitants. Les pratiques culturelles ont largement régressé dans la vie de blocs, mais on dénote toutefois une concentration de flamencos. Ainsi un récent projet musical, *Las 3000 viviendas : Viejo Patio*, constitue-t-il une compilation des talents locaux produite par Paco

---

<sup>341</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 54.

<sup>342</sup> Manuela, gitane de San Miguel, in Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 60.

<sup>343</sup> Steingress G., 2002, in Gomez A. (ed.), 2002a, *op. cit.*, p. 38.

<sup>344</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 36.

<sup>345</sup> Suarez Japon, 2006, *op. cit.*, p. 186.

<sup>346</sup> 3000 logements.

Ortega<sup>347</sup>. Avec la certitude des méfaits de ce phénomène, Suarez Japon continue donc de penser qu'il « reste encore en Andalousie quelques territoires importants [...] qui continuent d'être, au moins en partie, à l'écart des nouvelles vagues et de ce que certains aficionados comprennent comme étant les mauvais présages qui menacent le flamenco »<sup>348</sup>. Pour révéler l'existence de ces concentrations flamencas, c'est la prégnance des lieux de production et de diffusion qui peut être mise en avant. Voyons alors ce qu'il en est au travers de l'observation du phénomène à l'échelle micro-géographique.

### III-2-b- Les échelles micro-géographiques

Nous postulons dans le premier chapitre que le lieu, bien qu'il puisse être conçu comme un espace, peut se voir attribuer une caractéristique particulière. En ce sens, nous le considérerions comme un espace-temps, ou dit autrement, un espace qui annule la distance dans le temps. L'espace flamenco observé à l'échelle micro-géographique s'inscrit moins dans la « localité » qu'à l'échelle méso-géographique. Aussi, bien que nous ne soyons pas encore enclins à mettre en relation les dimensions locale et globale, nous conservons toujours l'idée de tendre des perches dans la direction de cette possible réunion.

Nous procéderons en répertoriant les lieux de production dans un premier temps, afin de décrypter la géographicité de la création flamenca, avant de faire de même pour les lieux de représentation dans un second temps ; lieux qui impliquent traditionnellement la diffusion du genre. En dehors de toute relation entre production et diffusion, notamment liée à leur imbrication mutuelle dans le temps, nous finirons par aborder les espaces personnels de l'intimité et du corps. Entre physique et métaphysique, ces espaces travaillés par une géographie contemporaine nous en apprennent finalement sur les autres espaces plus « conventionnels » de l'observation géographique. Dans ce qui lie ces lieux, la dialectique privé/public semble dominante, mais d'autres jeux d'opposition sont également bien présents : rural/urbain, quotidien/ v nement, gitan/non gitan...Voyons alors comment s'organisent les lieux du flamenco à travers eux.

---

<sup>347</sup> Voir à ce sujet Nair, 2002.

<sup>348</sup> Suarez Japon, 2006, *op. cit.*, p. 238.

## Les lieux de production et de création : travail, tradition et modernité

« Où se trouve cette culture vivante, parce que vivant est le flamenco ? », reprenait Blas Infante (1915) à propos de la manière dont il prend forme et naît de la terre andalouse. La réponse qu'il apporte lui-même est alors sans équivoque : « Dans la superficie des champs en constante commotion de tragédie, dans les pièces de théâtre, sur les scènes des cafés-chantants, dans les rues solitaires des villages ruraux, dans les villes attristées, à l'heure à laquelle le flamenco tremble dans les airs comme un papillon sonore. »<sup>349</sup> Le flamenco, comme n'importe quel autre phénomène culturel, a besoin de lieux pour exister. Ces lieux de production ou espaces de pratique sont le fer de lance de la reproductibilité, mais également de la créativité. Pour autant que le flamenco soit à la fois moteur et produit de la société, ils se recoupent avec les espaces du quotidien. Lieux de sociabilité, de travail, de détente, etc., ils sont les indispensables médiateurs, supports physiques et moyens d'expression de l'ancrage culturel. Mais ils sont aussi à l'origine du mythe et des représentations que véhicule le flamenco.

Dans la construction des lieux du flamenco, les espaces du quotidien occupent une place déterminante. Le travail était, par le temps que l'on y passait au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le principal espace de référence. Le champ cultivé ou pâturé, le vignoble, les vergers ont une place significative dans le discours flamencologique qui analyse le contexte d'émergence du phénomène. C'est le chant principalement qui y était pratiqué ; pour des raisons évidemment techniques qui ne permettaient pas de travailler en dansant ou en jouant, mais également à cause de la rareté des instruments. La relation chant-travail avait une double origine. Le *cante* apparaît à la fois comme le produit d'une réelle souffrance liée aux conditions de travail et de vie et comme le support moral de la délivrance. L'activité physique laissait de la place à l'activité mentale et le chant compensait ainsi l'équilibre corps-esprit. Il rythmait également l'activité, lors des moissons par exemple, en même temps que celle-ci le rythmait. Mais il n'y a là rien de spécifique au flamenco, à moins que certaines professions ne soient exclusives. C'est le cas, par exemple, du *martinete*, style de flamenco chanté par les forgerons avec pour seul accompagnement le bruit du marteau frappant l'enclume, bruit reproduit de manière symbolique dans des productions musicales ex-situées, qui illustre le poids du lieu et de l'activité. C'est également le cas des *cantes de la minas* (des mines) et des *cantes levantinos* (du Levant) ou « *nimeroleventinos* » pour Grimaldos (1998), des *cantes* de la région de La

---

<sup>349</sup> Infante B., 1915, *El ideal andaluz*, Fundación Blas Infante, p. 24.

Union, de Carthagène et Almeria (zone de l'Andalousie Orientale appelée aussi *Levante*), et de la région de Murcie. Ainsi, beaucoup sont d'avis que le flamenco « n'est pas né, comme certains le croient, au milieu de la *juerga*, du vin et du divertissement, mais comme le coquelicot, au milieu du blé, au milieu de la vertueuse tâche quotidienne ; et ses couplets ont dans leur rythme les échos du travail »<sup>350</sup>. Dans le quotidien des prisonniers aussi, en témoignent les *carceleras* (de *carcel* : prison).

Si la majorité des pratiquants d'un flamenco quotidien était en partie constituée d'ouvriers agricoles, l'hypothèse la plus soutenue est alors que le flamenco est un produit du monde rural andalou qui se serait peu à peu intégré au monde urbain. La mécanisation de l'agriculture et l'exode rural qui s'ensuit en seraient la cause principale. Pourtant, les métiers traditionnels d'une partie de la population flamenca à dominante gitane, dont la ferronnerie, la boucherie ou encore la vente de poisson, sont localisés dans des villes bien avant la première utilisation du terme flamenco. Steingress (2007 : 123) affirme alors que « le flamenco n'est pas né dans un lieu concret, mais s'est développé comme phénomène social et culturel et comme « produit d'une sous-culture urbaine » [Mercado, 1982 : 54] dans des circonstances sociales, idéologiques et politiques bien particulières de la société andalouse de cette époque ». La question ethnique nous renvoie aussi à la présence des quartiers gitans construits avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Bien sûr, forgerons et maréchaux-ferrants existaient également à la campagne, de même qu'une partie de l'activité bouchère. Mais le lien entre les grandes fermes employeuses, les petites agglomérations rurales et les centres urbains était permanent et la communication bien établie au moment de l'émergence, comme nous en attestions plus haut. Le travail était notamment l'une des raisons de ce lien. Marchands ambulants, saltimbanques, troubadours et conteurs, ainsi que les producteurs agricoles lors des marchés, vivaient de la relation ville-campagne. Les grands événements de type foires agricoles, Semaine sainte ou encore carnivals, fête des Rois Mages, Pâques... mobilisaient une grande partie des populations et opéraient un brassage régulier.

Les temps chômés permettaient également d'occuper d'autres espaces. Ainsi, « le flamenco faisait partie du rythme quotidien : lors des pauses-cigarette matin et après-midi, parfois lors du repas de midi, et surtout le soir et les journées de pluie – tous se lavaient, enfilaient des vêtements propres, et se réunissaient avec quelques litres de vin pour une session de chant [...] avec parfois quelques danses »<sup>351</sup>. À la campagne, les *terneras*, les arbres abritant du soleil, et surtout les cours de ferme (*patio de cortijo*) conservent un

---

<sup>350</sup> José Maria Peman, cité par Manfredi Cano, 1988 [1954], *op. cit.*, p. 80.

<sup>351</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 63.

« esprit » flamenco. Plutôt caractéristiques des fermes de l'Andalousie occidentale, contrairement à l'Andalousie orientale où les maisons sont de plus petite taille et accueillent moins d'habitants, les grands *patios de cortijo* constituent un réceptacle pour des pratiques souvent mal vues. En ville, les bars et les tavernes, les maisons collectives et leur patios, certaines rues et places publiques remplissent également l'imaginaire flamenco. Aussi, une dimension communautaire instaure un mode de lecture de ce que constitue la création. Qu'elle soit familiale, amicale ou ethnique, elle fait ressortir des lieux emblématiques dans le discours sur l'émergence, puis elle implique des lieux socialement neutres et identitairement moins marqués dans la lecture contemporaine du genre. Parmi les lieux emblématiques, le *patio de vecinos*<sup>352</sup> occupe également une place importante. « En dehors des périodes de travail agricole, ces sessions de chant avaient leur écho au sein de la famille et du *patio de vecinos* urbain, lorsqu'on se retrouvait le soir, les tâches de la journée achevées, ou à l'occasion d'une fête. »<sup>353</sup> Ils isolent le groupe des regards et des agressions possibles du monde extérieur, participant ainsi au renforcement du sentiment communautaire. Ils sont aussi un espace de vie où l'on peut participer aux activités collectives en même temps que l'on cuisine, finit d'écosser les haricots ou lave le linge, tresse un panier, rempaille une chaise ou surveille les enfants. De ce lieu polyvalent émerge un flamenco qui se nourrit du quotidien, où la répétition comme l'improvisation sont dictées par des habitudes, des regards et des gestes répétés. Ici, créativité et répétition s'entrecroisent.

Aux alentours de 1900, la mécanisation de l'activité agricole et les « transformations répétées des types de culture – en réponse en partie aux pressions du marché international<sup>354</sup> – poussent les artistes à se professionnaliser. Pour faire face à la baisse de revenu, ils allaient se produire, à une époque où le flamenco commençait à se vendre. Ces changements ont « profondément désarticulé des processus centraux de la construction de l'identité gitane au niveau local »<sup>355</sup>. Molina parle alors du « tabou culturel du professionnalisme »<sup>356</sup>, qui apparaît comme la cause principale d'une transformation néfaste du flamenco, du moins dans les thèses puristes ; car chez les partisans de l'hybridation, le professionnalisme est constitutif de l'émergence du genre (Steingress, 2007). Aussi, au fur et à mesure que le flamenco se

---

<sup>352</sup> Patio, cour intérieure de maison ou d'immeuble dont l'utilisation est partagée par l'ensemble de la communauté de propriétaires/locataires.

<sup>353</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 63.

<sup>354</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 60.

<sup>355</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>356</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 228.

construit dans des espaces-temps où le travail n'est plus prédominant, le *toque* et le *baile*<sup>357</sup> occupent une place plus importante et deviennent des compléments indispensables du *cante*. Les mains sont libres, la situation permet une occupation plus ample de l'espace, les instruments de musique sont plus abordables. Le vin et l'ambiance, qui dérident les corps et les âmes, deviennent des références dans l'imaginaire flamenco. Si les formes de danse sont très variées selon les localités, selon les familles aussi, elles se résument souvent à de petits pas improvisés dans ce genre de contexte. L'expression corporelle s'affirme plus comme moyen de participation que comme discipline. Chacun y participe, même ceux qui ne peuvent ou ne savent chanter. Le *toque*, par contre, se structure plus rapidement. La technique de la guitare classique est relativement difficile et les instruments ont un prix. Tout le monde ne peut donc y participer. Les « meilleurs » sont bien mis en avant. La condition d'accompagnateur des musiciens en fait toutefois une discipline qui passe après le chant, même si quelques solistes arrivent parfois à émerger.

**Figure n° 34 : un *patio de vecinos*, lieux emblématique de l'authenticité flamenco**



Source : <http://www.stevkah.com>

Ainsi, l'espace se construit par la pratique collective. Chacun occupe une place qui, bien que préalablement non définie, rentre en cohérence avec le groupe. Une forme

---

<sup>357</sup> Instrumental et danse.

d'équilibre est dictée par les lois de la musique et de la danse, mais également par le fonctionnement communautaire et sa hiérarchie propre. Toutefois, l'expression flamenca en tant qu'opinion, que *doxa*, se réfère le plus souvent à l'individu. Il est vrai que le chant, la danse et l'instrumental proposent des « lignes » propres à un individu. Entre interprétation et improvisation, chaque ligne représente une proposition, une pensée, un monde. Les notions de cœur ou de chorégraphie, par exemple, sont quasi absentes des lieux de pratique et, même si le groupe assume une forme de production collective, chaque interprète est poussé à donner le meilleur de lui-même à l'heure de la démonstration. L'individualité prend alors tout son sens lorsque des codes s'installent peu à peu pour que le groupe affirme sa reconnaissance envers celui qui joue devant lui. De là vient le *jaleo*<sup>358</sup>.

Même si la dimension ethnique pose problème, il semble toutefois admis que la communauté gitane fonctionne sur un mode collectif que les non-gitans n'auraient pas égalé (Thède, 2000). Il existerait un esprit de groupe qui aurait le double effet de constituer une relation homme-lieu particulière pour les gitans, mais aussi d'en exclure, volontairement ou par automatisme, les non-gitans. Ces derniers auraient plutôt eu tendance à pratiquer un flamenco dont la fonction première était la représentation publique, contrairement au flamenco libérateur et rituel de la communauté gitane. Les lieux de pratique sont alors évidemment différenciés, tout du moins dans le discours flamencologique qui assume cette distinction.

Mais plusieurs exemples (La Argentina, Lola Flores, Manolo Caracol, Antonio Mairena...) montrent des recoupements entre les communautés, plus fréquents actuellement il est vrai, qui tendent à décrédibiliser la thèse gitaniste de Mairena et Molina (1963) par exemple. Aussi, Mitchell (1994) ou encore Steingress (1993) proposent également une lecture des lieux de production qui s'émancipe de la thèse quotidienne et communautaire, qualifiée de « romantique », pour affirmer la naissance du flamenco dans des quartiers urbains mixtes qui réunissaient des populations pauvres et revendicatrices. Thèse revendiquée également par Rodríguez Iglesias (2001) pour qui « toute une série de faits et de données confirme que le genre flamenco est né dans une ambiance socioculturelle particulière des grandes urbanisations de la Basse-Andalousie »<sup>359</sup>. Il rajoute que « les particularités socioéconomiques de cette région – c'est-à-dire la polarisation entre une minorité puissante de latifundistes,

---

<sup>358</sup> Nom donné aux soutiens (tapage, chahut) de la *peña*, et du public, aux artistes, et de manière générale au groupe lui-même, via le *palmeo* (jeu des mains), le « olé » et autres encouragements.

<sup>359</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 275.

aristocrates et « hauts clergés » d'un côté, et la population de masse appauvrie de l'autre – donneront lieu à de forts segments sociaux marginalisés de mendiants et de vagabonds, incluant la majorité des Gitans (Mercado, 1982 : 17) »<sup>360</sup>. Avec l'ethnocentrisme, c'est donc aussi l'imaginaire rural qui s'efface. L'exemple du quartier de Triana, développé plus haut, illustre bien ce propos. Une étude plus poussée des indicateurs montre que deux discours s'opposent, parfois chez les auteurs mêmes : d'un côté, l'intégration de la population gitane dans le « peuple andalou » démontre l'occupation de lieux communs, de l'autre côté, les quartiers flamencos sont encore définis comme des quartiers gitans. Une discussion entre le rural et l'urbain doit alors avoir lieu. Il existe certainement des origines rurales et urbaines du flamenco qui auraient donné lieu à des styles différents. Les partisans de la thèse rurale sont le plus souvent des régionalistes andalous alors que les pionniers de la thèse urbaine sont théoriquement plus proches des travaux « étrangers ». Est-il possible de réunir les deux discours *a priori* antagonistes ? Et avec eux les oppositions individuel/collectif et gitan/non gitan ? Entre réalité sociale et construction identitaire, nous nous efforcerons de faire le détour par ces tensions dans la qualification des espaces de production (partie III-III-).

Ainsi, « la transformation de l'économie agricole a définitivement affecté le caractère collectif de la production du chant flamenco. Les rencontres quotidiennes de *cante* ont maintenant presque disparu et les *patios de vecinos* se sont modifiés eux aussi, pour d'autres raisons liées plutôt à l'intervention des collectivités dans le développement urbain. Les moments de chant en famille sont plus sporadiques, se produisant lors des fêtes, et ceux qui sont nés dans les 30 dernières années ne sont plus élevés dans ce bouillon de culture flamenca »<sup>361</sup>. Mais, « petits, les enfants ne mangent pas avec la *siguiriya* ni la *solea* », répond La Sallago, artiste aux 80 ans d'expérience, aux questions de Silvia Calado (2007 : 66), pour rappeler que les pratiques familiales ne ressemblent pas nécessairement au flamenco idéalisé dans le *cante jondo*, qui se pratique, quant à lui, plutôt en petit comité, souvent masculin.

Facteur de transformation du modèle flamenco, c'est « le changement du mode d'aménagement urbain, en particulier par la création de HLM où beaucoup de Gitans ont été relogés et coupés de la vie collective des *patios de vecinos* »<sup>362</sup> qui est mis en cause. « Les politiques de « nettoyage » des centres-villes [Triana à Séville au début du siècle et le Cartuja au début des années 1990, ainsi que le Sacromonte à Grenade dans les années 1960] et le

---

<sup>360</sup> Ibidem.

<sup>361</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 64.

<sup>362</sup> Ibidem, p. 68.



renvoi des Gitans dans des quartiers excentriques vite devenus des bidonvilles en sont un exemple »<sup>363</sup>, comme nous l'indiquions avec l'exemple des *3000 viviendas* à Séville. Cruces affirme avoir « vécu ces nouveaux *territoires humanisés* du flamenco. Les réunions qui ont lieu dans les ferias, dans un bar, pendant un baptême, correspondent encore au modèle. Mais, le plus souvent, ce qu'il y a, c'est une métamorphose et une *périphérisation* spatiale des rituels. Aujourd'hui, les mariages se célèbrent dans de grandes salles louées. [...] L'« assemblée de Triana » s'est déplacée aux *3000 viviendas*, un quartier marginal de Séville. [...] Le seul cas qui peut-être se diversifie est Xérès où le flamenco existe toujours dans les vieux quartiers de construction « horizontale »<sup>364</sup>. Aussi, Thède précise que « la scolarisation généralisée des enfants gitans les a récemment éloignés des modes de transmission traditionnels du savoir, la mise en place d'un système public de sécurité sociale auquel les Gitans peuvent avoir recours a interpellé leur mécanisme interne de solidarité »<sup>365</sup>. C'est alors que, dans les spectacles récents, proposés dans les festivals et les *tablaos* notamment à partir des années 1970, le décor représente souvent l'intérieur d'un *patio de vecinos* ou d'un *patio cortijo*, montrant que la marque de ces lieux emblématiques est profondément ancrée. Ils coïncident avec les capacités du flamenco comme spectacle qui est de « représenter des modes de vivre, de se sentir parfois « populaires », parfois « secrets », « primitifs », « exotiques » »<sup>366</sup>.

Toujours est-il que le « rôle de la fête, qui n'est pas moins fondamentale du point de vue de la société gitane »<sup>367</sup>, continue de s'inscrire dans une forme de tradition flamenca. Alors qu'elle apparaît comme le principal facteur de cohésion communautaire, elle renvoie souvent aux lieux supposés de l'émergence. On parle ici de cercle de danse et de cycle de chant. À Xérès, l'espace domestique des femmes est représenté dans la fête par la circularité, l'espace clos. « Les cercles de convives fonctionnent le temps de leur brève existence comme autant de lieux privés. »<sup>368</sup> Pasqualino (1998 : 261) nous explique les codes d'entrée et de sortie, pratiqués avec « emphase », comme s'il s'agissait d'invitations dans « un espace domestique dont les femmes, en tant que responsables des foyers, représentent l'enjeu principal ». Dans les fêtes de fiançailles et de mariage, « les convives finissent par ne former

---

<sup>363</sup> Ibidem, p. 246.

<sup>364</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 106.

<sup>365</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 68.

<sup>366</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 346.

<sup>367</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 259.

<sup>368</sup> Ibidem, p. 261.

qu'un seul grand cercle autour de la jeune fille, nommé *talamo*, « lit nuptial » »<sup>369</sup>. Ici, « l'aire de danse est un territoire où l'homme semble toujours invité »<sup>370</sup>. Mais, une fois que les hommes se retrouvent entre eux, « ceux-ci finissent par dessiner grossièrement un cercle assimilable à une arène de corrida. [...] L'espace ainsi créé par les chanteurs évoque cet au-delà du quartier interdit aux femmes dans lequel maris et fils semblent errer quotidiennement : opposé à l'espace domestique de femmes, il est l'espace de liberté dans lequel évoluent les hommes »<sup>371</sup>. Dans les fêtes religieuses, « le rassemblement autour du Christ le Mercredi Saint renvoie à l'image d'un quartier conçu comme une enclave dans la ville »<sup>372</sup>. « Si les Gitans de Santiago reconstituent un cercle de danse autour de leur Christ, les Gitans de San Miguel intègrent le leur au cercle de chant qu'il forme. Sur le plan spatial, cette disposition dessine une sorte de place rappelant leur quartier. Situé au sud de la ville, il se présente tout différemment de Santiago, car il ne comprend pas véritablement de centre. »<sup>373</sup> Chez les non-gitans, ou plutôt lorsque la dimension ethnique n'est pas précisée, le flamenco festif ressemble plus aux formes folkloriques andalouses et se mélange parfois aux musiques contemporaines que sont le rock et le jazz notamment. Ici, l'imaginaire géographique n'est pas prédominant et les lieux ne sont pas particulièrement révélateurs d'une spécificité, exception faite de la *saeta*, *palo* emblématique de la Semaine sainte, comme nous le verrons plus loin.

Nous retrouvons alors, dans la grande majorité des *coplas* individuelles, familiales ou populaires, une forte présence des lieux, de leur population, des coutumes et modes de vie qui leur sont relatifs. Ainsi, comme le propose Aline Lechaume<sup>374</sup> à propos du Québec, l'Andalousie est « chantée » par les interprètes flamencos, qui contribuent fortement à la construction du lien entre musique et espace. Un bémol peut toutefois être apporté ici, afin de nuancer le sens et le poids des mots selon leur origine ethnique ou géographique. En effet, la tradition intimiste du flamenco gitan tend à introduire des questions moins populaires que familiales, lorsque les thèmes du travail ou de la fête sont remplacés par ceux de la femme, de la mère ou de la perte d'un proche. De même, la référence à la terre et à son appartenance, omniprésente dans le répertoire populaire, peut être remplacée par la référence au sang, qui symbolisera l'appartenance ethnique par le sacrifice ou la vengeance notamment. C'est alors l'environnement direct, naturel ou humain, qui sera la source d'inspiration, l'eau, le feu et la

---

<sup>369</sup> Ibidem, p. 262.

<sup>370</sup> Ibidem, p. 263.

<sup>371</sup> Ibidem, p. 264.

<sup>372</sup> Ibidem, p. 265.

<sup>373</sup> Ibidem, p. 267-8.

<sup>374</sup> Lechaume A., 1997, *op. cit.*

terre, autant que le sang, prenant une importance quasi mystique dans la construction de l'identité flamenca. La métaphore est bien évidemment de mise. Le couplet suivant symbolise par exemple cette référence au sang :

*Mi camisa sucia  
Con el agua del río no se limpia  
Ni por el tiempo se aclara  
Sino que por la sangre de José<sup>375</sup>*

Aussi, les « lieux » de la création dépassent la dimension physique, celle de l'espace topographique, pour mettre au jour l'impact des réalités sociales sur le flamenco. Les lieux du travail deviennent les lieux de la souffrance, les lieux urbains ceux de l'exclusion, les lieux communautaires ceux de la terre ou du sang... Mais ne nous y trompons pas, l'allégresse, la fête, l'amour... sont également présents dans les références flamencologiques, même s'ils ont une place spécifique, souvent inférieure à la prédominance de la peine et qu'ils servent parfois à définir les *cantes chicos* contre les *cantes grandes* ou *jondos*. Aussi l'événement festif est-il l'occasion de rejoindre les deux. "*The flamenco style is not only about trauma but about the quest to recover from trauma; it is about distress and discharge too*"<sup>376</sup>. L'être flamenco s'exprime dans un rapport au monde complexe et renvoie l'analyste à une étude plus approfondie des interactions entre les espaces, notamment dans leur qualification. Explorons, avant d'y venir, la structure des lieux de diffusion.

### **Les lieux de représentation : de l'institutionnalisation du genre**

L'observation des lieux de diffusion du flamenco montre une grande diversité qui s'explique par une chronologie mouvementée. Entre émergence, phases de développement et phases de récession, le flamenco a vu s'affirmer des « époques » qui ont chacune produit des lieux de représentation spécifiques. Après les *juergas* et les académies de danse qui ont contribué à la structuration et à la diffusion du phénomène, les *cafés cantantes* où la mise en public conforte la professionnalisation des artistes, l'entrée de l'opéra et du théâtre comme mode de légitimation institutionnelle, les fameux *tablaos*, les *peñas*, puis, aujourd'hui, les festivals à l'air libre et une large gamme de lieux contemporains ; l'évolution des lieux de

---

<sup>375</sup> Paroles gitanes reprises par *El Capullo de Jerez*, cantaor actuel de la région de Xérès : *Ma chemise sale / Ne se lave pas avec l'eau de la rivière / Ne s'éclaircit pas non plus avec le temps / Mais avec le sang de José.*

<sup>376</sup> Nair, 2002, p. 276.

représentation révèle le lien entre flamenco et société. Mais encore une fois, la chronologie et le rapport lieu/flamenco ne font pas consensus.

Comme nous l'avons vu plus haut, ce qui constitue certainement le premier type de lieux de représentation de spectacle flamenco apparaît avec les *juergas* des *señoritos* de la basse vallée du Guadalquivir. À mi-chemin entre la représentation publique et la fête privée, elles sont certainement une des phases majeures de la prise de conscience du potentiel économique du flamenco. Mais leur organisation plutôt axée sur la pratique collective n'en fait pas un espace de diffusion à proprement parler. Ce sont paradoxalement les lieux très académiques et conventionnels que sont les académies de danse qui seront à l'origine de la diffusion culturelle du flamenco. L'ambiguïté sur ce qui fait flamenco naît de cette époque floue où les premiers discours sur le genre portaient tous azimuts. Aussi, le rôle majeur du *baile* dans la diffusion, qui s'inscrit dans le discours flamencologique comme « inférieur » au *cante*, pose problème au défenseur du genre. Sous l'influence du mouvement culturel européen qui valorise notamment les formes exotiques et chaudes d'arts venus du « Sud », l'Espagne est à la mode dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle. Le mythe des danseuses de Cadix, qui tient son origine de l'époque romaine, est ravivé, et avec lui les représentations d'une Espagne exotique, festive et animée. Comme articulation entre la production locale et la diffusion, les académies de danse fleurissent dans les grandes villes. Elles ne proposent pas ce que l'on nomme à l'époque « flamenco », mais plutôt un certain nombre de chants et de danses folkloriques qui sont travaillés<sup>377</sup> à des fins d'exportation. Ainsi, si l'on proposait à Séville des variantes de la *buleria* de Xérès en plus de la sévillane « flamenquisée », Madrid voyait fleurir des danses venues de toute l'Espagne et, à Paris, les interprétations des professeurs eux-mêmes français n'insistaient pas sur la référence au flamenco andalou. En fait, si la plupart des flamencologues s'accordent sur une place relative du genre dans les premières académies, il semble que celles-ci eurent surtout pour effet d'orienter les regards vers lui plutôt que de le diffuser dans sa diversité. Aujourd'hui, les académies spécialisées sont très nombreuses, de l'Andalousie au Japon. Elles proposent de plus en plus des styles variés de flamencos et ont un pouvoir d'attraction de plus en plus fort, même si la dénomination « danse flamenca » ignore souvent la complexité du genre. Nous soulignons le rôle de la danse qui a finalement beaucoup servi le flamenco dans sa mise en public, dans un art où le chant est resté pendant longtemps la discipline maîtresse. Dans la période de faible distinction

---

<sup>377</sup> Repris du répertoire populaire, normé et structuré, simplifié ou élaboré, et finalement « labellisé » en fonction de leur provenance.

entre flamenco et folklore, des auberges et des tavernes, ainsi que quelques lieux de vente proches des familles d'artistes, commencent à proposer des chanteurs avec d'autres bribes de spectacles flamencos dansés. Bien que rares et peu organisés, notamment dans la communication, ils initient un mouvement qui se généralise à partir des années 1840 (Blas Vega, 1987, 1989 et 2006). Cruces (2002) parle alors de la *venta*<sup>378</sup> comme « un des espaces de la fête les plus communs en Andalousie »<sup>379</sup>, et les *tabancos*<sup>380</sup> s'affichent désormais comme des lieux flamencos de référence.

Vient alors l'époque des *cafés cantantes*. Souvent qualifiée « d'âge d'or du flamenco », elle correspond à une phase de diffusion massive du genre. Entre 1850 et 1910, le nombre de « cafés chantants » explose. Ces sortes de tavernes, ouvertes le soir et jusque tard dans la nuit, se spécialisent dans la diffusion du flamenco. Elles se complètent avec deux autres « institutions de la vie urbaine moderne »<sup>381</sup> : les académies ou salons de danse et les théâtres. Bien que leur création soit due principalement à l'initiative de bourgeois dans les grandes villes andalouses, on y rencontre une faune variée mélangeant la population locale aux premiers touristes culturels (Blas Vega, 1987 et 2006). L'époque marque en effet les débuts des déplacements touristiques motivés par la culture locale. Les cafés « hannan » – en Grèce au même moment que les *cafés cantantes* – en sont un autre exemple. La mise en public du flamenco a poussé un grand nombre d'artistes à se professionnaliser, convertissant ainsi une pratique culturelle en un véritable métier. Ainsi, « bien que les fêtes publiques et le théâtre soient la première scène de l'art flamenco, nous devons vraiment considérer les académies de danse, les *zambras* et les cafés chantants comme des lieux propres, l'environnement naturel où se précise le langage professionnel du genre »<sup>382</sup>. Cette transition notoire entre un flamenco du quotidien et un flamenco commercialisé, dont le *café cantante* est le principal opérateur, est à l'origine de la polémique opposant un flamenco pur à des « zones flamencoïdes »<sup>383</sup> polluées. Les formes « pures », notamment définies par Antonio Machado (1881), sont le plus souvent assimilées au répertoire gitan. Mais, même si cette idéologie gitane prédomine à l'époque, dans les défenseurs d'un flamenco andalou réunissant Gitans et non-gitans comptent également des détracteurs du *café cantante*. Ainsi, Cristina Cruces (1996) affirme que « les cafés-chantants représentèrent la première époque de perte

---

<sup>378</sup> Auberge le plus souvent située au bord des routes où se pratique entre autres un flamenco festif.

<sup>379</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 85.

<sup>380</sup> Petit commerce où l'on peut également manger sur le pouce et boire un coup.

<sup>381</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 273.

<sup>382</sup> Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 14.

<sup>383</sup> Lefranc, 1998.

d'authenticité, pour leur caractère commercial ».<sup>384</sup> En effet, certains styles se sont plus développés que d'autres, ce qui provoque d'un côté une diminution de la diversité, de l'autre un enrichissement des styles qui s'éloignent du *cante jondo*. Ici, la créativité a été également placée dans un rapport dialectique entre innovation et tradition. Molina et Mairena (1963) parlent ainsi des « prostituants cafés-chanteurs ». Il semble admis que les flamencos y proposaient des styles plus festifs, plus dansants, plus audibles, disposés à plaire à un public de non-initiés. Aussi, la non-production de styles « jondos », ceux notamment pratiqués dans le cercle privé, laissa penser à une perte de valeur. Mais il semble que « l'histoire s'est chargée de démentir la prophétie de Demófilo (Antonio Machado) selon laquelle les cafés-chanteurs « en finiront complètement avec les *cantes* gitans ». Cette affirmation, formulée dans le prologue de la version de 1881, est réitéré dans la biographie de Silverio Franconetti, dans l'appendice : « Les cafés-chanteurs tueront entièrement le *cante* gitan à court terme, en dépit des efforts gigantesques faits par le *cantaor* de Séville pour le sortir de la sphère obscure où il vivait et d'où il n'aurait pas dû sortir s'il aspirait à se conserver pur et authentique. »<sup>385</sup> Pourtant, en dépit de toute considération artistique, ces lieux de diffusion sont à l'origine d'une formidable effervescence autour du genre. Ainsi, Felix Grande (1995), bien qu'il défende un flamenco « pur » et « andalou », affirme le rôle important des *cafés cantantes* dans la construction du genre flamenco. D'abord, il faut préciser que les « cafés-chanteurs » ne sont pas une exclusivité du flamenco, mais bien un outil de divertissement par excellence à cette époque de l'histoire espagnole (sinon, ils se seraient certainement appelés cafés *cantaores* au lieu de *cantantes*<sup>386</sup>). C'est notamment ici que « décolle le *baile* ». Les cafés-chanteurs furent la plate-forme, le tremplin de nombre de noms qui constituent des « figures » comme les nomme le monde du flamenco. « Les *cantes* « pour danser » s'arrêtèrent et s'établirent des formes spéciales de *solea*, *buleria*, *tantos* et *tientos* qui trouvèrent dans les cafés une grande capacité de diffusion et de transmission. D'autres, comme les styles variés de *fandango*, se flamenquisèrent »<sup>387</sup>. Mais la séparation entre Gitans et *payos*, qui n'a, comme nous l'avons vu, pas toujours été une réalité, semble avoir pris forme momentanément. « Les *payos* marquaient les conditions de travail dans les cafés, alors que les Gitans étaient exploités ».<sup>388</sup> Cependant, « beaucoup de Gitans ne voulurent pas travailler pour amuser les

<sup>384</sup> In Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 178.

<sup>385</sup> Francisco Gutiérrez Carbajo in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 46.

<sup>386</sup> *Cantaor* signifie chanteur de flamenco, alors qu'en espagnol, chanteur se dit *cantante*.

<sup>387</sup> Ibidem.

<sup>388</sup> Ibidem.

*señoritos* ; nous leur devons en grande partie la conservation du *cante* ». <sup>389</sup> Ainsi, les cafés ont été à l'origine de la montée en puissance d'artiste *payos*, dont Antonio Chacon a sûrement été la figure la plus emblématique. Les défenseurs des cafés affirment qu'ils ont été à l'initiative d'un renouveau dans le flamenco, à l'image du poète Salvador Rueda qui les qualifie d'« universités du flamenco ». <sup>390</sup> Cristina Cruces soutient elle-même, tout en se contredisant et en soulignant ainsi l'ambiguïté de la question, que cette activité « n'a pas de raison de représenter une perte d'authenticité » <sup>391</sup>.

Il reste toutefois admis que les lieux de production et de diffusion, à cette époque, ont encore des raisons d'être distingués. Pour Félix Grande (1995), le flamenco « véritable » se situe dans les caves et dans la *juergas*, lieux « où l'on ne ment pas » <sup>392</sup>. Un flamenco gardé par « pas plus d'une centaine d'Andalous à qui l'orgueil, le leur et celui du *cante*, ne consent pas à céder un héritage expressif à la voracité d'une demande dont la philosophie est presque toujours la trivialité » <sup>393</sup>. Bien entendu, cet avis est loin d'être partagé par tous. « Ce serait oublier volontairement que les plus nombreuses des « caves » de la flamencologie, celles du Sacromonte <sup>394</sup>, vendent *cante* et *baile* depuis presque 200 ans » <sup>395</sup>. Ces caves, habitations troglodytes d'une population socialement rejetée et constituée principalement de Gitans, constituent l'un des quartiers de Grenade. Elles servent depuis longtemps déjà, à partir du moment où leurs habitants ont intégré des habitations plus classiques, de lieux de diffusion du flamenco local. L'une des questions liées à l'authenticité que soulève cette mise en public renvoie à la mise en scène des modes de vie antérieurs au flamenco qui sont exploités comme gage de pureté. Or, cette mise en scène propose souvent une histoire biaisée, une tradition inventée (Steingress, 2007). Le flamenco qui s'y trouve est-il pour autant inauthentique ? Pour Ortiz Nuevo (1998), ces lieux constituent des « espaces de sociabilité » qui participent à une production nouvelle et néanmoins authentique.

L'époque succédant aux *cafés cantantes* fait état d'une autre phase historique du développement du genre ; souvent qualifiée d'« époque des opéras ». Les théâtres voient se développer, dans les années 1920, des spectacles incluant des formes de flamencos, puis d'autres, entièrement dédiés à eux. On constate ainsi un enrichissement mutuel des deux mondes. Assez rapidement apparaissent des pièces flamencas qui relatent des histoires

---

<sup>389</sup> Felix Grande, 1995, *op. cit.*, p. 348.

<sup>390</sup> Cité par Romualdo Molina in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 342.

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>392</sup> Grande, 1995, *op. cit.*, p. 55.

<sup>393</sup> 1995, *op. cit.*, p. 518.

<sup>394</sup> Rappel : quartier de Grenade où des flamencos habitaient des troglodytes.

<sup>395</sup> Cruces Roldan C., 1998, *op. cit.*, p. 184.

populaires. Drames ou comédies, elles « flamenquissent » un genre théâtral, donnent lieu à de multiples créations et débordent enfin sur l'opéra. L'opéra flamenco vient alors renouer avec le classicisme européen. Tant au niveau des artistes que du public, les codes de production et de participation évoluent. Ils marquent l'entrée du flamenco dans une institution élitiste et définitivement urbaine. Ce monde parallèle du flamenco se met de fait en opposition avec le populaire. Certains l'ont ainsi affirmé comme une récupération des bourgeois à l'origine de la diffusion du genre (Steingress, 2007), comme une séparation voulue entre un public pauvre et des artistes gitans d'un côté et un public riche et des artistes non-gitans de l'autre (Thède, 2000), comme une dérive grotesque (Manfredi, 1955)... Mais il semble surtout être la démonstration des capacités du genre à s'inscrire dans des échelles socioculturelles multiples, faisant dès lors de lui un fait social total pour l'Andalousie. Sa présence dans les arènes de corrida (*plazas de toros*) témoigne de cette envolée. Deux questions sont posées ici par le corpus. Il y a d'abord celle de la chronologie entre cafés et théâtres. Pour une majorité des écrits, les cafés précèdent. Or, pour Steingress (2007 : 126-160), c'est l'antécédence des théâtres sur les cafés qui l'emporte, comme il le démontre avec l'exemple de Xérès. Ensuite, le registre de représentation semble attribuer une programmation plus « *jonda* » aux théâtres, mettant la recherche de l'authentique et de la pureté au service d'un public élitiste. Mais on constate souvent que les représentations des cafés pouvaient, dans des fins de nuits festives et alcoolisées, laisser place à des *cantes* improvisés inattendus, et que tous ces lieux ne se ressemblaient pas. Si cette configuration semble effective aujourd'hui, peu d'indicateurs permettent de remonter jusqu'aux origines.

Ainsi cette époque marque-t-elle également le début d'un retrait artistique du genre et d'une forme de patrimonialisation qui se construisent sur la critique des *cafés cantantes*, du théâtre et de l'opéra. Ils se traduisent principalement dans la création de concours de chant. Sous l'impulsion d'intellectuels et d'artistes, et à l'initiative particulière de Manuel de Falla et de Federico Garcia Lorca, le premier concours aura lieu à Grenade en 1922. L'idée première est de rechercher l'authenticité du *cante* en valorisant les expressions individuelles hors contexte commercial et/ou touristique. Falla et Lorca feront le tour des figures andalouses du flamenco pour motiver leur participation. Ils établiront, avec d'autres, des critères de « profondeur », d'« authenticité », etc., censés correspondre au « vrai et pur » flamenco (Falla, 1922). Aussi le choix de Grenade exprime-t-il à la fois la volonté de s'éloigner de la capitale sévillane pour affirmer une autonomie du flamenco centralisé, mais également l'inscription définitive de la ville, porte de la Sierra Nevada, dans le réseau flamenco andalou. L'occurrence d'un second concours en 1925 à La Union, ville minière de la province



d'Almeria, conforte cette idée d'un mouvement flamenco dans l'Andalousie orientale. Il coïncide également avec la multiplication des travaux flamencologiques testant l'hypothèse d'une origine musicale magrébine dans le flamenco. Ainsi les concours relancent-ils la recherche de l'époque et la diffusion socioculturelle du genre, dans un contexte toutefois peu favorable. À la fin des années 1950, les *cantes* de Murcie étaient, selon les affirmations de Gamboa (2005 : 404), sur le point de disparaître. Aussi, lors d'un récital, Juanito Valderrama, tout en s'adressant à la population de La Union, interpréta l'un d'entre eux. Quelque temps plus tard, en 1961, un concours fut organisé par des aficionados et élus locaux de La Union. Il reçut un vif succès et permit notamment de repérer des artistes isolés des réseaux de « récupération et de valorisation » soutenus par les suiveurs de Lorca et de Falla. Antonio Sevillano Miralles confirme que « *lo flamenco* » se trouvait pratiquement dans l'oubli, comme le mit en évidence Juanito Valderrama dans un discours au début des années 60 à La Union. Cela supposait un authentique levier pour la mémoire historique oubliée et le réactif qui mit en route le processus fut le prestigieux « *Festival de Cante de las Minas* »<sup>396</sup>. Aussi, « à partir de Falla et Garcia Lorca, on commence à donner au flamenco une valeur intellectuelle, à le considérer comme un art important, et beaucoup de gens commencent à monter au créneau pour la « *dignification* » du flamenco »<sup>397</sup>. Selon Miguel Ropero, « le concours fut des premiers qui divulguèrent le flamenco vers l'intellectualité ».<sup>398</sup> Il salue ainsi « l'effcience du *Concours de Cante Jondo de Grenada* qui restera toujours dans les annales du flamenco, et dont nous sommes toujours bénéficiaires du profit théorique et pratique »<sup>399</sup>. Ansalmo Gonzales Climent (1975) affirme ainsi que le concours et son dépliant, « curieux et inestimable, largement inspiré par le maître Manuel de Falla, publiés à l'occasion de sa célébration, marquent un tournant dans l'histoire du flamenco. [...] Au milieu de la dissolution flamenca, ils apparaissent comme une oasis »<sup>400</sup>. Après Grenade et La Union, la municipalité de Cordoue ouvre le *Concours National de Cante Jondo* en 1956, qui deviendra, lors de sa quatrième édition, le *Concours National d'Art Flamenco*, en 1965. Cet événement trisannuel existe encore et, comme d'autres également, donnera lieu à la création d'un festival. « Qu'est-ce que [le Concours de] Cordoue, sinon la continuité d'une idée qui naît à Grenade ? Qu'est-ce que la biennale, sinon la continuité du concours de Cordoue ? » dira à ce

<sup>396</sup> Sevillano Miralles A., in Cruces Roldan C, 1998, *op. cit.*, p. 211.

<sup>397</sup> Angel Alvarez Caballero in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 339.

<sup>398</sup> Miguel Ropero Nuñez in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 335.

<sup>399</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>400</sup> Ibidem, p. 148 et 223.

propos José Luis Navarro<sup>401</sup>. Mais les critiques de Falla et Lorca ne sont pas non plus absentes. Si le mouvement antiflamenco de l'époque se déchaîne avec plus de vigueur, sous l'influence particulière d'Eugenio Noel, les recherches actuelles sur les intentions des « intellectuels bourgeois » montrent les relents de romantisme qu'implique leur démarche (Steingress, 2007 et Mitchell, 1994). Toujours est-il que cette étape marque un tournant dans le monde du flamenco, celui de l'événementiel.

Les concours semblent en effet avoir initié la formation d'autres types d'événements autour du flamenco. Le succès de ces rassemblements autour d'un projet commun de défense et de promotion du genre a motivé des initiatives locales qui, principalement à partir des années 1960 et plus intensément à partir des années 1980, fleurissent dans toute l'Andalousie. Ces lieux permettent à la fois l'expression de tout un panel de flamencos qui n'aboutissaient pas dans les cafés ou dans les théâtres, mais aussi des volontés sociales, économiques et/ou politiques des acteurs locaux. Ainsi, de concours en biennales et de fêtes en festivals, l'année 1986 marquera l'apogée de « l'époque des festivals »<sup>402</sup> avec plus de 200 événements du style en Andalousie. On en compte presque 140 aujourd'hui, dont la plupart se déroulent en été : 28 dans la province de Séville, 21 pour celle de Malaga, 14, 4 et 6, pour les provinces de Jaen, Huelva et Grenade, 32 pour Cordoba, 28 pour Cadix et 5 pour Almeria. Festival de Xérès, Biennale de Séville, Congrès de Cadix, Féria Mondiale du Flamenco, Malaga en Flamenco, les Jeudis flamencos, Festival de la guitare de Cordoue, Salon International de la mode flamenca... comptent parmi les plus réputés. Pour Gamboa (2005), les festivals sont la suite logique de l'opéra flamenco du début du XX<sup>e</sup> siècle. Avec l'ensemble des pratiques culturelles et artistiques, le flamenco emboîte donc le pas sur le *revival* de l'événementiel (Nora, 1974, puis Di Méo, 2005). « Au fil des années, les festivals de flamenco de l'Andalousie sont devenus une composante de la politique culturelle officielle »<sup>403</sup>, même si la grande variété de propositions discursives et thématiques qui englobent ces événements montre un élargissement des intentions. S'il n'y a plus de discours dominant – outre bien entendu la mise à l'honneur du genre, qui valorise l'authenticité, le populaire, la pureté ou la profondeur –, une invariance reste toute fois détectable ici : l'affirmation de la localité. « Les festivals sont une part inhérente aux célébrations locales de la communauté flamenca et de la programmation des administrations publiques. »<sup>404</sup> Le festival de Xérès comptabilise, par exemple, plus de 75 % de spectateurs habitant la province. Ainsi, « l'importance du caractère

---

<sup>401</sup> José Luis Navarro in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 341.

<sup>402</sup> Suarez Japon, 2006, *op. cit.*, p. 257.

<sup>403</sup> Thède N., 2000, *op. cit.*, p. 259.

<sup>404</sup> Calado Olivo, 2007, *op. cit.*, p. 95.

local des festivals se manifeste à tel point que la disparition ou l'affaiblissement de certains peut être une preuve des processus plus larges de désintégration de la vie communautaire dans certaines localités andalouses, particulièrement dans la géographie montagnarde »<sup>405</sup>. Aussi, Rodríguez Iglesias (2001) parle d'une « double analyse des processus communicatifs qui s'établissent entre artistes et public ». « C'est ici que s'extériorisent le lien d'identification local et la dimension communautaire et intégrative. [...] Les références et les détails locaux sont des ressources faciles pour le *cantaor* s'il veut gagner les faveurs du public, qu'il soit ou non du coin. Beaucoup d'artistes choisissent des *palos* autochtones. »<sup>406</sup> D'ailleurs, dans certains festivals, la présence de liens de voisinage, familiaux ou ethniques, est telle que les représentations ne peuvent se faire sans qu'artistes et public n'échangent de mots, qui vont bien plus loin que la seule référence à la localité, mais rentre dans le domaine du personnel et de l'intime (Rodríguez Iglesias, 2001 ; Cruces Roldan, 1998). Ainsi, le public appelle l'artiste par son prénom ou son diminutif, lui demande un chant particulier en faisant référence à l'une de ses connaissances, l'interroge sur sa famille ou félicite son origine géographique, sa ville ou son quartier. À l'inverse, l'artiste salue le public « d'ici », celui de « la véritable terre du flamenco » (Rodríguez Iglesias, 2001 : 361), invite un cousin à monter sur scène ou félicite une connaissance. Le jeu peut parfois durer plusieurs dizaines de minutes entre chaque *palo* et influe sur le répertoire proposé. « En résumé, le festival flamenco permet un dépassement de l'ordinaire et il établit un processus de communication non seulement au travers des ses armes esthétiques et de sa plasticité émotionnelle, mais également de la fête et de l'identification communautaire dans lesquelles l'enracinement du « local » est indiscutable. »<sup>407</sup> De plus, « ils indiquent tous dans leur dénomination les éléments qui sont considérés comme les plus spécifiques et représentatifs de leur répertoire identitaire. »<sup>408</sup> Thède (2000) montrera, avec le cas d'Arcos-de-la-Frontera, petite ville au sud-est de Séville, que les festivals peuvent inclure eux aussi une dimension identitaire. Dans cette ville, deux festivals ont été créés. L'un d'entre eux par une communauté de Gitans principalement, l'autre par la *peña* locale qui tend à minimiser l'importance des Gitans dans le flamenco.

Aussi, malgré le discours ambiant qui tend vers le « tout va bien », Suarez Japon (2006 : 260) semble annoncer, sinon la fin, tout du moins le déclin des festivals. La qualité, de plus en plus recherchée par le public et les artistes, semble être à l'origine de la diminution de l'importance des festivals à l'avantage « d'espaces fermés ». Le public trouve dans ceux-ci

---

<sup>405</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 53.

<sup>406</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 359.

<sup>407</sup> Ibidem, p. 362.

<sup>408</sup> Ibidem, p. 358.

des conditions d'écoute plus confortables et les artistes des lieux plus adaptés à leurs exigences sonores et acoustiques. Certains festivals pouvaient, dans les années 1980-90, durer plus de 10 heures et le public redoutait souvent les conditions d'accueil et d'écoute. « Le public des festivals est souvent distrait, bruyant, attiré presque exclusivement par les rythmes *festeros*<sup>409</sup> (*buleria, tango*), et les « clins d'œil » artistiques sont servis démagogiquement à la demande. »<sup>410</sup> Une autre explication fait le lien avec l'industrie musicale qui participe à la production d'un son qualitatif et propose un produit qu'il n'est possible de restituer que dans des lieux spécifiques. Aussi contribua-t-elle largement, de pair (mais sans concertation) avec l'administration publique, au financement des spectacles. La crise de l'industrie du disque et celle du budget public accentuent le déclin des festivals et la récupération des institutions culturelles de haut rang. L'expérience comparée entre *Los Jueves de Cadiz*, cycle de concert à l'air libre, et un récital au théâtre de Séville ne peut que valider cette proposition. Dans le premier lieu, il est possible de boire et de manger. On se sert au bar positionné derrière et sur le côté du public. Durant tout le spectacle, le public se meut sans cesse dans un brouhaha festif. Le second offre des sièges individuels confortables et une ambiance sombrement feutrée. Il est aussi difficile à l'air libre de trouver une place que de comprendre ce que crie le *cantaor*, alors qu'au théâtre, une hôtesse vous indique votre fauteuil et, dès le début du concert, le moindre toussotement des artistes est perceptible. Pourtant, les deux affichent complet à chaque représentation. L'explication qui prédomine renvoie alors à l'expression du lieu dans sa localité. Une démarcation par l'affirmation d'une spécificité locale devient un invariant dans la distinction des festivals qui continuent d'avoir du succès. L'on viendrait moins « voir » ou « écouter » un spectacle de flamenco qu'y participer et s'impliquer dans ce qu'il représente. Cette vie sociale s'institutionnalise alors au travers des *peñas* flamencas (Cruces, 1989 et 2002).

Les *peñas* constituent l'un des derniers lieux de diffusion significatifs pour notre problématique. Permisses par la loi d'association non politique espagnole, en 1964, elles coïncident avec un mouvement de ré-intellectualisation du flamenco, initié par Gonzales Climent (1955) et surtout Molina et Mairena (1963), alors que le franquisme lâche du lest. Ces espaces associatifs portent souvent le nom d'un artiste connu, né dans le quartier, ou simplement le nom de leur localité (*peña* « *Chichi de Alcala* », *peña* « *La parra de Granada* »...). Ils se constituent la plupart du temps autour d'un noyau dur formé de quelques

---

<sup>409</sup> Festifs.

<sup>410</sup> Virelizier, 1993, p. 21, cité par Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 41.

membres. Aficionados intellectuels, aisés, retraités, et rarement amis ou membres de la famille d'artistes flamencos s'associent pour « diffuser et promouvoir » le genre. Ce qui les différencie alors du reste des initiatives, c'est le caractère privé ou semi-public – lorsqu'il s'agit de centres culturels ou de fondations qui prennent le nom de *peña* – des représentations. Une carte de membre avec cotisation annuelle est souvent nécessaire pour y assister. La programmation s'effectue souvent à l'année, même si elle change régulièrement, et propose la plupart du temps des artistes locaux qui reproduisent des *palos* ou *cantes* spécifiques. Si l'artiste dont elle porte le nom est encore vivant, il soutiendra souvent la *peña* en offrant une représentation annuelle ou semestrielle, invitant parfois des amis. En plus des représentations artistiques, les *peñas* ont la particularité de proposer des débats, des rencontres et des films documentaires, des œuvres d'art, des produits dérivés, etc., qui leur attribuent un rôle de choix dans le maintien et la diffusion du flamenco (Valera Espinosa, 1999). Basée sur le modèle de la *peña* taurine, elle s'organise en fédération provinciale et confédération régionale en Andalousie. Il est vrai que les *peñas* sont particulièrement développées « dans certaines zones traditionnellement flamencas d'Andalousie »<sup>411</sup>. Environ 240 *peñas* y sont dénombrées<sup>412</sup>, dont plus de 60 % sont situées dans le triangle Cadix-Séville-Cordoue. Mais il en existe également ailleurs. Il y a une cinquantaine en Estrémadure et la plupart des villes espagnoles en possèdent au moins une, dont Barcelone (34), Madrid (19) et Valence (7). Elles sont de plus en plus présentes dans le reste de l'Europe (particulièrement en France, en Allemagne, en Italie et au Royaume-Uni), ainsi que dans le reste du monde (Japon, États-Unis, Mexique, Brésil, Argentine...). Aussi, Rodríguez Iglesias (2001 : 368-369) oppose les *peñas* « historiques » aux *peñas* « périphériques ». Historiquement, elles sont distribuées dans « trois environnements géographiques » : les centres urbains des grandes villes ; quelques quartiers périphériques anciens ; et les villages andalous « dans lesquels il faut distinguer : les agrovilles côtières ou intérieures [...et] les groupements de population qui n'ont pas le statut de capitale de province »<sup>413</sup>. Ainsi la situation actuelle est-elle « le résultat de la diffusion [...] vers de nouvelles zones dans les grandes villes, où une masse démographique a émigré depuis les zones rurales ou les quartiers traditionnels de ces mêmes villes. Dans ces espaces initialement dévertébrés – pas seulement au niveau infrastructurel, mais aussi au niveau culturel et identitaire – les *peñas* flamencas servent, avec d'autres associations, à ce qu'une population nombreuse construise de nouveaux liens sociaux et des foyers où matérialiser et

---

<sup>411</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 363.

<sup>412</sup> Selon le site <http://www.affedis.com/ANDALUCIA.html>.

<sup>413</sup> Rodríguez Iglesias, 2001, *op. cit.*, p. 368.

formaliser ceux déjà existants »<sup>414</sup>. Cruces (1989 et 1997), pour qui, « avec leur caractère non mercantile, et d'assistance réduite, ces lieux d'authenticité majeure dans lesquels la dimension artistique et professionnelle est reléguée à la faveur d'un sentiment d'intégrité et d'intimité difficile à supplanter »<sup>415</sup>, partage ce point de vue. Rodríguez Iglesias (2001) rajoute qu' « il a toujours existé un flamenco parallèle [...], une façon d'apprécier la pure jouissance du collectif que nous pourrions qualifier d'horizontale et participative »<sup>416</sup>. Le vocabulaire insiste alors sur les *tertulias* (flamencas) : cercle de discussion où la parole peut laisser place à la pratique. « Dans les *peñas* flamencas, la prétention est de franchir symboliquement les barrières physiques imposées par la séparation entre « ceux qui payent » et « les artistes » [...] en faveur d'un sentiment « d'intégration collective ». Il se met en scène un jeu de prétendue relation égalitaire entre les parties, auquel contribue la structuration des espaces. [...] Pour ce, il se recrée des espaces obsolètes dans la vie quotidienne andalouse »<sup>417</sup>. Waal (1998) parle alors de « domesticité interne contre la codification extérieure ».

Mais la rupture interne récurrente dans le débat flamencologique réapparaît ici. Aussi ces *peñas* ne sont-elles pas « gratuites » – de 3 à 60 euros /mois, 6 en moyenne selon Gamboa (2005) – et offrent parfois des spectacles payants ouverts aux non-membres. Elles sont souvent fermées à un type de public et participent également aux tensions internes au flamenco. Par exemple, « il y a trois *peñas* flamencas à Arcos, mais les Gitans les boycottent, considérant que le flamenco qui s'y pratique n'est pas authentique, et que ceux qui les contrôlent ne leur accordent pas de place ni de légitimité pour diffuser un flamenco gitan »<sup>418</sup>. De plus, Cruces (1996) « a pu affirmer que le flamenco dans les *peñas* est une instance de dépassement symbolique de la segmentation sociale qui réaffirme ainsi l'identité locale – passant ainsi sous silence les profondes divisions ethniques autour du flamenco, y compris au niveau local, et le fait que les identités locales puissent se réaffirmer de manière conflictuelle et non seulement par l'unanimité »<sup>419</sup>. D'ailleurs, Pizepan (2009 : 29) rappelle que Pasqualino (1998) a bien mis en évidence ces disparités locales et notamment la xénophobie qu'elles révèlent souvent. Les *peñas* correspondent également à une nouvelle forme de consommation culturelle qui les rapproche parfois de la mise en public. « Les espaces qui ont été construits dans les *peñas* flamencas pour accueillir cette manière spéciale de se réunir autour du genre

---

<sup>414</sup> Ibidem, p. 369.

<sup>415</sup> In Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 362.

<sup>416</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 363.

<sup>417</sup> Ibidem, p. 371.

<sup>418</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 83.

<sup>419</sup> Ibidem, p. 49.

sont aussi le reflet du passé, actualisé selon les nouvelles nécessités de sociabilité [...]. Le flamenco commercial s'est installé dans les espaces de petite taille »<sup>420</sup>. Elles peuvent alors varier entre une véritable association culturelle et un simple *tablaos*.

Bien que ce terme de *tablaos* apparaisse pendant l'époque de *cafés cantantes* et se confonde même parfois avec eux, il définit à son tour une catégorie de lieux qui prend tout son sens dans les années 1960. Cette période confronte le flamenco à un tourisme de masse initié par « *el Caudillo* »<sup>421</sup>. Souvent inscrit dans des circuits touristiques, le *tablaos* réunit plus de touristes que de locaux, qui boivent et mangent pendant la représentation. Les spectacles y sont plus organisés et présentent un panel de plusieurs styles flamencos, contant parfois une histoire. Ils sont ainsi le lieu de prédilection des *cuadros flamencos*, groupes hétérogènes réunissant plusieurs artistes proposant *cante*, *baile* et *toque* (voir figure n° 35). Les *palos* qu'ils proposent sont souvent assez festifs ou entraînants, les danses esthétiques ou amusantes, mais quelques prestations s'aventurent parfois en dehors des chemins battus. Les artistes sont costumés et un décor rappelle les lieux de création originels : patio, ferme, forge... Ainsi, la question de l'authentique se pose de nouveau, sur le même registre que pour les *cafés cantantes*, bien qu'avec une acuité nouvelle. José Maria Velázquez nous dit ainsi que « les cafés-chanteurs et les *tablaos* sont deux choses identiques. La seule différence, c'est que l'on a affaire à deux époques distinctes. Avant, il y avait plus d'artistes et plus de pureté ».<sup>422</sup> La critique du flamenco pour touristes s'empare alors, depuis les années 1960, du monde du flamenco. La mise en tourisme d'une pratique populaire n'a, pour certains, qu'un sens prostituant, lorsque d'autres y voient l'opportunité de promouvoir l'art : « Je crois que l'on apprend beaucoup à se produire dans les *tablaos*. Si ça abîme ? Oui, la voix »<sup>423</sup>, disait le célèbre chanteur Pansequito<sup>424</sup>. Alors que d'autres affirmeront qu'« un *tablaos* pur n'existe pas, ne peut exister »<sup>425</sup>.

---

<sup>420</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 370.

<sup>421</sup> Franco.

<sup>422</sup> *In Rito y geografía del cante*, TVE, 1971, cité par Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 158-159.

<sup>423</sup> Pansequito *in Rito y geografía del cante*, TVE, 1971.

<sup>424</sup> Littéralement : « pain sec ».

<sup>425</sup> Jose Maria Velasquez, cité par Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 159.

Figure n° 35 : Cuadros flamencos dans un tablao



Source : <http://www.tablaolosgallos.com>



Source : <http://antibleh.com>



Finalement, des représentations dans des lieux publics de type administratif sont à prendre en compte. Si elles existent, sous des formes variées, depuis longtemps, leur multiplication depuis les années 1990 est spectaculaire. Elle coïncide bien entendu avec l'émergence des politiques spécifiques et de la politique globale andalouse dans lesquelles s'inscrit le flamenco. D'abord présente dans des lieux spécifiques, tels que le Centre Andalou de Flamenco à Xérès ou encore les locaux de l'Agence Andalouse pour le Développement du Flamenco à Séville, cette pratique tend à se généraliser. Ainsi, les temps administratifs et autres ouvertures/clôtures d'événements divers sont rythmés par des représentations souvent brèves et épurées. Les artistes viennent généralement sans leur *peña*<sup>426</sup> et l'assemblée se réduit aux responsables locaux, quelques personnes intéressées et rarement des passants occasionnels. La plupart des personnes interrogées parlent, comme le discours officiel le laisse entendre, d'une symbolique de la représentation et de son rôle de marqueur spatial. En creusant un peu, on découvre une certaine réticence des artistes à se produire dans ces lieux. La relation administration/administrés serait à l'origine de leur faible succès (Guiguère, 2005 a et b). Antonio Burgos compare les responsables administratifs aux *señoritos* et par là même ces lieux de représentation aux *juergas* : « si Mairena a sorti le *cante* des salons (des *señoritos* saouls), il l'a introduit dans les mairies, dans les secrétariats de la culture... Il a été plus intelligent que tous ses contemporains, et il a su où se trouvaient les nouveaux *señoritos* »<sup>427</sup>. Voilà qui en dit long sur la circularité du processus de diffusion.

Ainsi, « bien qu'il ait quasiment perdu son existence familiale, l'art *jondo* a aujourd'hui ses espaces dans les théâtres et opéras, les académies, les *peñas* et quelques bars qu'il anime »<sup>428</sup>. À Séville, par exemple, « il n'est pas seulement dans les grands théâtres de la ville, mais aussi dans des espaces particuliers comme les *Reales Alcazares* ou le patio de l'ancien Hôtel Triana, [...] dans la salle Joaquin Turina, [...] les *peñas* [...] des salles et des bars tels que La Carboneria, La Sonanta, La Casa de la Memoria de Al-Andalus, El Montecillo... La Feria d'avril cache des *casetas* où écouter du *cante jondo* [...] Et, pendant la Semaine sainte, on peut écouter une *saeta* de la bouche d'un *cantaor* de premier ordre depuis n'importe quel balcon. Séville est aussi une ville d'artisanat avec ses étonnants luthiers et les meilleures boutiques de costumes flamencos et d'accessoires. [...] Bien sûr, il s'agit d'un élément clé pour alimenter aussi le marché de l'apprentissage dans les centres d'études,

---

<sup>426</sup> Voir glossaire pour les deux acceptions du terme *peña*.

<sup>427</sup> Antonio Burgos in Blas Vega et Rios Ruiz, 1990, p. 440-1, cité par Thède N., 2000, *op. cit.*, p. 106.

<sup>428</sup> *Donde esta el / Where is...? FLAMENCO*, Guide touristique, version 2006-2007, Ed. Absalon, p. 10.

les ateliers flamencos et autres fondations et écoles de danseurs comme Matilde Coral ou Manolo Marin »<sup>429</sup>. La chronologie de l'émergence de lieux distincts pour le flamenco interroge finalement son lien avec l'histoire. Ainsi, les oppositions qui servent à analyser les lieux et leurs impacts sur le genre se basent principalement sur un discours qui le fixe dans le temps. Or, l'observation du monde actuel du flamenco laisse apparaître une spectaculaire fluidité. Cet arrêt dans le temps, où la tradition, l'authenticité et la pureté servent jusqu'à la flamencologie critique, devient ainsi constitutif de distinctions spatiales au sein du flamenco.

### **Le rôle des lieux dans la distinction des flamencos**

Nous interrogeons ici les capacités du phénomène musical à produire des lieux distincts et uniques, ainsi que son pouvoir de médiation dans les relations qui les opposent ou les unissent. Un des points de départ pour différencier la fonctionnalité du flamenco part du principe qu'il n'est pas le même lorsqu'il est pratiqué dans un espace privé ou dans un espace public. Par exemple, « le *baile* des fêtes privées est bien éloigné des chorégraphies scéniques du *baile* artistique et de ses critères esthétiques. Tous les théoriciens du *baile* posent cette différenciation préalable à toute analyse »<sup>430</sup>. Le flamenco se voit qualifié en fonction de ses lieux de pratique. L'opposition comme distinction est fréquente dans cette thématique. Le tableau suivant (figure n° 36) introduit un panorama des lieux de l'expression flamenca en Andalousie, selon Cristina Cruces Roldan (2002). Pour elle, la séparation entre espaces publics et espaces privés reste fondamentale dans l'analyse du flamenco. Il semble en effet, d'après l'auteur, qu'il existe une différence d'acception entre la production d'un « flamenco d'usage », en cercle privé, et celle d'un « flamenco d'échange », en public. Voilà qui motive notre recherche des relations induites entre musique et lieux. Le premier de ces flamencos « renvoie à la prise de plaisir collective sans autre intention que de satisfaire une nécessité »<sup>431</sup>. Le second « se présente comme une relation quantitative et de proportion selon laquelle les valeurs d'usage d'une classe s'échangent contre d'autres, d'une autre classe »<sup>432</sup>. Cette proposition est en fait une synthèse d'une majorité des propos que l'on peut trouver sur la géographie des lieux flamencos. Elle s'oriente vers une logique de conservation du genre qui rappelle le discours traditionaliste à l'origine de la construction d'une authenticité flamenca, dont le discours politique est dominant en Andalousie. D'ailleurs, Cruces Roldan est à l'origine de la rédaction de rapports de la région Andalousie sur la politique de

---

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 10-11.

<sup>430</sup> Gomez Garcia-Plata M., 1995, *op. cit.*, p. 235-236.

<sup>431</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 26.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

développement du flamenco. Toujours est-il que la compréhension du flamenco passe ici par une qualification dichotomique des lieux.

**Figure n° 36 : Les espaces de pratique du flamenco**

<b>ESPACES PRIVÉS</b> <b>"Flamencos d'usage"</b>	<b>ESPACES PUBLICS</b> <b>"Flamenco du changement"</b>
<p><b>lieux de sociabilité informelle:</b>            "Voisinage" (patios de communs, perrons, places communes...)            Tavernes et <i>tabancos</i>  <i>Ventas</i></p> <p><b>Fêtes non intentionnelles:</b>            Rendez-vous d'aficionados            Réunions privées</p> <p><b>Fêtes intentionnelles:</b>            Célébration d'événements            Fêtes à l'occasion de "<i>ritos de paso</i>"            Baptêmes, mariage, fiançailles...            Communions, anniversaires, et autres récemment incorporés.</p> <p><b>Événements sociaux festifs:</b>  <i>Ferías</i>  <i>Fiestas de verdiales</i>  <i>Romerías</i>            Semaine Sainte            Carnavals</p> <p><b>Domaines professionnels:</b>            Fêtes de fermes ou <i>cortijos</i>            Chants dérivés des travaux dans les champs, mines, forges...</p> <p><b>Vie quotidienne:</b> "Chanter" comme habitude personnelle</p>	<p><b>XVIII et XIX siècles :</b> académies et salons de danse</p> <p><b>1850-1920:</b> cafés chantants</p> <p><b>1920-1955:</b> Epoque Théâtrales et Opéra Flamenca: théâtres, corridas, rues de villes et villages. Troupes et compagnies internationales de danses...</p> <p><b>1955-1980:</b> néoclassicisme. Festivals et <i>peñas flamencas</i>.</p> <p><b>Depuis 1980:</b> Internationalisation. Grands événements culturels (concours, festivals de musique, biennales, sommets flamenco, cycles, théâtres, etc.)</p> <p><b>A tout moments:</b> fêtes payées: « <i>juergas de señoritos</i> » (dans des <i>ventas</i>, salon privés, <i>casetas de feria</i>...).</p>

Sources : Cristina Cruces Roldan, 2002, p.36. (Traduction de l'auteur)

Il apparaît en effet que la mise en public ait contribué à la modification des formes du flamenco. Un flamenco populaire, plus « audible », plus joyeux et festif, s'est développé au détriment parfois de l'utilité cathartique et libératrice d'un chant profond pratiqué dans un cercle restreint, en privé. La meilleure accessibilité physique et esthétique va rapidement démultiplier le public et par là même le nombre de pratiquants et de lieux. Mais elle réduit en

contrepartie la diversité des styles. Thède (2000) nous rappelle que beaucoup des acteurs qu'elle a interviewés, principalement des Gitans, « considèrent que la transformation de cette activité musicale intime et collective en spectacle accessible au grand public l'a dénaturée »<sup>433</sup>. Pour autant, d'autres affirment avant elle (Mitchell, 1994 ; Steingress, 1996) que le flamenco tel que nous le connaissons est né en « public », en spectacle ouvert à tous ou dans les *juergas*. Ils assurent que cette mise en public lui fut (et lui est) bénéfique ; pour sa production, sa diffusion, sa conservation... Leur hypothèse s'appuie sur une évolution permanente des faits de culture, et notamment sur le concept d'« hybridation transculturelle » cher à Steingress. Ainsi, le flamenco, où qu'il soit pratiqué, subit des changements. Sa mise en public ne changerait pas la nature de son évolution. Tout au plus, l'accélère-t-elle.

Cette différence fondamentale entre public et privé semble être à la base de l'explication du processus à proprement parler de construction musicale des lieux (Stokes, 1994). Ici, le lieu joue autant comme marqueur d'une origine, faisant apparaître des actes de revendication, que comme médiateur, passage obligé à une bonne compréhension de la représentation et du message des artistes. De plus, parce que le contexte de création et de diffusion se doit d'être situé et qu'il influe le flamenco, nous devons également explorer la problématique impliquant l'ambiance dans laquelle évolue le genre, celle qui imprègne artistes et public. En considérant que la création est synonyme de production, et la représentation de diffusion, la perspective de réunion nous incite à penser la représentation comme une création. C'est bien entendu la notion de *performance* qui entre ici en jeu. En plus des éléments spatiaux que nous avons mis en avant jusque-là, elle nous amène sur l'espace intime, celui du corps, celui du genre aussi. Elle pose son regard sur l'espace identitaire, puis sur la relation espace vécu/espace perçu. Le flamenco pourrait être, « à la limite, à son meilleur, le lieu d'expression privilégiée de l'identité intime »<sup>434</sup>. Il n'y a plus ici de rôle déterminant pour le lieu dans la création ou dans la diffusion, c'est l'espace du corps et l'ensemble des représentations qu'il charrie qui vont jouer sur la transformation du flamenco. L'improvisation et la spontanéité y jouent un rôle que nous explorons plus loin.

Mais la performance fait naître de nouvelles difficultés. Parmi elles, la rupture entre l'individuel et le collectif remplace l'opposition public/privé dans l'analyse flamencologique. Elle tend, par exemple, à rechercher les conditions de l'être pour l'individu dans le groupe. Ces conditions sont souvent propres à un flamenco « d'usage », pratiqué dans des lieux privés. Une autre clé d'observation peut être celle du genre (masculin/féminin). « Les femmes

---

<sup>433</sup> P. 218.

<sup>434</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 116.

gitanes sont les dépositaires de la pureté de la « race », par exemple par la non-représentation en public de la musique flamenco [...] »<sup>435</sup>. Ne serait-ce que par la répartition du nombre de pratiquants, il est clair que les chanteurs et guitaristes sont avant tout des hommes, et les danseurs, des danseuses, jeunes qui plus est (Steingress, 2007 : 26, montre que presque 40 % des femmes flamencas ont moins de 30 ans). Dans les *peñas*, les formes de distinction sont aussi ambiguës. Du fait qu'elles se créèrent d'abord dans « des zones rurales ou des quartiers traditionnels, [...] espaces initialement dévertébrés, au niveau des infrastructures, mais aussi culturellement et identitairement, les *peñas* serviront avec d'autres associations à ce qu'une grande population commence à « construire » de nouveaux liens sociaux et des foyers où les matérialiser »<sup>436</sup>. C'est alors que beaucoup d'entre elles présentent « de fortes composantes identitaires locales ou *sub-locales* »<sup>437</sup>. Ainsi, dans certaines, le président doit obligatoirement être du quartier ou du village, lorsque d'autres refusent les « étrangers » qui n'habitent pas la localité. Ces « critères de voisinage », comme les appelle Cristina Cruces (2002), ne coïncident donc pas vraiment avec l'objectif principal qui est de « veiller à la conservation, la promotion, la diffusion et la pureté de l'art flamenco dans toutes et dans chacune de ses expressions »<sup>438</sup>. Il n'est pas rare de voir des *peñas* qui se limitent à la diffusion de *cantes* locaux, qui parrainent des artistes du cru et dévalorisent même d'autres localités. Ces problèmes que posent les conditions de réunion du public et du privé, de l'individuel et du collectif, du masculin et du féminin, de l'urbain et du rural..., nécessitent de dépasser la phase d'observation et de distinction pour rentrer dans l'analyse. Ils nous renvoient au croisement des échelles d'observation du phénomène.

L'échelle micro-géographique renvoie donc aux espaces de pratique du flamenco. Nous pouvons prétendre, puisque le flamenco « se réalise dans un espace réduit »<sup>439</sup>, que ces espaces sont des lieux en ce qu'ils annulent la distance dans le temps. En se positionnant à l'échelle humaine d'un côté, mais aussi dans une dimension spatio-temporelle, le discours qui aborde cette échelle d'analyse tend à parler d'espace vécu, d'expérience. La classification des espaces de pratique tend à se faire en fonction de la création avant tout. Mais aujourd'hui, les espaces de diffusion deviennent incontournables dans les représentations du flamenco, voire emblématiques de par leur rôle dans la mondialisation du phénomène. Qualifiées de spatiales,

---

<sup>435</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 179.

<sup>436</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 35.

<sup>437</sup> *Ibidem.*

<sup>438</sup> Numéro un des Statuts de la Confédération Andalouse de Peñas Flamencas, Grenade, 1987, cité par Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 35.

<sup>439</sup> Academia de baile de Jerez, sur [www.academiadebailejerez.com](http://www.academiadebailejerez.com), consulté le 11 mars 2010.

ces représentations débordent de l'espace d'émergence et de création sur les lieux de diffusion. Finalement, des formes de spatialité moins courantes dans les travaux géographiques dévoilent la complexité de l'interprétation du rapport entre musique et lieu. Si tout nous pousse à distinguer les lieux qui participent à la naissance du flamenco de ceux qui le transforment, les éléments qui le démontrent sont enfouis sous l'imaginaire flamencologique. Et ceux qui s'en détachent œuvrent pour affirmer les liens inextricables qui unissent les lieux du flamenco. Tous ces lieux sont des espaces sociaux, relationnels, de rencontre, un théâtre où se joue la vie andalouse. La scène arbore un décor de lieux fantasmés et parfois devient cène dans un rapport fréquent à la liturgie où l'interprète obtient une place unique, quasi prophétique.

C'est alors que l'espace personnel entre en jeu. Propre, intime, cet espace que l'on peut éventuellement visualiser ne semble abordable que par l'expérience. Construit par le mouvement, occupé par le corps, il devient territoire du danseur. « *En la intimidad no se crea, se disfruta* »<sup>440</sup>, affirme Rodriguez en renversant ainsi le modèle qui établit les relations intimité-crédation et plaisir-déperdition. Dans cette perte de repères que nous offre l'observation du phénomène, le *baile* supplante le rôle secondaire et devient l'élément clé de l'émergence. Finalement, « la danse est l'espace du sensible par essence »<sup>441</sup>. Théorisé par les sciences sociales, cet espace devient métaphysique. Il fait appel aux images emblématiques du genre et nous renvoie *in fine* aux représentations spatiales du flamenco abordées à l'échelle macro-géographique.

---

<sup>440</sup> « Dans l'intimité on ne crée pas, on profite », Juan Manuel Rodriguez, cité par Gomez-Garcia Plata, sur <http://rec.univ-paris3.fr/14-Gomez.pdf>. 230, consulté le 12 mars 2012.

<sup>441</sup> Bernardo Montet, *in* Soulard T., L'espace et le territoire, des questions qui dansent, <http://www.tours.maville.com> consulté le 11 avril 2011.

### III-2-c- Les échelles macro-géographiques

Nous connaissons désormais « deux raisons fondamentales de la production de la musique et du *baile* : sa fonction sociale et sa relation avec les cycles saisonniers agraires. Nous allons ajouter un nouvel élément : le territoire »<sup>442</sup>, propose Rodriguez Iglesias. La question territoriale est effectivement prédominante dans la flamencologie, comme nous l'avons esquissé. De l'incontournable régionalisme andalou comme espace de référence, à la diffusion mondiale du genre qui s'observe par états-nation, la dimension territoriale du flamenco se pose aussi en des termes proprement disciplinaires. Outre la prédominance du pouvoir dans son processus de territorialisation, ce sont la frontière et les échanges qu'elle détermine, le lissage spatial ou la rugosité comme signes distinctifs de l'identité ou encore l'action collective guidée par des projets flamencos, qui intéressent notre problématique.

#### La question régionale et son implication politique

Il est évident que l'approche régionale du flamenco comme phénomène culturel est indispensable à sa bonne compréhension. Manfredi (1955) affirme que « c'est la dimension territoriale qui détermine qu'un fait quelconque puisse être analysé géographiquement, et le flamenco est une manifestation génétiquement andalouse, inscription qui ne fait aucun doute à la lumière de l'analyse historique et culturelle »<sup>443</sup>. Cette affirmation ne fait défaut que chez de rares flamencologues. Elle est pourtant vivement critiquée dans le microcosme de l'antithèse territorialiste. Romualdo Molina, à propos de l'ouvrage de Manfredi (1954)<sup>444</sup>, parle ainsi d'une « intéressante illustration de comment, pendant le franquisme, l'intellectuel de niveau moyen travaillait le phénomène populaire épuré et contrôlé du flamenco de l'époque, dissimulant dans la géographie une distribution territoriale sans masse opérante, dans une ligne concordant avec le slogan : « l'unité des hommes et terres d'Espagne »<sup>445</sup>. Pour Steingress (2007), l'une des erreurs des flamencologues, c'est qu'ils « ont postulé le caractère unique de l'andalou comme source de l'exotisme du flamenco »<sup>446</sup>. Un bémol peut donc être mis à cette spécification régionale. D'abord, par le simple fait que les régions de Murcie et d'Estrémadure, particulièrement, ont elles aussi accueilli des artistes dans la période d'ombre de l'émergence. Ensuite, parce que Madrid et Barcelone se sont confortées comme lieux de

---

<sup>442</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 67.

<sup>443</sup> Manfredi D., 1955 *op. cit.*

<sup>444</sup> Manfredi D., *Geografía del cante jondo*, Universidad de Cádiz, 1954.

<sup>445</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 225.

<sup>446</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 12

création, de production et de diffusion de premier ordre, dans les périodes successives de l'évolution du genre. Aussi, la spécification régionale s'amenuise puisque les nombreuses interrelations entre le flamenco et d'autres influences musicales sont désormais avérées. Ici, en plus des liens supposés avec la musique arabo-andalouse et le répertoire traditionnel andalou et espagnol, l'exemple des *cantes de ida y vuelta* est certainement le plus marquant (Molina et Espin, 1992). Enfin, on constate la présence de plus en plus forte de spectacles « d'excellence » en dehors de l'Andalousie, dans le reste de l'Espagne, en France, en Amérique et au Japon entre autres.

Sur la spécificité andalouse, nous avons vu que la région se divise volontiers en fonction des approches du corpus. La première d'entre elles tend à isoler le « triangle flamenco » du reste de l'Andalousie. La deuxième pose des limites entre Andalousie orientale et Andalousie occidentale. Une autre fait état d'isolat au sein de la région qui prend ainsi une dimension mosaïquée. Aussi, toutes approches confondues, il n'en est aucune qui ne revient sur le caractère éminemment andalou du flamenco, même lorsque celui-ci se confronte à la dimension ethnique. Les frontières régionales apparaissent ici comme un espace maximal de références communes, à l'intérieur duquel des localités, tout en se mettant d'accord sur la constructibilité de ces références, rentrent en conflit sur les valeurs du débat flamencologique. En s'appuyant sur la dimension identitaire des affirmations locales (d'artistes, de groupes d'acteurs type *peñas*, ou même des institutions locales), Cruces (2002 : 49) parle de « zones flamencas ». Elle nous aide par là à préciser la dimension fractale du flamenco en Andalousie. Ainsi, « la construction de l'Andalousie comme un peuple différencié »<sup>447</sup>, sous l'influence de Blas Infante et de différentes phases de construction de la « nation » andalouse comme sous-composante d'un État-nation, projette le flamenco dans sa version la plus « populaire ». Contre elle, le gitanisme s'érige en contre-pouvoir et entend rendre à un peuple « opprimé » ce qui lui est dû. C'est entre ces deux fondamentaux de la perspective flamencologique qu'émerge la notion de territoire.

Avec elle, la question du pouvoir fait son entrée, ainsi que celle plus spécifique de pouvoir politique. Aussi, « il n'est pas difficile de se rendre compte de l'importance politique du flamenco, même au-delà de son « invention ». [...] Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple, Blas Infante crée le régionalisme andalou et revendique l'autonomie de la région en mettant en avant l'importance culturelle du flamenco »<sup>448</sup>. La démonstration du lien entre flamenco et pouvoir n'est donc plus à faire. Qu'elle soit supposée malsaine (Machado, 1881),

---

<sup>447</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 166.

<sup>448</sup> Court P., 2008, *Le flamenco, une invention nationaliste ?*, in [www.lecourrier.ch](http://www.lecourrier.ch), consulté le 11 avril 2011.



mise en évidence dans l'émergence du genre (Schuchardt, 1881), inscrite dans un jeu implicite de contre-pouvoir (Falla, 1922), un appui à l'unité nationale (Manfredi, 1954), décrite avec une relative objectivité (Rios Ruiz, 2002), souhaitée et encouragée (Cruces Roldan, 2002), assurée inéluctable (Gamboa, 2005) ou encore révélée dans sa complexité (Steingress, 2007), parfois mercantile et perverse (Guiguère, 2005a), elle marque la géographie du genre dans sa dimension territoriale. Les dispositifs d'action qui en témoignent sont inscrits dans la politique de développement de la région Andalousie. Au niveau institutionnel, l'Agence Andalouse pour le Développement du Flamenco, qui encadre l'Observatoire du flamenco, constitue la première force d'attaque. Elle est complétée sur le plan informationnel par le Centre Andalou du Flamenco, qui constitue la plus importante documentation sur le sujet, ainsi que par la Chaire itinérante de flamencologie de l'Université de Cadix. Bien que théoriquement plus « indépendante », cette dernière accuse toutefois des liens étroits avec les acteurs et le discours régional. Nous signalerons également le projet de la « *Ciudad del Flamenco* », sorte de plate-forme multimodale du flamenco en cours de réalisation à Xérès, dont l'ambiguïté sera creusée dans la partie suivante (III-III-III-). Aussi, les organisations non gouvernementales sont également puissantes dans le domaine. La Confédération andalouse des *peñas* flamencas, l'Association andalouse des impresarios du flamenco et la Fondation andalouse de flamenco sont parmi les plus actives et instaurent un ordre particulier dans la qualification des espaces de représentation notamment.

Dans la quasi-totalité des cas de figure, c'est la question de l'identité collective qui supplante le discours et « les efforts faits par le gouvernement régional andalou démontrent à nouveau la volonté de renforcer le sentiment régionaliste du peuple andalou »<sup>449</sup>. Qu'il soit représentatif ou défenseur de cette volonté, le flamenco est un liant identitaire mobilisé dans la constitution de ce sentiment. Ainsi, Rodríguez Iglesias (2001 : 67) affirme que, dans le débat flamencologique, « la seule chose évidente, c'est l'utilisation de la musique pour provoquer une cohésion sociale spécifique, pour mettre en marche les mécanismes élémentaires de l'identité »<sup>450</sup>. Comme le rappelle Pizepan (2009), un regard sur l'identité andalouse arrive scientifiquement avec les sciences sociales à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle chez les intellectuels réunis autour de Demófilo. « Il s'agit pour ce groupe « de recomposer une identité régionale à partir des survivances les plus pures et les plus authentiques de la tradition, entendues comme l'expression fossilisée d'un passé idéalisé que l'on tente de recomposer et de fixer dans le temps. Cette interprétation essentialiste de l'identité collective

---

<sup>449</sup> Court P., 2008, *op. cit.*

<sup>450</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 67.

[...] est utilisée par les mouvements culturels et politiques de l'époque pour légitimer scientifiquement leurs prétentions et leurs aspirations régionalistes et nationalistes » (Rivas, 2000).<sup>451</sup> Il précise ainsi qu'« au moment où l'Andalousie devait accéder à l'autonomie, [...] une large mobilisation politique et populaire provoqua l'émergence d'une certaine « conscience andalouise » (Alcantud, 2000 : 280.). Comme le fait remarquer Rivas (2000 : 252), « l'établissement de deux catégories d'identité territoriale (région et nation) [...] revient à apprécier la conscience régionale selon une échelle de valeurs : en haut, les nations jouissant du degré le plus élevé de conscience identitaire, en bas, les régions dotées d'une conscience identitaire moins prononcée »<sup>452</sup>. Cédric Pizepan (2009 : 21) conclut ainsi que « l'Andalousie va donc s'attacher à trouver dans son passé des traits culturels différenciateurs pertinents et démontrables afin de revendiquer le statut de nation ». C'est alors que « le flamenco va être mobilisé comme élément constitutif de l'identité andalouse »<sup>453</sup> et donc de sa construction territoriale. Cela revient en somme à découvrir les bases de sa néo-patrimonialisation. Suarez Japon insiste sur l'universalité du flamenco dans sa dimension patrimoniale. Il propose que ce symbole identitaire « individualise et identifie » le peuple andalou, « comme le font l'Alhambra ou Velázquez ; la Giralda ou Picasso »<sup>454</sup>. Cruces (2002) souligne quant à elle l'importance du local comme référence identitaire, comme nous l'indiquions déjà dans la découverte de la construction des représentations spatiales. Manfredi s'étonne d'ailleurs que « les toreros, les danseurs et les *cantaores*, plus ou moins folkloriques, fassent bien attention d'orner leur nom d'une appellation qui rappelle l'Andalousie. « Pourtant, insiste-t-il, il y en a beaucoup qui ne sont pas andalous. »<sup>455</sup>

Le problème, c'est qu'au moment où le flamenco est mobilisé comme lien socioculturel de la nation andalouse, son centre économique se situe déjà à Madrid (Escribano, 1990). Les régions périphériques de l'Andalousie jouent également un rôle fort (*palos* propres et artistes réputés (Gomez Garcia-Plata, 1993)). Autour de Barcelone, la *rumba catalana* se conforte comme le *palo* émancipé de la tradition *jonda* et déchaîne les passions localistes des deux côtés de la frontière franco-ibérique (Pizepan, 2009). Les figures n° 37 et 38 illustre l'enjeu actuel de la dé-régionalisation du genre. À partir des données communiquées par Gamboa (2005), nous avons cartographié les salles spécialisées par province. Nous pouvons ainsi nous apercevoir de la prédominance de Madrid dans la

---

<sup>451</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 20

<sup>452</sup> Ibidem, p. 21.

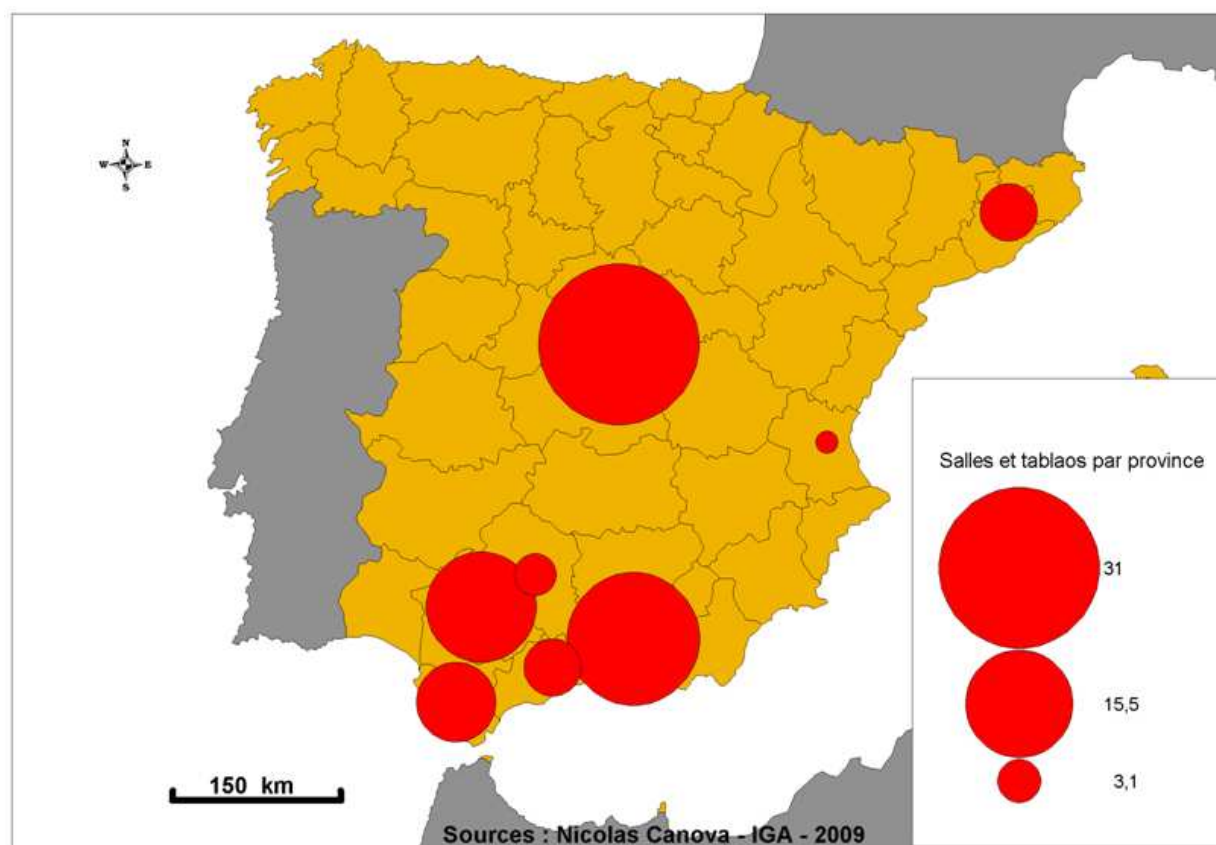
<sup>453</sup> Ibidem.

<sup>454</sup> Suarez Japon, 2006, *op. cit.*, p. 295 ; la Giralda est le nom donné au clocher de la cathédrale de Séville.

<sup>455</sup> Manfredi, 1988[1954], *op. cit.*, p. 21.

diffusion de spectacles par rapport aux provinces de la région Andalousie ; place proportionnellement inférieure actuellement que pendant les périodes fastes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (Escribano, 1990). La junte d'Andalousie s'effraye ainsi qu'à « Madrid, considérée comme la *capitale du flamenco* pour ses initiatives dans ce champ et les opportunités qu'elle a offertes aux artistes depuis un siècle, ou à Barcelone, existent de grandes initiatives économiques et entrepreneuriales qui tournent autour du flamenco et qui ont relégué l'Andalousie au rang de simple mine d'artistes »<sup>456</sup>.

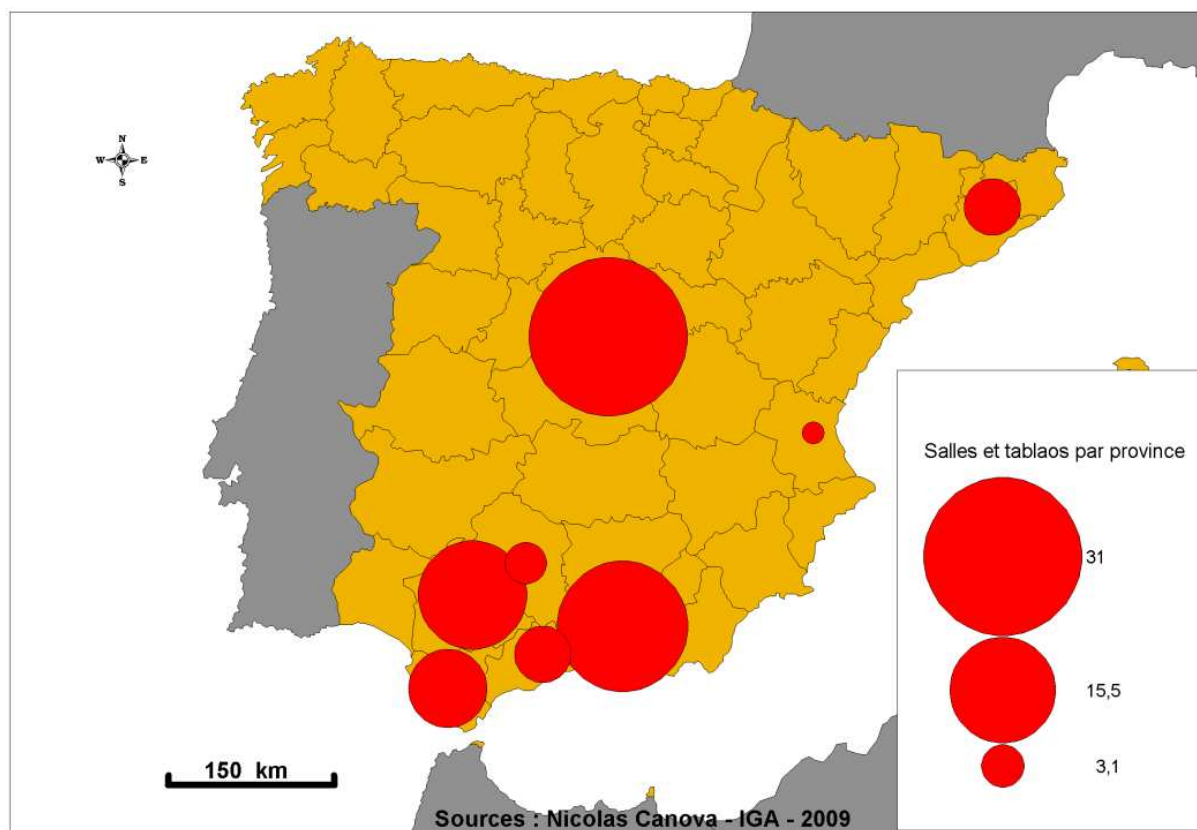
**Figure n° 37 : Répartition des salles spécialisées par province en 2004**



Source : données Gamboa, 2005 ; réalisation Canova, IGA, 2009

<sup>456</sup> Consejería de Cultura, 2003, *Flamenco Porvenir*, Junta de Andalucía, p. 19.

Figure n° 38 : Répartition des salles de spectacle et des *tablaos* par province en 2004



Source : données Gamboa, 2005 ; réalisation Canova, IGA, 2009

Malgré tout, les conditions de la mobilisation du flamenco comme outil du pouvoir sont originellement plutôt favorables à la dominante « populaire andalou », même si des tensions internes persistent sur la dimension ethnique. Ce n'est qu'à partir des années 1980, dans l'euphorie postfranquiste, que les revendications régionales voient le jour, notamment du côté de l'Estrémadure et de la région de Murcie. Face au risque d'une perte de la spécificité andalouse, la junte d'Andalousie accentue l'appropriation politique en initiant un processus de re-patrimonialisation du genre andalou. Les pouvoirs publics locaux tendent à mobiliser le dynamisme des activités traditionnelles en les centralisant et en essayant d'en contrôler la dynamique. Ils sont ainsi à l'origine d'une discorde sans précédent. La récente polémique sur « la compétence exclusive » en matière de flamenco, déclarée par l'article 68 du chapitre second d'*El Estatuto de Autonomia para Andalucía* (nouveau Statut d'Autonomie de la Région Andalousie, 2006<sup>457</sup>) et qui a suscité bien des critiques tant de la part des autres

<sup>457</sup> Texte approuvé par la Congrès des députés le 2 novembre 2006, par le Sénat le 20 décembre, puis par référendum populaire le 18 février 2007. Entré en vigueur le 20 mars sous l'intitulé « Loi organique 2/2007, du 19 mars, de Réforme du Statut d'Autonomie pour l'Andalousie. Disponible au 2 février 2011 sur : <http://www.juntadeandalucia.es/export/especiales/viiiilegislatura/documentos/17estatuto.pdf>

régions où existe une fibre flamenca qu'à l'intérieur même de l'Andalousie, appuie la dimension politique et stratégique que révèle cette néo-patrimonialisation. Il y est question de « la compétence exclusive en matière de connaissance, de conservation, de recherche, de formation, de promotion et de diffusion du flamenco comme élément singulier du patrimoine culturel andalou ». L'entrée du patrimoine culturel immatériel est alors inédite dans la politique globale de la Région, qui la mobilise « pour exprimer notre identité en tant que peuple, mais aussi pour impulser le progrès économique et la création d'emplois, pour développer et mettre à l'épreuve l'esprit d'entreprise de nos citoyens. »<sup>458</sup>, écrivent les auteurs du document.

Les objectifs de la déclaration de compétence exclusive sont assez larges. La première ligne directrice concerne la recherche, pour « conserver, récupérer et diffuser » le flamenco. Bien qu'elle puisse apparaître étrange au regard d'autres éléments de la politique globale, sa primauté s'explique par le constat général d'incertitude et les vifs débats qui en découlent (Guiguère, 2005a). Ensuite, le Statut d'autonomie insiste sur la notion de diffusion, en précisant notamment l'appui à la « présence du flamenco dans les circuits de prestige espagnols et étrangers, et à la télévision publique ». Avec elle, la formation s'installerait dans l'ensemble des centres de formation artistique publics. Ici, la commercialisation est ouvertement affichée. La participation collective suit, avec pour objectif de « développer les relations entre les *peñas* et les associations d'*aficionados* d'Andalousie, d'Espagne et du reste du monde ». Finalement, la constitution d'un dossier de candidature à l'UNESCO pour inscrire le flamenco à la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité devient un objectif « officiel ». Aussi, cette initiative est clairement orientée vers les institutions reconnues, et la « *junte directive* » de la confédération andalouse des *peñas* flamencas montre son contentement dans le mot d'introduction de son programme 2008 : « Nous ne pouvons pas oublier quelque chose qui nous réjouit. Il s'agit du développement de l'article 68 de *l'Estatuto de Andalucía*. Ce développement nous mènera à une loi du Flamenco, [...] cette musique merveilleuse, qui caractérise l'identité de notre terre andalouse. »<sup>459</sup> La prise de position de Cristina Cruces Roldan soutient ce point de vue : « Il y a une demande de personnes qui s'approchent du flamenco et qui ont une connaissance musicale académique réglée. Nous devons répondre à cette demande sociale. Une des tâches que doivent accomplir, par exemple, le Centre andalou du flamenco, et les administrations en général. »<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> *Ibidem*.

<sup>459</sup> *Feuillet de présentation de la confédération*, Agence régionale pour le développement du flamenco, 2008.

<sup>460</sup> In Cristina Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 355.

C'est alors que les subventions publiques ont augmenté de 839 % entre 2004 et 2011. Aussi, c'est pour mieux répondre à l'énoncé de cette compétence exclusive que l'Agence andalouse pour le développement du flamenco fut créée par le service culturel de la communauté autonome andalouse pour « impulser et coordonner les politiques relatives au flamenco »<sup>461</sup>. Parmi les compétences affichées, on compte : la conservation, la diffusion et la « récupération » ; la « pleine » intégration au marché musical et sa consolidation comme industrie culturelle ; la promotion du flamenco au niveau international ; son investigation et sa connaissance « rigoureuse » ; et finalement sa mobilisation comme ressource touristique et éducative. Deux niveaux d'action y sont mis en avant : les festivals comme « circuits de prestige » et les *peñas* flamencas qui « « vertébralisent » la communauté autonome au travers du flamenco ». Au service de l'agence, une revue sera éditée : *La Nueva Alborea*. Cette « publication trimestrielle, gratuite, allègre et moderne »<sup>462</sup> sert régulièrement de tribune à la responsable du service culturel de la région, où encore aux divers directeurs des centres flamencologiques et des *peñas* andalouses. Le discours s'y construit globalement autour des actions qui cherchent à « faire de l'Andalousie un territoire propice à la création et à la diffusion de notre expression artistique la plus universelle »<sup>463</sup>. Il est notamment prévu de mettre en relation les services du « tourisme, du commerce et du sport », de l' « éducation » et celui de l' « innovation, de la science et de l'entreprise » avec les universités andalouses pour « que ce facteur générateur de richesse et d'emploi – et de bien-être social – soit potentiellement un élément de cohésion sociale et territoriale »<sup>464</sup>.

Les enjeux de pouvoir que recèle le flamenco apparaissent donc aux niveaux les plus officiels. S'il n'est pas étonnant que, dans les outils de propagande régionale, la politique n'y soit jamais critiquée et que le débat flamencologique soit absent, notamment sur la question andalouse, trois points majeurs de cette politique posent des difficultés particulières.

Parmi eux, le plus complexe à gérer pour la junte d'Andalousie prend forme dans la contestation nationale. Bien que le partenariat interrégional soit souvent supplanté par l'État, le froid diplomatique entre les régions voisines et Madrid n'arrange pas la situation économique difficile de l'Andalousie. Et si la « guerre » à demi tue avec la Catalogne, mal-aimée des régions espagnoles, n'apparaît pas comme une priorité, les « montées au créneau »

---

<sup>461</sup> Consejería de cultura, Junta de Andalucía,  
[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/web/areas/ministio.jsp?idA=8&men=1&pagc=8\\_1\\_1presentacion.jsp](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/web/areas/ministio.jsp?idA=8&men=1&pagc=8_1_1presentacion.jsp)

<sup>462</sup> Présentation de la revue dans chaque numéro.

<sup>463</sup> *La Nueva Alborea*, n° 5, avril-juin 2008, p. 34.

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 36.

(Zambrano Vazquez, 2010) de l'Estrémadure et de la région de Murcie sur le sujet sont devenus réellement problématiques. Aussi, dans le souci de conserver les liens qui les unissent, l'Andalousie, tout en accusant une mauvaise interprétation de son nouveau Statut d'autonomie, a imaginé comme consensus de proposer une candidature commune à l'UNESCO. Bien que relativement réussie, cette initiative n'a pas totalement résolu le problème. Si Chaves, le président de la Région, a pu qualifier cette polémique « d'absurde »<sup>465</sup>, Suarez Japon affirme qu'il est « discutable que l'Andalousie aille à Nairobi de la main de l'Estrémadure et de Murcie, étant donné que leur flamenco n'est pas comparable à l'andalou, ni en quantité, ni en dimension, ni en importance »<sup>466</sup>. Il précise alors que leur flamenco n'est pas « homologable ». Il s'indigne également que toutes les grandes réunions de la candidature aient lieu à Madrid, « ville où les intellectuels sont bien disposés à donner des leçons » alors qu'« ils ne sont pas un public flamenco », et qu'il est « simplement honteux »<sup>467</sup> qu'ils ne sachent pas écouter un *cante*, en se référant à un incident lors de la prestation de la chanteuse Esperanza Fernández, interrompue par les bavardages autour d'un buffet. Encore plus chaud est le débat flamencologique sur la question territoriale.

Le second problème vient de l'intérieur. Il concerne l'évincement de la question gitane, et plus généralement du débat flamencologique. La « récupération » affirmée par la junte d'Andalousie se traduit dans le monde du flamenco par une tentative d'appropriation. La place de choix faite au *peña* dans la politique régionale constitue l'élément clé de ce sentiment. Comme nous l'avons vu, les *peñas* correspondent à un type de mise en valeur et de diffusion du flamenco qui n'est pas unanime. Elles participent même à la scission entre les mondes de référence, notamment ceux des Gitans et des non-gitans. Ainsi Ricardo Pachon (2011) parle-t-il d'une « dégitanisation » du flamenco. Il conclut à une mise à l'écart de la population gitane des réseaux officiels andalous de développement du flamenco. Le 1<sup>er</sup> Congrès International de Flamenco de 2011, « cas étrange puisque le 1<sup>er</sup> Congrès International de Flamenco fut [déjà] organisé par l'UNESCO à Madrid en juin 1969 »<sup>468</sup>, ne compte, parmi les 81 membres de son comité scientifique, aucun Gitan. Analysant des situations similaires, Thède (2000) nous rappelle que « la société espagnole a beaucoup évolué, en particulier dans le développement d'une institutionnalité démocratique. Cela a facilité l'émergence de mouvements gitans de promotion et de revendication, qui ont aussi trouvé leur reflet dans les médias. Cependant, leur présence et leur impact demeurent peu importants par rapport au

---

<sup>465</sup> *El País*, du 5 décembre 2006.

<sup>466</sup> Propos repris par Europa Press, *20 Minutos*, 27 décembre 2010.

<sup>467</sup> *Ibidem*.

<sup>468</sup> Pachon, 2011, p. 23.

stéréotype établi »<sup>469</sup>. Ainsi, « les Gitans sont présents – quoique rarement dans des postes de responsabilité publique – dans toutes les facettes de la vie de la communauté, [...] et souvent sans être reconnus en tant que Gitans »<sup>470</sup>. Ce qui est à craindre alors, c'est que « le problème des Gitans indignés pourrait s'aggraver »<sup>471</sup>. En effet, les revendications gitanes, qui ne datent pas d'hier, augmentent depuis la récupération politique. La junte joue ici un double jeu, augmentant les moyens mis en œuvre pour « intégrer » la population gitane d'un côté, lui ôtant ses droits de revendication d'un flamenco ethnique de l'autre. Aussi étrange que cela paraisse, les flamencologues qui défendent la thèse gitane de l'émergence, dont la majorité siège dans diverses institutions andalouses, ne parlent que très peu de cette actualité. Le débat est alors étouffé.

Finalement, le troisième problème qui émerge de la compétence exclusive andalouse rassemble les oppositions sur la dimension éthique du flamenco. La politique régionale affiche clairement la dimension économique du flamenco et son statut de ressource. La distinction entre le monde de la production, les espaces socioculturels et le monde de la diffusion se refonde contre l'appropriation politique. Aussi, l'augmentation des subventions publiques entre 2004 et 2011 (+ 839 %) n'est pas inscrite dans un soutien à la création. Le plus gros du budget est attribué à l'entreprise publique de gestion des programmes culturels de Flamenco (3.100.000 euros en 2011) et surtout au Musée du Flamenco à Séville (12.300.000 euros en 2011) ; ainsi qu'au soutien à la *Ciudad del flamenco*, projet phare de Xérès. Les efforts de la junte pour défendre ses outils de diffusion renforcent le sentiment d'expropriation chez les acteurs du flamenco et remémorent les différentes phases d'instrumentalisation du genre. Le plus délicat pour la région Andalousie est finalement d'avoir à gérer les deux fronts, revendications internes et sentiment nationaliste grandissant avec l'internationalisation du flamenco.

### **Flamenco et nationalisme : l'Andalousie espagnole et européenne**

De la cause régionale à la cause nationale, les routes ne sont pas très claires. La cause andalouse, qui fait consensus dans les oppositions internes, s'émiette et refonde le débat flamencologique dans sa sortie définitive du territoire régional. Cette sortie, inscrite dans la continuité régionale souhaitée par le *Junta de Andalucía*, est une condition notamment de la candidature UNESCO. Elle convient également au long processus de construction nationaliste

---

<sup>469</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 50.

<sup>470</sup> *ibidem*, p. 89.

<sup>471</sup> Pachon, 2011, *op. cit.*, p. 23.



espagnol, mais aussi à beaucoup d'artistes extra-andalous. Ainsi, « le débat sur l'authenticité du flamenco ou sur la non-authenticité renvoie à une dimension plus profonde et sérieuse du problème, à quelque chose qui n'a rien à voir avec l'art comme manifestation esthétique. [Steingress se] réfère au protonationalisme comme manifestation idéologique »<sup>472</sup>.

Alors qu'elle explore à son tour les origines du flamenco, Court (2008) se pose la question de sa construction en tant qu'« invention nationaliste »<sup>473</sup>. Elle nous rappelle que le contexte du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle est propice en Europe à la construction des identités nationales. Pendant cette période, qui « fut le siècle de l'enthousiasme pour l'identité collective [...], l'Espagne ne possède rien qui puisse rassembler ses différents peuples »<sup>474</sup>. Catalans, Basques, Andalous... ne constituent pas une nation et le gouvernement central peine à les réunir autour d'un projet commun. La musique arrive alors, au travers du mouvement romantique, comme un lien potentiel entre les régions. C'est l'époque du « nationalisme musical » (Martin Moreno, 1985 : 282) guidé par « une influence européenne très forte : l'opérisme italien »<sup>475</sup>. Dans les contacts grandissants entre Europe et Espagne, certains aristocrates reprirent une culture populaire pour la diffuser en tant que culture nationale. Cette période correspond au déferlement de la mode espagnole sur l'Europe. De la Rosa indique que « ce sont les voyageurs européens non espagnols, les Français, les Anglais, les Théophile Gauthier, Mérimée, Chateaubriand, Gustave Doré et quelques Anglais comme Richard Ford, etc., qui, par lui, donnent un regard autre, un regard construit depuis l'altérité. Ils instituent le flamenco parce qu'ils considèrent que Espagne = Andalousie = Gitans = flamenco »<sup>476</sup>. Il ajoute qu'« il y a donc une construction d'une image orientale de l'Andalousie, ce qui arrange bien les Européens et les Espagnols, de nos jours encore puisque le tourisme est la grande machinerie qui fonctionne sur ce cliché ». Aussi, « pour que l'Espagne devienne la dixième puissance mondiale, il a fallu faire appel au tourisme, et le flamenco a été, entre guillemets, l'« hameçon » utilisé par le franquisme pour attirer les touristes en Espagne. C'était en fait un pseudo-flamenco, car le vrai flamenco a toujours fait honte aux Espagnols et, malheureusement, cela continue toujours. Donc on a donné une image d'un flamenco complètement fausse : espagnolade, castagnettes..., bref,

---

<sup>472</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 30.

<sup>473</sup> Steingress, 1990, *op. cit.*, p. 151.

<sup>474</sup> Court P., 2008, *op. cit.*

<sup>475</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 329.

<sup>476</sup> De la Rosa, sur

[http://www.royaumont.com/fondation\\_abbaye/fileadmin/user\\_upload/dossier\\_PDF/programmes\\_musicaux/COLLOQUE\\_MAQAM\\_ET\\_CREATION\\_OCTOBRE\\_2005.pdf](http://www.royaumont.com/fondation_abbaye/fileadmin/user_upload/dossier_PDF/programmes_musicaux/COLLOQUE_MAQAM_ET_CREATION_OCTOBRE_2005.pdf), consulté le 13 mars 2006.

touristique »<sup>477</sup>. Théophile Gautier, Mérimée, Bizet, puis Hugo, Manet sont les principaux acteurs de cette *espagnolisation* particulière en France. À Paris, « des académies de danse « à l'Andalouse » voient le jour, dans lesquelles certaines danseuses reconnues sont plus françaises qu'espagnoles »<sup>478</sup>. On parle ainsi des « danseuses françaises et espagnoles qui se transformèrent en Gitanes artificielles pour satisfaire un public étranger livré à une vision romantique d'un pays et de sa culture de caractère arabe supposée »<sup>479</sup>. Pour Steingress, « il s'agissait d'un jeu de miroir, dominé par la fantaisie et le désir inconscient de faire apparaître sur la scène une Espagne imaginée dans laquelle ne manquaient pas les stéréotypes nationaux »<sup>480</sup>. Puis, ce sont principalement les années 1950 qui voient le phénomène évoluer. Le cinéma s'en mêle, avec la vogue espagnole lancée par Cocteau et la production d'un long métrage en 1952, *Duende et mystère du flamenco*, écrit, dirigé et produit par Edgar Neville Romrée, conte de Berlanga del Duero. L'Académie française du disque prime en 1955 « *Antologia del cante flamenco – Hispavox* », puis en 1958 « *Antologia del folklore español – Garcia Mateos*). C'est la première compilation du genre enregistrée et diffusée sur un support et la nationalité française de la compagnie productrice n'est pas sans se faire remarquer à l'époque.

C'est peut-être dans ce contexte qu'apparaît le terme flamenco en ce qu'il définit un style artistique, comme catalyseur d'une nation encore trop décousue. Steingress (2007 : 181) rappelle que l'on parle d'abord de « danse gitane européenne ». Ces danses et des chants d'influence andalouse sont aussi appelés « danses nationales » puis, petit à petit, regroupées sous l'appellation « flamenco ». C'est ainsi que « cette danse du Sud sort des quartiers pour se diffuser dans tout le territoire »<sup>481</sup>. Une ambiguïté réside donc dans le terme lui-même, dont l'origine reste incertaine malgré de nombreuses hypothèses plus ou moins scientifiques<sup>482</sup>. Le terme, et une partie du genre musical qui l'accompagne, serait peut-être le simple fruit de la cause nationaliste. D'ailleurs, il semble que la première apparition du mot soit madrilène et non andalouse (Court, 2008). Le fameux *traje* flamenco, « serré sur le corps et évasé sur les pieds »<sup>483</sup> typique de la Feria d'avril à Séville, aurait également été conçu à Madrid avant d'être commercialisé en Andalousie. Madrid est alors depuis longtemps la capitale

---

<sup>477</sup> *Ibidem*.

<sup>478</sup> Pauline Court, 2008, p. 1.

<sup>479</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 162.

<sup>480</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>481</sup> Exposition *La Nuit espagnole*, Petit Palais, Paris, 2008.

<sup>482</sup> Parmi elles, deux sont aujourd'hui encore « actives » : celle du nom donné aux gitans revenus des Flandres (flamand en espagnol se dit aussi flamenco) et celle arabe qui propose que flamenco vienne de *fela menghu*, littéralement « paysans sans terre » en ancien arabe.

<sup>483</sup> Voir Pauline Court (2008).

économique du flamenco, même si Séville tente actuellement d'inverser la tendance (Festival, Biennale, Rencontres de professionnels de la discographie, musées, agences régionales...). L'appropriation du flamenco par le politique oscille alors, selon les discours, entre la construction d'un sentiment régionaliste ou nationaliste, une démarche de développement socioculturelle ou simplement mercantile. Nombreux s'accordent pour affirmer que « toute la géographie de l'Espagne peut se lire à travers le prisme du flamenco »<sup>484</sup>. Steingress constate que « le gitan, le populaire et le national se sont confondus pour créer la « légende flamenco » »<sup>485</sup>. Petit à petit, « à l'étranger, tous les Espagnols de moins de trente ans sont un peu andalous : tous ont un chapeau plus ou moins *cordobes*<sup>486</sup>, tous dansent le flamenco et tous ont conservé une cicatrice d'un coup de corne »<sup>487</sup>. Gamboa (2005) nomme cela la « falsification des Andalous ». « Nous pourrions presque parler d'une implosion par universalisme d'un certain « impérialisme culturel andalou » »<sup>488</sup>, dit finalement Lorente Rivas (2004). Alan Lomax, fils du folkloriste américain John Lomax, assure ainsi que « l'Andalousie conserve intégralement sa personnalité, en conservant avec fidélité les traits les plus espagnols de la tradition musicale. Alors que nombre de pays européens ont importé beaucoup de musique populaire des États-Unis et de l'Amérique du Sud, l'Espagne conserve vigoureusement sa propre musique populaire basée sur le flamenco andalou ».<sup>489</sup>

Le flamenco apparaît donc comme opérateur d'une réunion, conceptuelle, artistique, festive, et politique. Il est considéré comme un puissant facteur d'identité nationale. Contre sa nationalisation, « elles sont bien ingénues les tentatives de chaque aficionado local de faire de sa terre et de ses *cantes* l'origine unique à partir de laquelle tout le flamenco, hiérarchiquement ordonné, se développe »<sup>490</sup>, convient Gomez Garcia-Plata à propos des revendications inaudibles de l'ultralocal face au mouvement national en marche. Mais, « qu'un art régional devienne l'incarnation d'une culture nationale fait toutefois grincer les dents de certains intellectuels tels que Federico Garcia Lorca »<sup>491</sup>. D'autant plus que, quelques décennies plus tard, « le dictateur Franco se sert également du flamenco afin d'attirer le tourisme en Espagne. C'est la période du « nationalflamenquisme »<sup>492</sup>. Ici, « les desseins

<sup>484</sup> Univers-paquita.com/espagne4.php, consulté le 16 mars 2011.

<sup>485</sup> Steingress G., 2002, in Gomez A. (ed.), 2002a, *op. cit.*, p. 34.

<sup>486</sup> De Cordoba.

<sup>487</sup> Camba, 1916, cité par Manfredi Cano, 1983, *op. cit.*, p. 70.

<sup>488</sup> Lorente Rivas M., 2004, *op. cit.*, p. 3.

<sup>489</sup> Cité par Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 108.

<sup>490</sup> Gomez Garcia-Plata G, 1993, *op. cit.*, p. 48.

<sup>491</sup> Présentation de l'exposition du Petit Palais *La Nuit espagnole. Flamenco. Avant-garde culturel populaire. 1865-1936.*, sur [www.paris.fr](http://www.paris.fr), consulté le 11 avril 2011.

<sup>492</sup> Court P., 2008, *Le flamenco, une invention nationaliste ?*, in [www.lecourrier.ch](http://www.lecourrier.ch), consulté le 11 avril 2011.

centralistes étaient évidents dans les styles musicaux flamencos que favorisait l'administration franquiste »<sup>493</sup>. Molina désigne la « puissante esthétique populaire castellano-andalouse », utilisée pour effectuer « une affirmation nationale, orgueilleuse de ses valeurs face au monde et réduire, définitivement, la diversité intérieure... »<sup>494</sup>. Genesis Gomez Garcia-Plata (1993 : 72) parle ainsi de « chansons qui fournissaient aux éducateurs des miroirs où se regarder, à la recherche de l'identité nationale ».

Aujourd'hui, l'actualité continue de montrer les éléments de récupération nationale, comme en atteste la candidature UNESCO. Suarez Japon continue de s'en indigner, affirmant qu'« au festival de l'Eurovision, cette fois spécialement, il est choquant pour nous que le mot flamenco se mélange impudiquement aux ingrédients de la participation espagnole »<sup>495</sup>. Aussi s'empresse-t-il de faire référence aux artistes qui entendent donner au flamenco les moyens de « résister depuis Xérès aux rugissements des absurdités »<sup>496</sup>. Un chapitre de son ouvrage de (2006) s'intitulera alors « dénomination d'origine contrôlée »<sup>497</sup>. Les effets contre-productifs de la cause nationaliste se constituent donc dans les oppositions toujours vives et acharnées qui remettent en cause l'espace d'émergence et rendent désormais stérile le débat des origines.

Avec la patrimonialisation, la dimension territoriale devient inexorable. Le flamenco, qui s'affirme progressivement comme une construction nationaliste et européenne, est finalement inscrit à la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Il trouve ici un équilibre national dans le couple local/global. Le politique joue le rôle de médiateur entre l'espace socioculturel andalou et l'espace économique national revendiqué par Madrid. Une forme d'unanimité vient alors encourager l'internationalisation du genre, du moment qu'elle se réfère aux représentations construites par les acteurs de ce processus.

### **De la distinction local/global dans l'internationalisation du genre**

Les tournées internationales des artistes permises par une mobilité accrue et les vagues successives d'immigrations vont donc diffuser le flamenco dans toute l'Europe, puis le monde. « Aujourd'hui, la musique flamenco est appréciée par des personnes du monde entier. De New York à Tokyo, elles forment une multitude qui remercie le pouvoir de la guitare de

---

<sup>493</sup> Ricardo Molina, in Cristina Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 249.

<sup>494</sup> *Ibidem.*

<sup>495</sup> Suarez Japon, 2006, *op. cit.*, p. 239.

<sup>496</sup> *Ibidem.*

<sup>497</sup> *Ibidem*, p. 241.

Paco de Lucia, répondent à la passion de la danse flamenca de Gades ou Carmen Amaya, et sont fascinées par le *cante*, dans lequel se fondent mélodies et textes, strophes ressemblant aux *Haïkus* japonais. »<sup>498</sup> Aussi, des festivals de flamenco ont lieu à New York, Londres, Paris, Mont-de-Marsan, Nîmes et Grenoble, Tokyo et Aichi, Pékin, Hong Kong, Sydney, Melbourne, Brisbane et Perth. « Le flamenco se décide à conquérir le monde. Il commence à se faire découvrir par quelques étrangers, qui venaient en Espagne. Après, il sortit timidement lorsque la guerre poussa à l'exil une série de flamencos qui s'en allèrent à l'étranger pour survivre, comme c'est le cas de Carmen Amaya ou de La Argentinita. C'est à cette époque que les flamencos partent conquérir le monde, et ils l'ont conquis. Ils l'ont tellement conquis que les seuls qui ne s'en sont pas rendu compte, c'est nous »<sup>499</sup>, dira Molina dans les discussions flamencologiques encadrées par Cruces (1998). Ce qui nous intéresse d'abord dans la mondialisation du flamenco, c'est l'Andalousie dans son rapport au monde, mais également la nature de l'impact des formes et les raisons de la diffusion que nous avançons en début de partie.

D'abord en France, « il y a un réseau de *peñas* et de *tablaos* qui couvre tout le pays. Et même quelques figures nouvelles, comme José « *El Frances* », commencent à émerger de ce milieu jusque-là excentré de la production flamenca »<sup>500</sup>. L'académisme flamenco commence avec le Grand Prix de l'académie Charles Cros attribué à Luis Maravilla en 1952. Puis, « en 1955, on commence à parler dans le monde entier d'un certain Manitas de Plata (né à Sète en 1921), sympathique et particulier Gitan de Camargue [...] dont feront l'apologie Jean Cocteau, Picasso, Dali, Miro... et jusqu'à Brigitte Bardot. [...] Ses disques se placent rapidement au top des ventes, excepté en Espagne »<sup>501</sup>, où le franquisme et le régionalisme exacerbé refusent les débuts de l'internationalisation. À son apogée en 1975, le *cantaor* José Menese édite un disque enregistré l'année précédente à l'Olympia de Paris. Aussi, « la « nouvelle Andalousie musicale » que décrit Fanise (2002 : 24) renaît « de Nice à Marseille, de Lyon à Avignon, d'Arles à Montpellier, de Perpignan à Toulouse ». Il nous affirme (in Pizepan, 2009 : 46) que la moitié des musiciens de la région Languedoc-Roussillon qui ont obtenu le Diplôme d'État de Musiques Traditionnelles en 1997 sont des guitaristes flamencos de Nîmes et de Béziers. Les festivals qui y fleurissent sont alors un nouveau géoindicateur d'appartenance à l'espace flamenco. Les organisateurs du festival de Nîmes affirment que

---

<sup>498</sup> Washabaugh W. (1996), cité par Molina R., in Cruces Roldan C., 1998, *op. cit.*, p. 233.

<sup>499</sup> Molina, in Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, 1998, p. 362.

<sup>500</sup> Lorente Rivas M., 2004, *op. cit.*, p. 3.

<sup>501</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 132.

cette ville « appartient désormais à la géographie intime du flamenco »<sup>502</sup>. Aussi, Pizepan conclut à un « effet de la boucle de rétroaction idéal / réel », mais rappelle que Fanise « ne fait pas uniquement référence à un rapprochement de l'ordre de l'imaginaire, puisqu'il se demande si le Languedoc-Roussillon ne fait pas culturellement partie d'un grand monde ibérique et transpyrénéen dont les arènes seraient les lieux symboliques ». Toujours est-il que « l'objet flamenco [...] dépasse largement une inscription territoriale andalouse, [et] si les modalités d'inscription du flamenco en Andalousie ont été étudiées, il n'en est pas de même pour celles concernant le Midi de la France, qui constitue pourtant un autre lieu d'implantation particulière »<sup>503</sup>. Pizepan (2009 : 62) rajoute que cela « pourrait constituer un apport inédit à la compréhension globale du flamenco ».

Au même moment qu'en France, c'est également en Allemagne que s'installe le flamenco au début de son européisation. Schuchardt (1881) et Tomas Segarra, professeur de langue à l'université de Munich (1887), en témoignent. Aujourd'hui, le pays compte un réseau spectaculaire d'académies de danse. Ainsi, l'actuel directeur du Centre d'art flamenco de Séville, Miguel Vargas, a commencé comme *bailaor* en Allemagne. Puis, « après le cinéma, qui influence la représentation des scènes de flamenco [...], les Ballets russes de Diaguilev ouvrent le flamenco à l'international »<sup>504</sup>. « Convaincu d'une similarité entre la musique populaire andalouse et celle de Russie »<sup>505</sup>, les compositeurs échangent et se côtoient. L'Angleterre également participe au processus et Tony Blair aura Paco Peña comme professeur de guitare.

Les États-Unis sont également devenus un territoire du flamenco. Pour illustrer comment le flamenco vient aux Américains<sup>506</sup>, Washabaugh explique : « Mon baptême avec le flamenco eu lieu dans le Milwaukee, présidé par Manuel de los Santos Pastor, « El Agujeta », dans sa quarantaine, grand, musclé, exultant, vêtu de noir. (...) À deux pieds de moi, il chantait le feu et la douleur. Je me transfigurai et ma femme resta marquée : alors qu'il chantait de plus en plus près, elle enfonçait ses ongles de plus en plus profondément dans mon bras. Les années d'études suivantes [...] ont été persistantes »<sup>507</sup>. Gamboa, qui explore également ces raisons, rappelle que des flamencos qu'« ils ne tarderont pas à vérifier que, à

---

<sup>502</sup> Clôture du XX<sup>e</sup> festival flamenco de Nîmes.

<sup>503</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 62.

<sup>504</sup> Présentation de l'exposition du Petit Palais *La nuit espagnole. Flamenco. Avant-garde culturelle populaire. 1865-1936.*, sur [www.paris.fr](http://www.paris.fr), consulté le 11 avril 2011.

<sup>505</sup> Ibidem.

<sup>506</sup> Idée en référence à l'ouvrage dirigé par Raibaud, 2009, *op. cit.*, dont le titre semble être un hommage à Antoine Hennion.

<sup>507</sup> Washabaugh (1996), cité par Romualdo Molina, in Cruces Roldan C. (dir.), *La bibliografía flamenca, a debate*, Centro Andaluz de Flamenco, Junta de Andalucía, 1998, p. 219.

l'inverse de ce qui se passe en Espagne, là-bas, on les reçoit avec un intérêt particulier »<sup>508</sup>. Propos confirmés par l'artiste Mario Escudero : « New York nous reçut avec beaucoup d'affection. La vérité : la guitare flamenca en concert, je crois que ça (le succès de la guitare flamenca) commence par là. Ici (en Espagne), on faisait un solo de guitare lorsqu'il fallait changer de décor ou lorsqu'une danseuse arrivait en retard. Ailleurs, la guitare se valorise plus. »<sup>509</sup> L'inscription définitive de la guitare flamenca aux États-Unis semble prendre forme autour de Sabicas, maître incontesté du style qui, lors de son concert du 22 mai 1959 au Town Hall de New York, reçut une des plus grandes ovations qu'ait connue un soliste de guitare flamenca et, bien entendu, la critique l'érigea sur un piédestal (« le *sabiquisme* était un fait »<sup>510</sup>). Alors, le Château Madrid, petite salle de concert en forme de guitare, vit le jour à New York. Mais la danse avait également fait sa place. « Carmen Amaya est arrivée avant : au Carnegie Hall de New York, le 12 janvier 1942. »<sup>511</sup> À Hollywood, elle et Antonio Triana ont partagé une affiche avec Franck Sinatra. Aussi, JFK félicita personnellement Juan Serrano, après une prestation dans le département d'État, à Washington. Puis, après un vif succès lors de la Foire mondiale de New York, en 1964, la Société internationale de Flamenco du Michigan fut fondée par l'Université Fairfield du Connecticut en 1966. Désormais, les festivals comme le New World Flamenco Festival d'Irvine, en Californie, ou encore le Festival Flamenco de Chicago sont devenus des classiques du genre. Dans le pays voisin, c'est à Montréal, Vancouver et Toronto que « le flamenco fleurit avec le plus d'intensité »<sup>512</sup>.

Mais, c'est au Japon que la fibre flamenca semble avoir surpris par son adaptabilité. Aussi le Japon a-t-il une place privilégiée dans cette internationalisation. Plus de 80.000 personnes le pratiqueraient là-bas (Gamboa, 2005). Tokyo compte plus de 300 académies de danse. Des artistes japonais sont reconnus par la communauté flamenca et les productions communes se multiplient. La revue spécialisée à plus grand tirage, *Paseo*, est japonaise. Aussi, « c'est un marché qui est quasiment autosuffisant, autant avec des artistes qu'avec des costumes, des instruments et des disques de *cantaors* et de guitaristes autochtones »<sup>513</sup>. José, *cantaor*, confirme que « le Japonais est très connaisseur »<sup>514</sup>. Il arrive

<sup>508</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 129.

<sup>509</sup> Mario Escudero, cité par Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 130.

<sup>510</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 136.

<sup>511</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>512</sup> Carmen de Torres, *bailaora* Sévillane, in Calado Olivo, 2007, *op. cit.*, p. 179.

<sup>513</sup> Teruo, guitariste et impresario, in Calado Olivo, 2007, *op. cit.*, p. 174.

<sup>514</sup> José, in Thède, 2000, *op. cit.*, p. 112.

ainsi « à pénétrer le terrain réservé à une minorité sélect »<sup>515</sup>. Le professeur de culture espagnole Antonio Cabezas Garcia affirme que « beaucoup de chansons traditionnelles japonaises que l'on connaît actuellement sont dérivées de chansons populaires espagnoles qu'emmenèrent au Japon les missionnaires et marins espagnols »<sup>516</sup>. Il ajoute : « Le Japon avait un substrat musical et esthétique préparé pour comprendre et apprécier le flamenco. »<sup>517</sup> Romualdo Molina insiste alors : « L'onde du flamenco est allée jusqu'au Japon et, là-bas, elle produit des transformations culturelles très importantes. »<sup>518</sup> Lorente Rivas propose donc que « le cas du Japon soit à étudier *in situ*, alors qu'en plus des cent vingt *tablaos* [...] il existe certaines des meilleures fabriques de guitares flamencas du monde, et le mimétisme est devenu si grand que l'imitation a produit ses doubles : ainsi, il existe des *cantaors* japonais qui s'appellent « Camaron de Japon » ou « Agujetas de Japon »<sup>519</sup>. Parmi eux, Shoji Kojima, connu comme « le Gitan Japonais », *bailaor* qui a dédié plus de 45 ans au flamenco, a été reconnu comme l'un des plus grands ambassadeurs de la culture andalouse au Japon. Il a été nommé « Personne d'intérêt culturel » par l'empereur du Japon, et le roi Juan Carlos I<sup>er</sup> lui a remis la récompense de l'Ordre du Mérite civil espagnol. La relation diplomatique entre les deux pays passe alors par le flamenco. « Peut-être exagère-t-il un peu », nous dit Thède (2000 : 215) à propos d'un entretien avec un *cantaor*, « mais toujours est-il qu'il affirme que, dans chaque ambassade japonaise, les femmes ont trois costumes de gala. Le kimono japonais, le costume de type « franco-allemand » et le *traje flamenco* ! » Les relations ibérico-nipponnes sont même souvent initiées par des prestations flamencas. Récemment, une vague de solidarité a envahi l'Andalousie après le tsunami de 2011. La figure n° 39 témoigne du rôle qu'y joue le flamenco. Il constitue un médiateur entre deux cultures qui trouve en lui le moyen de communiquer.

---

<sup>515</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 112.

<sup>516</sup> Antonio Cabezas Garcia, professeur de culture espagnole, *in* Calado Olivo, 2007, p. 170.

<sup>517</sup> *Ibidem*.

<sup>518</sup> *In* Cruces, 1998, *op. cit.*, p. 65.

<sup>519</sup> Lorente Rivas M., 2004, *op. cit.*, p. 4.



Figure nº 39 : Prestations flamencas solidaires suite au tsunami japonais de 2011

**JAPÓN SOLIDARIDAD**

Teatro Isabel la Católica  
12 de Mayo 2011 - 21h00  
12€ (palla de butacas) y 10€ (anfiteatro)  
Venta de entradas en taquilla del Teatro en horario de mañana de 11h a 14h y tarde de 17h a 20h

日本 FESTIVAL

**CANTE :** Jaime "El Pamón" • Juan Pinilla • Pepe Luis Carmona Habichuela • José Fernández Rofaela Gómez • Irene Molina • Isabel Carmona • Sergio "El Coloraño" • Raul Sakay • Ivan Centenillo

**BAILE :** Juan Andrés Maya • Iván Vargas • Javier Martos • Vera Fernández (La India) • Pilar Fajardo • Violeta Ruiz • Eiko Takahashi • Aska Shoji • Eiko Watanabe

**GUIARRA :** Rafael Habichuela • Juan Habichuela Jr. • Josele De La Rosa • César Cubero • Pepe Maya • Pelete Fernández • Melchor Córdoba • Mark Shuey "Pimientillo"

**MÚSICA "ARABENDAJIST" :** Jaki Chetara **PIANO :** Maki Kikuchi **FLAUTA :** Lara Ushijima **WANG VIOLIN :** Maya Yoshida **BAJO :** Julian Heredia **PERCUSIÓN :** Rubem Dantas • "El Moreno" • Jose A. Habichuela • Cheyenne

**PRESENTADORES :** Naomi Vellor • Carlo Akabayashi **VÍDEOS Y PROYECCIONES :** Pepe Zapata **AYUDA TÉCNICA :** Sabana Saei **ORGANIZACIÓN :** Emilio Maya • Maki Kikuchi • Maya Yoshida • Eiko Watanabe **DIRECTOR DE PRODUCCIÓN :** Juan Santos Jiménez

**COLABORAN :** **AGASACEROS :**

**Sevilla solidaria con Japón**

**BAILE :** Farruquito • Milagros Mengibar • Hnestia Cortés • Alejandro Granados • Nazaret Reyes • Eri Fukuhara • Keeri Taniguchi

**CANTE :** Manolo Sevilla • Encarna Anillo • José Anillo • Mai De Marón • Eva Montoya

**GUITARRAS :** Rafael Rodríguez • Miguel Pérez • Andrés Hernández "Pituquete" • Carlos del Río • Joaquín Padilla • Peco Padilla

**PERCUSIÓN :** Fumiki

Pabellón de Uruguay  
**Sábado 26 de Marzo**

Actividad benéfica para donación a Cruz Roja Japón

**ESPECTÁCULO DE FLAMENCO**  
12.30 horas. Entrada 10 €

Venta anticipada (hasta completar aforo):  
teléfono: 608419822

Actividades benéficas: (entrada libre) desde las 19:30, comida benéfica, música, tómbola, talleres,....

Source : [www.flamenco.com](http://www.flamenco.com)

Figure nº 40 : Le visage du flamenco japonais





Nous pourrions encore détailler les nombreux pays où s'est implanté le flamenco et les indicateurs de l'internationalisation effective du genre, mais essayons plutôt de revenir sur notre problématique. Le dernier point que nous soulevons avec cette sous-partie repose sur l'opposition local/global au sein du flamenco. Avec elle se posent la question de la résistance de la thèse andalouse d'un côté, qui va de pair avec l'affirmation territoriale, et celle de l'évolution du genre de l'autre côté, entre aller-retour et autonomisation.

Dans son analyse du flamenco mondialisé, Thède (2000) rappelle que « la globalisation en tant que dimension actuelle de l'espace socialement construit a interpellé l'anthropologie à un point tel que J. Fabian (1993 : 53) a été amené à se demander « *are we witnessing a shift from a temporal root metaphor of sociocultural development (through stages of evolution) to a spatial image (of migration and circulation) ?* »<sup>520</sup> Aussi, précise-t-elle qu'« Oriol est formel sur un point : les sujets se transnationalisent, mais ne se vivent ni ne se catégorisent eux-mêmes comme « transnationaux » (1986 :132) »<sup>521</sup>. La difficulté pour nous est alors de faire se coïncider une expérience transnationale vécue avec l'imaginaire

<sup>520</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 281.

<sup>521</sup> Ibidem, p. 283.

spatial du flamenco qui s'inscrit dans une forme de tradition. Tellez Rubio (2006), faisant l'apogée de la géographie du flamenco de Suarez Japon, rappelle que ce dernier « a été le témoin direct d'un moment crucial dans l'histoire de cette tradition, précisément dans cette géographie crucifiée, chargée d'histoire et de légende. Celui de la consolidation d'un art polysémique et polyèdre, qui s'est ouvert au monde universel, mais sans renoncer à son identité ou à ses racines. C'est l'aire dans laquelle ce hurlement analphabète de l'imaginaire gitan s'unit à la société de communication [... où] le flamenco s'incorpore au marché de la World Music »<sup>522</sup>. Si l'on savait déjà que Suarez Japon défend l'andalousisme face à l'internationalisation, on peut toutefois s'étonner que Cristina Cruces se « refuse à penser que cela soit un l'objet d'études sur le flamenco. C'est un objet d'étude des processus de globalisation, de la mondialisation »<sup>523</sup>, affirme-t-elle. Bien qu'elle veuille « juste dire qu'il y a des champs d'étude plus intéressants en ce moment »<sup>524</sup>, elle enlève du crédit à l'autonomisation pour recentrer le débat sur les origines. Tout au plus, les partisans de l'andalousisme acceptent-ils que « le flamenco fut et est un produit créé sur notre terre, un fait culturel inexplicable en dehors des limites de l'Andalousie, de sa réalité sociale, économique et culturelle de ces deux derniers siècles, qui fut le temps pendant lequel il s'est structuré et consolidé pour atteindre les modes d'expression que nous lui connaissons, pour autant qu'il trouve de nos jours des centres et des lieux extra-andalous dans lesquels il se développe de manière notable »<sup>525</sup>.

Pourtant, en s'opposant encore une fois à eux, Steingress (2007 : 53) parle de « flamenco globalisé ». L'une des conditions de la transformation des manifestations culturelles dont fait partie le flamenco se constitue selon lui (2007 : 98) dans « l'affaiblissement de la relation traditionnelle entre la culture, la nation et l'État, à cause de l'imposition des conditions de la globalisation et de ses effets contradictoires qui provoquent la réapparition du néo-traditionalisme et du patriotisme culturel ». C'est précisément dans ce contexte qu'il réinstalle la notion d'hybridation musicale, qu'il définit « comme une attitude créative qui consiste en la redéfinition des éléments fondamentaux et sémantiques, due ou en accord avec un environnement socioculturel distinct, changeant »<sup>526</sup>. C'est pour lui « un phénomène massif de la globalisation » (2007 : 11). Aussi, « la globalisation des cultures, leur déterritorialisation, a changé leur signification et les a transformées en moyen de

---

<sup>522</sup> Tellez Rubio J.-J., 2006, *op. cit.*, p. 14.

<sup>523</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 385.

<sup>524</sup> Ibidem, p. 385.

<sup>525</sup> Suárez Japón J.M., *Geografía del flamenco*, Universidad de Sevilla, 2002.

<sup>526</sup> Steingress G., 2002, in Gomez A. (ed.), 2002a, *op. cit.*, p. 38.

communication inter- et transculturel »<sup>527</sup> et « la culture [...] est une variable indépendante ou un instrument pour les agents sociaux qui sert à créer de nouvelles réalités sociales basées – dans le cas que nous traitons ici – sur la déterritorialisation des cultures nationales »<sup>528</sup>. Il explique ainsi le recul andalou face à la réalité de l'internationalisation. « Cette dynamique explique – dans le cas du flamenco – l'apparition d'un nouveau type de « pureté hétérodoxe » dans le cadre de la globalisation musicale, entendue comme « glocalisation » »<sup>529</sup>. Dans ce cadre, « le mythe de la pureté a changé de fonction : il ne s'agit plus de forger des identités « authentique », « pures », mais bien le contraire : elles se dissolvent, se dérachent, se transplantent, se reformulent, se reconstruisent – non plus « à sa place », mais dans de nouveaux lieux, dans des « paysages musicaux » au niveau global, considérées comme les pierres angulaires de « mondes imaginaires », construits par des personnes disséminées dans le monde entier, avec des sémantiques très différentes »<sup>530</sup>. Aussi la dialectique régional/national s'efface-t-elle, ou tout du moins est-elle supplantée par un rapport plus flou entre local et global. Le territoire de référence, celui affirmé notamment comme cadre d'émergence, mais aussi de légitimité d'action, se module en fonction des tensions interterritoriales qui régissent le phénomène. La coopération interrégionale, puis nationale dans l'exemple concret de la candidature UNESCO, illustre bien cette idée. Elle se résume finalement à la recherche d'une échelle minimale, mais néanmoins efficiente pour affirmer la localité dans le contexte de globalisation.

En guise de synthèse, nous pourrions creuser le rapport local/global dans sa dimension dialogique. Basons-nous sur la proposition d'Aoyama (2007) qui montre la complexité des facteurs explicatifs entre consommation, globalisation et industrie culturelle dans le cas du flamenco. Il précise : *“The role of consumption in shaping flamenco both as an art form and as an industry”*<sup>531</sup>. Avec Aoyama, les deux questions que nous soulevions sont clairement interreliées et elles pèsent l'une et l'autre autant sur l'affirmation de l'ancrage local que sur l'autonomisation du genre dans son développement propre, qui apparaît dès lors indiscutable. Avec la citation suivante, les oppositions du débat flamencologique s'expliquent mieux et l'on comprend désormais qu'elles sont actrices dans l'évolution du phénomène, et particulièrement dans sa dynamique géographique.

---

<sup>527</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 50.

<sup>528</sup> Steingress G, 2004, sur [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté le 12/07/2007.

<sup>529</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 96.

<sup>530</sup> Steingress G., 2002, in Gomez A. (ed.), 2002a, *op. cit.*, p. 37.

<sup>531</sup> Aoyama, 2007, *op. cit.*, p. 99.

*« The global reach of the flamenco industry is assessed by focusing on two major markets, Japan and the United States. It suggests the presence of a geographic paradox in contemporary cultural industries, which, on the one hand, points to the need to retain their place-based identity, and on the other hand, indicates the need for regional cultures to establish links to export markets for their survival. It also shows that contemporary cultural change is not a unilateral process of the global invading the local. Rather, it is a process of consumers interpreting, appropriating, and adopting a cultural commodity in their own terms. »<sup>532</sup>*

Cette idée se retrouve finalement dans des travaux parallèles sur le phénomène musical, comme ceux de Christophe Apprill, grâce auxquels le flamenco peut être comparé au tango : « Phénomène culturel planétaire, le tango fonctionne à la fois par rapport à son berceau d'origine (voyage, séjour, stages...) et se présente aussi à travers des déclinaisons propres au territoire où il s'est développé, selon des temporalités divergentes. Au sein de cet univers, la danse, par ses inscriptions spatiales et des sociabilités différenciées, s'avère être un objet éminemment géographique. »<sup>533</sup>

Si se pose la question du territoire en des termes dynamiques, comme le proposent les échelles d'observation macro-géographiques du phénomène, alors « on peut envisager les déplacements géographiques du flamenco avec les concepts de territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation. Ces concepts furent créés par Deleuze et Guatarri (1980) et importés dans le champ de l'ethnomusicologie par J. During (1994) »<sup>534</sup>. Les références au territoire, « au sens non exclusivement spatial »<sup>535</sup>, et à la ritournelle qui « trace un territoire proprement musical (During, 1994, p. 130) »<sup>536</sup> sont alors clairement assimilables aux travaux mobilisés dans nos deux premiers chapitres.

Frayssinet (1999) tente d'appliquer ces concepts au flamenco. Il montre comment la mobilité des artistes est à l'origine de la déterritorialisation du genre. Celle-ci serait « principalement due à son interprétation scénique, à l'initiative des Andalous, incitant à la recreation des répertoires à partir de chants populaires andalous, espagnols, latino-américains »<sup>537</sup>. En effet, dans le cas d'un flamenco symbole de l'identité gitane, inscrit dans le cercle familial et localisé dans la Basse-Andalousie occidentale, « cette marque territoriale

---

<sup>532</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>533</sup> Apprill C. ; Dorier-Apprill E., 1998, *op. cit.*, p. 583.

<sup>534</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 46.

<sup>535</sup> Ibidem.

<sup>536</sup> Ibidem.

<sup>537</sup> Ibidem.

originelle a dépassé le cadre de quelques foyers de diffusion pour rejoindre celle étrangère à toute fixité géographique »<sup>538</sup>. Steingress le rejoint partiellement en concluant que « cette liberté décontextualisée du national, du territorial et de l'ethniquement prescrit fait circuler n'importe quel style musical au niveau global et à la portée des communautés imaginaires qui orientent la construction de leur identité vers des modes de vie de configuration libre »<sup>539</sup>. C'est ainsi que « le nouveau flamenco construit son identité à partir de son caractère exclusivement ethnique et régional [...]. La fusion identitaire du nouveau flamenco s'appuie plutôt sur la relation du propre avec l'autre, du connu avec l'inconnu »<sup>540</sup>. D'un autre point de vue, Bourdieusienne dans le cas de Thède (2000), c'est « un nouveau milieu [qui] est en train d'émerger : celui de la construction identitaire supra-locale, voire nationale et pan-tsigane »<sup>541</sup>. Entre territoire, territorialité et territorialisation, peut-on imaginer alors une dimension a-spatiale pour le flamenco ?

### III-2-d- Conclusion : quels liens espace-lieu-territoire ?

Nous insistons sur une lecture du flamenco andalou qui passe par les différentes échelles géographiques, de l'espace d'émergence à l'échelon régional en passant par les lieux de pratique. Ainsi, il existe un « espace flamenco andalou », dont l'évolution démontre le caractère dynamique de cet art, qui s'articule autour de « villes chantantes », « quartiers flamencos » et événements festifs. Mais, l'emboîtement des échelles (*p.e.* cercle familial, quartier, ville, *comarca* pour une même *palo*), qui seront différenciées par la variation de *estilos* ou de *soniquetes*<sup>542</sup>, apparaît de plus en plus comme une réalité. Par ces différents aspects, l'observation géographique du flamenco montre le rapport local/global qui en détermine la dynamique dans laquelle les unités de lieux et de temps qui le caractérisent sont aujourd'hui plus que jamais entremêlées. Ainsi, le flamenco a su s'exporter en Europe et en Amérique du Nord ainsi qu'au Maghreb, mais aussi dans d'autres pays moins attendus comme le Japon, en Bosnie ou en Afrique du Sud par exemple. Il est devenu courant, voire une dominante dans certaines écoles flamencas sévillanes, de voir des Japonais apprendre et reproduire un flamenco parfois des plus traditionnels. De grands festivals ont lieu, de Tokyo à

---

<sup>538</sup> Fanise, 2002, cité par Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 46.

<sup>539</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 9.

<sup>540</sup> Ibidem, p. 56-57.

<sup>541</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 351.

<sup>542</sup> « Petits sons », « touches ».

New York, de Mont-de-Marsan à Düsseldorf, dans un espace mondial criblé de lieux où le flux artistique construit le réseau des multiples territorialités flamencas.

Cette architecture musicale est pour nous un élément fondateur de la justification d'un tel travail et de la sélection de l'objet d'étude. La question de l'espace impose aussi une réflexion sur sa définition, de même que sur sa relation aux notions de lieu et de territoire. Ici se retrouvent les « oppositions » qui jalonnent le monde du flamenco. Les échelles macro, méso et micro peuvent être analysées dans leurs similarités et leurs antagonismes ; sachant que la compréhension de leur lien de construction nous importe particulièrement. C'est donc l'analyse des liens entre les échelles géographiques d'observation du phénomène qu'il nous faudra mettre en œuvre, et avec elle les liens espace-lieu-territoire. L'observation s'arrête-t-elle pour autant là où commence l'analyse ? Nous pensons plutôt qu'elle est susceptible de changer.

### **III-3- Les relations interspatiales du flamenco : comprendre et relier**

Pour changer notre point de vue d'observateur et proposer de descendre un peu plus dans l'analyse, nous opterons pour un regard croisé sur les espaces, les lieux et les territoires du flamenco. Alors que notre géographie a eu jusqu'ici tendance à photographier le genre dans ses espaces, il nous semble que l'emboîtement des échelles s'affirme comme une réalité qui permettrait de mieux lire le phénomène dans sa dynamique, dans sa spatialité. De l'observation à la compréhension et de la distinction à la réunion, c'est en travaillant au corps les jeux d'opposition que nous pourrions mettre au jour une « spatialité processuelle ».

Pour y parvenir, nous mettrons dans un premier temps les espaces en tension, en fonction de leur mode de qualification. « Social » et « culturel », puis « politique » et « socioculturel » constituent les notions qui fondent cette approche. Ensuite, nous testerons les liens esquissés entre les différents espaces d'observation pour affirmer la continuité dans leur relation. À la fin de chacune de ces parties, un exemple concret sera choisi pour illustrer l'interspatialité du flamenco. Finalement, une ultime partie synthétique proposera de voir comment notre géographie du flamenco pourrait constituer une base pour l'action. Elle postule bien évidemment qu'un passage préalable par la réunion serait bénéfique.

#### **III-3-a- Tensions dans la qualification des espaces**

Les jeux d'opposition à la base de la définition du flamenco ont guidé l'observation d'espaces distincts. Cette dernière révèle des tensions dans la qualification des espaces. Ces tensions, bien que de natures diverses, tendent à engager des catégories d'acteurs difficilement définissables, du moins dans notre analyse géographique. Washabaugh (1995) « décèle sept discours idéologiques distincts formant le contexte d'interprétation des prestations de musique flamenco : le nationalisme, le romantisme, le fatalisme, le modernisme, le franquisme, l'andalousisme, le gitanisme »<sup>543</sup>. Ces catégories ne correspondent pas à des réalités « observables », mais sont bien le fruit de leurs interprétations communes. Autrement dit, la construction du cadre de l'analyse géographique du flamenco

---

<sup>543</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 58.



nous amène à penser que les grandes lignes de la qualification de ses espaces sont tracées par des discours englobants, c'est-à-dire des discours qui sont collectivisés. Ainsi, de la lecture simplifiée de la qualification des espaces flamencos, basée sur quelques grandes formes de discours, à la complexification de ce processus révélée dans l'acceptation d'un plus grand nombre de points de vue, persistent des invariants qui trahissent une appartenance à tel ou tel « monde ».

Sans nous engager dans une lecture sociologique de cette affirmation<sup>544</sup>, nous avons vu qu'un des nœuds qui déterminent cette appartenance se situe à l'articulation entre pratique et appropriation. Grâce à elle, les couples production/consommation, créativité/reproduction, public/privé, individuel/collectif, social/culturel, authenticité/pureté... jalonnent territoires imaginés et espaces vécus. Nous nous proposons d'en analyser leur rôle dans la qualification des espaces.

### **Espace social versus espace culturel ?**

Rappelons que l'opposition impliquant la dimension ethnique soulève le débat le plus vif et se trouve d'ailleurs dans la plupart des épilogues découlant des autres jeux d'opposition. De là naît une catégorie de discours qui englobe les thèses gitanistes avant tout, mais aussi l'ensemble des processus d'ethnisation participant à l'histoire du flamenco. Entre pro-gitan et pro-andalou résident et s'opposent, outre l'aberration du refus indirecte d'accorder aux Gitans la primauté de leur « nationalité » andalouse, les thèses « sociale » et « culturelle » (Frayssinet, 1994). Aborder le flamenco par le discours ethnicisant fait émerger alors des tensions. Tensions dans sa dimension artistique où authenticité, profondeur, *duende*... sont souvent de l'ordre du gitan. Tensions dans sa dimension culturelle, où les modes de vie et d'être au monde ainsi que leurs pratiques respectives se distinguent selon le groupe d'appartenance. Tensions dans sa dimension sociale, alors que les données objectives comme subjectives montrent des inégalités entre les communautés.

Or nous avons supposé, avec l'aide de quelques auteurs (Thède, 2000 ; Steingress, 2007 ; Mitchell, 1994...), qu'il existe une dimension performative dans cette lecture du phénomène. Le discours de qualification des espaces du flamenco a tendance à créer ou tout

---

<sup>544</sup> Le terme de « monde » se rapproche du travail de Boltanski et Thévenot (1991) et la démarche justificative est à l'origine de la qualification des espaces. Le terme « cité » aurait pu convenir, bien qu'un référentiel multiple incombe à chacun des « mondes » que nous interpellons. C'est donc plutôt l'acception de Becker (1988) qui prédomine dans ce terme toujours ambiguë. Mais attention, il ne s'agit pas pour autant de considérer le rôle des acteurs dans leur constitution, mais seulement les impacts que cela implique sur la géographie flamenca (réelle ou représentée).

du moins à entretenir ces tensions. Nous postulons qu'en opposant les espaces du flamenco, les acteurs s'attribuent un moyen d'action sur lui. Mais ce levier d'action serait-il inopérant si les tensions n'existaient pas ? C'est ce que nous nous proposons de creuser avec l'exemple des espaces « social » et « culturel » du flamenco.

L'espace social se définit de manière générale comme la production spatiale des pratiques sociales. Il ne peut se confondre avec « l'espace des sociétés » ou « espace sociétal », redondance s'il en est. Pour nous, il peut être le « monde social ». Cette qualification de l'espace fait appel aux aspects et critères sociaux distinctifs des populations qui occupent et créent un espace particulier, une catégorie d'espace ou une « espèce d'espace »<sup>545</sup> selon le point de vue. L'identité, ce « puissant moteur idéologique de production de l'espace social » (Buléon ; Di Méo, 2005), y est déterminante, nous l'avons vu pour le flamenco. L'espace social est ainsi une forme d'écran où se projetteraient les rapports sociaux. Mais il est aussi le lieu d'articulation entre les dimensions sociale et spatiale de la société. Ce « produit social » (Lefebvre, 1991, p. 32) est donc la double relation entre ces dimensions, alors « *produced and consumed* » pour reprendre les mots de Phil Hubbard<sup>546</sup>. S'il est une des conceptions de l'espace (Shields, 1991), l'espace social peut être plus particulièrement considéré comme l'objet spécifique de la géographie sociale, comme nous l'abordions dans le chapitre II. Penser la matrice historique et spatiale (que nous appelions en fait, avec le monde du flamenco, « géographique » dans les deux parties précédentes) est à la base de l'analyse de cet espace. Ce qui nous intéresse ici, c'est donc de déterminer les attributs de l'espace social andalou et, dans une certaine mesure, des espaces sociaux des différentes échelles d'observation du phénomène.

Fournis sous forme de « données » objectives et subjectives par le corpus flamencologique, mais également par les productions diverses de notre corpus global, ces attributs se résument dans la logique cause-conséquence de l'évolution du phénomène. Le « terreau fertile », les facteurs (sociaux) d'évolution du phénomène et les effets successifs du flamenco sur les rapports sociaux composent les éléments de lecture de l'espace social en question. Par exemple, la présence de catégories socioprofessionnelles particulières constitue une invariance dans l'explication de la localisation du flamenco. Ce qui les oppose les unes aux autres également. Le statut professionnel des artistes est alors à son tour l'objet de tensions, que l'on postule de même comme principe actif de l'espace social. Aussi, la relation

---

<sup>545</sup> Lévy & Lussault, 2003, sur une idée originale de George Perec.

<sup>546</sup> In Derek Gregory et al., 2009, *op. cit.*, p. 697.

entre les *señoritos* et les *flamencos* illustre l'importance du rapport socio-économique. Ses formes se retrouvent aujourd'hui dans la complexité des rapports administration/administrés, le « subventionnariat » et le portage territorial des projets (Guiguère, 2005a et b). Nous avons également vu comment l'organisation des lieux de diffusion se calque sur une forme d'organisation sociale : *tablaos* versus opéra, *peñas* face aux centres régionaux, « chapelles contre cathédrales ». Pour comprendre les facteurs sociaux de la production et de la consommation de l'espace flamenco, l'opposition gitan/non-gitan s'est alors affirmée comme primordiale. Le rapport à l'identité ethnique devient une référence qui résonne à tous les niveaux de l'espace social. Cette identité échoue lorsqu'elle tente de se défaire de la dimension ethnique, à tel point que l'« andalousisme », porté notamment par Blas Infante, ne parvient pas à s'imposer devant elle. Ici, le social est dépassé par cette dimension. Seul le monde « politique » s'en détache, avec les effets pervers que nous avons vus.

D'un côté, l'intégration de la population gitane dans le « peuple andalou » démontre l'occupation d'espace commun. De l'autre, les quartiers flamencos sont encore définis comme des quartiers gitans. « Les Gitans sédentarisés habitent « leurs » propres quartiers dans tous les centres urbains d'Andalousie : Séville, Xérès, Cadix, Grenade, Cordoue. »<sup>547</sup> « Dans les centres urbains donc, l'on retrouvera des quartiers à très forte population gitane [Santiago et San Miguel à Xérès, La Viña et Santa Maria à Cadix, Triana à Séville], alors que dans les petites villes, les Gitans sont dispersés dans les quartiers populaires. »<sup>548</sup> Aussi les Gitans sont-ils plus généralement nommés « flamencos » que les non-gitans. Et, dans les « petits centres urbains [...], ce sont seulement ceux qui vivent – ou qui aspirent à vivre – du chant flamenco qui apparaissent publiquement en tant que Gitans stéréotypés »<sup>549</sup>. Partis d'une réalité sociale clivante, ces constats offrent une vision construite de la ville andalouse. Si les raisons de cette construction intéressent peu notre problématique, les répercussions sur les espaces vécus et perçus motivent notre regard de géographe. Lorsque le discours englobe la population gitane dans le flamenco, l'espace social du flamenco ne fait qu'un. Au contraire, la *doxa*, qui fonde des signes distinctifs dans le flamenco en fonction de l'ethnie, construit et consomme des espaces bien différenciés. Par exemple, Thède (2000) affirme que beaucoup de Gitans se sentent discriminés dans l'accession à la scène, arguant que les *payos* « contrôlent » la diffusion flamenca. Pourtant, elle confirme que le flamenco constitue pour eux une source importante de revenus et de reconnaissance sociale. Alors qu'elle qualifie le flamenco de

---

<sup>547</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 32.

<sup>548</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>549</sup> Ibidem, p. 65.

« terrain identitaire », elle contribue à ouvrir la dimension sociale de l'espace flamenco. Cette ouverture, se faisant par l'identité ethnique, déborde ainsi sur les attributs culturels de cet espace. En effet, les choix qui sont faits ici, pro- ou anti- ethniques, se basent sur une considération de l'identité que l'on retrouve chez Morin. Pour lui, l'identité est une « *unitas multiplex* »<sup>550</sup>, elle est plurielle et peut donc faire l'objet d'un choix au gré des circonstances. De l'espace social au territoire, nous avons vu que ce choix se fonde sur la sédimentation de la pensée flamencologique dont les strates sont tantôt sociales, tantôt culturelles<sup>551</sup>.

L'espace culturel, quant à lui, pose un problème de définition encore plus conséquent. D'abord, parce qu'il ne se voit pas consacrer d'entrée dans les quelques dictionnaires francophones et anglophones que nous avons consultés, ni d'ailleurs dans les ouvrages encyclopédiques, didactiques ou référentiels. Ensuite, parce que le terme même de culturel, trop proche de la « culture » semble-t-il, renvoie à des acceptions diverses et variées, à tel point qu'il peut être déraisonnable de l'utiliser à la va-vite. Enfin, parce qu'il est souvent en résonance avec une géographie culturelle intéressée par la construction d'aires culturelles définissables comme des espaces homogénéisés par la diffusion d'un fait de culture. Ce que nous entendons dans cette coproduction espace/culture renvoie autant à la production/consommation de références spatiales par le fait culturel qu'à la référence culturelle d'une pratique spatiale. Le souci réside alors dans le rapport de force qu'implique le triptyque social/spatial/culturel. Le terme de « sociospatial » est devenu monnaie courante pour encourager la compréhension des liens de co-construction entre le « social » et le « spatial »<sup>552</sup>. Le terme de « socioculturel » devient à son tour la conceptualisation d'un inextricable tissu sociétal constitué des dimensions « sociale » et « culturelle ». Mais le cercle ne se referme pas pour autant du « culturel » au « spatial ».

Il ne semble pas que l'histoire de la discipline soit particulièrement en cause ici. Si l'on voit apparaître, par exemple, le terme « d'espace « culturel » » dans le dictionnaire de la géographie de Lévy et Lussault<sup>553</sup>, le mot culture est ponctué de guillemets. Dans les travaux anglophones, le *cultural space* s'assimile en fait à l'aire culturelle. Et si la dangerosité de la culture devait effrayer le géographe ? Il semble en tout cas que résident dans cette zone d'ombre de la discipline des difficultés. D'ailleurs, nous pourrions souligner que l'exemple du

---

<sup>550</sup> In Buléon et Di Méo, 2001 *op. cit.*

<sup>551</sup> Nous expliquons dans la partie III-I- que la flamencologie voit s'alterner des considérations de l'objet flamenco comme fait social et comme fait culturel.

<sup>552</sup> Voir p.e. Buléon et Di Méo, 2001.

<sup>553</sup> À la fin de l'entrée « culture », p. 217.

flamenco met en tension l'affirmation de Jacques Lévy pour qui « l'espace des productions et des consommations esthétiques est bien différent de celui des appartenances communautaires, tous deux entrant dans l'espace « culturel » »<sup>554</sup>. L'analyse du discours flamencologique nous pousse dans son sens, même si nous avons vu qu'il existe une forme esthétique du flamenco qui naît de la référence communautaire gitane. Bien que cette forme s'esquisse également d'un point de vue éthique<sup>555</sup>, ses contours sont dessinés par l'identitaire ethnique. La culture fait référence ici à un sous-ensemble de problèmes liés, entre autres, à l'« identité », à la « race », ainsi qu'aux « communautés ». Il est ainsi difficile de prétendre travailler la notion en lien avec notre exemple sans passer au préalable par les autres dimensions sociétales.

Si l'espace social renvoie à des critères objectifs de compréhension du phénomène, au sens de Karl Popper (1973[1959]), c'est-à-dire à des relations intersubjectives, l'espace culturel, *a contrario*, se construit avant tout sur des références normées. Si elles renvoient également à une forme d'objectivité, cette dernière est plus cartésienne, c'est-à-dire basée sur un point de vue unique, propre, construit par l'ancrage et la tradition. Au contact de ces espaces, l'ethnicisation résonne comme une culturation de l'espace social et une socialisation de l'espace culturel. Lire le flamenco en se basant sur ses pratiques de l'espace social impose de passer par ces relations. Le rapport à l'urbain, les modes de spatialisation et le discours ethnique sont le moteur de ce processus à double sens. Pour saisir cette dynamique, nous pensons donc qu'il y a un intérêt à refondre les discours antagonistes. Si ces derniers permettent de comprendre les tensions ethniques, ils ne sont pas suffisants pour penser les tensions spatiales. Ainsi cette refonte permet-elle de mettre en relation le discours englobant, celui qui détermine les grandes lignes, avec le discours englobé, celui qui détaille et subdivise ces mêmes lignes<sup>556</sup>. Le premier exprime un imaginaire collectif de ce que sont les espaces de référence (« mondes » social et culturel dans notre exemple). Alors que le second partitionne cet imaginaire pour exprimer les variantes qui le composent en fonction des pratiques de ces espaces (« monde » artistique, par exemple). La relation entre l'affirmation (que l'on peut réduire dans notre cas à l'appropriation) et la pratique nous permet alors de poser les tensions interspatiales comme clé de lecture de ce processus.

---

<sup>554</sup> In Lévy & Lussault, 2003, *op. cit.*, p. 217.

<sup>555</sup> Lorsque *cante grande* et *cante chico*, *duende*, ou encore *lo jondo*, sont généralement caractérisés par l'expression gitane du flamenco.

<sup>556</sup> Voir à ce sujet, Canova ; Landel, « Expliciter la notion de culture territoriale. Vers un essai de caractérisation des formes de développement territorial », in De Roo, à paraître, La Documentation Française.

Pour illustrer ce raisonnement, nous pourrions revenir sur la notion de « terrain identitaire » (Thède, 2000). Elle s'est développée pour exprimer un rapport entre affirmation ethnique et flamenco principalement. Thède précise que « toute identité est une manière d'organiser la différence et de la rendre significative, de « faire du sens » »<sup>557</sup>. Elle décrit ainsi « une lutte idéologique pour l'appropriation du flamenco aux fins identitaires »<sup>558</sup>. Puis elle parle de « divorce entre « contenu culturel » et identité »<sup>559</sup>. Mais, lorsque Nancy Thède rappelle dans son explication l'importance de la géographie pour comprendre cette notion, elle se base clairement sur la relation entre l'imaginaire ethnique et la pratique artistique. Aux croisements des deux, l'identité détermine l'enchevêtrement. Penser la relation interspatiale implique, de ce point de vue, de passer par la question territoriale. Celle-ci devient de fait la référence consensuelle pour éviter l'antagonisme, comme nous l'avions supposé dans l'observation des échelles macro-géographiques.

Il y a donc bien des tensions entre espace social et espace culturel, mais elles se traduisent plus par la qualification d'espaces socioculturels multiples – les espaces, les lieux et les territoires flamencos – que par une séparation des pratiques et appropriations spatiales. Autrement dit, les discours des praticiens et des flamencologues ont autant de chances de donner naissance à des formes de qualification d'espaces similaires que de s'opposer sur ce point. La tension n'est donc peut-être pas si problématique que l'on aura pu le croire. Un retour rapide sur notre travail d'épistémocritique rappelle le rôle éventuellement bénéfique de l'inertie disciplinaire. Des différentes géographies de la musique, prendre dans chacune les parties qui les opposent pour construire une théorie de la *music geography* n'a pas moins de chances d'aboutir que la réunion de leurs points forts complémentaires, si l'on suit Feyerabend (1979). Nous avançons que les oppositions idéologiques entre la géographie « culturelle » et la géographie « sociale » se réunissent ponctuellement dans les géographies de la musique. Raibaud (2010), alors qu'il propose dans sa *géographie socioculturelle* de penser la réunion des espaces précédemment qualifiés, ouvre peut-être le volet théorique de ce que nous constatons ici ; c'est-à-dire la possible « hybridation » des espaces qualifiés par des tensions.

Dans son « interprétation socioculturelle », Gomez Garcia-Plata (1993) nous invite à considérer un versant « invisible » de la société andalouse. La production flamenca ne peut se contenter d'une vision romantique guidée par l'image du gitan. Son décodage ne peut faire

---

<sup>557</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 301.

<sup>558</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>559</sup> Ibidem, p. 37.

l'impasse sur les nouvelles clés de lecture à la disposition du scientifique. Ainsi, le mélange d'une analyse sociologique et des références culturelles semble nécessaire. « Avec le *cante minero*, nous évoluons dans un monde expressif, narratif et objectif. Plus épique que lyrique, il rend compte de son temps, de son espace et de ses circonstances. » Elle rajoute qu'il a pu « être le *cante* le plus sociabilisé, étant l'unique flamenco qui transmet une description générale des avatars de la collectivité, de laquelle il est témoin et porte-parole »<sup>560</sup>. Nous ajouterions « référent socioculturel ». Mintz (1997) en confirme l'hypothèse. Pour lui, il est temps de rénover la flamencologie. Il propose notamment de trouver dans le domaine de la « créativité » les indices du lien entre le social et le culturel. Le flamenco se place ici à la fois comme le mode d'expression d'une réalité et d'un imaginaire. Aussi, « Demeuldre (2000), s'inscrivant dans le paradigme barthéen, affirme qu'un style identitaire se cristallise par distinction, mais aussi par imitation : les oppositions peuvent apparaître comme une collection d'emprunts en négatif »<sup>561</sup>. Le flamenco, par ce rapport à l'altérité, « inspire la notion de culture gitano-andalouse à Rios Ruiz et à Caballero Bonald »<sup>562</sup>. Notion qui œuvre, comme nous l'avons vu plus haut, dans la relation interspatiale du flamenco. De plus, « on peut remarquer que le flamenco désamorçait la polarité individu/collectif. Martinelli (2004 : 3) montre que le style se définit soit par des caractères généralisants, soit par des caractères singularisants. Le style est, en première instance, constitué d'un « ensemble de formes caractéristiques et constantes dans un certain espace géographique et pour une certaine durée » (Perrois, 1977 : 7). Il se construit par « emboîtement de classes et de catégories » et doit être interrogé « sous l'angle de normes, canons et patrons » (Martinelli, 2000 : 4). La qualification « semble s'enrichir à chacune des étapes de l'analyse esthétique, bien qu'elle relève d'un choix initial. [...] Mais il existe une tension entre cette acception du style comme « air de famille » et une conception singularisante »<sup>563</sup>. Pourtant, « on peut remarquer que le flamenco est étranger à la tension entre caractères généralisant et singularisant, car la répétition de ces formes (canons) passe par leur incarnation individualisée. [...] Le style relève donc d'une relation dynamique entre l'individuel et le collectif, mais aussi d'une relation dynamique avec les autres styles »<sup>564</sup>. Pasqualino (1998) nous indique également que « si le chant est utilisé comme parole publique pour exprimer les tensions sous-jacentes au dépit amoureux ou aux conflits, lorsqu'une poignée d'hommes se retrouvent entre eux, il sert

---

<sup>560</sup> Gomez Garcia-Plata, 1993, *op. cit.*, p. 291.

<sup>561</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 33.

<sup>562</sup> Frayssinet, 1994, *op. cit.*, p. 24.

<sup>563</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 36.

<sup>564</sup> Ibidem, p. 36.

aussi à engager le chanteur dans un face-à-face avec lui-même »<sup>565</sup>. Ainsi, les *juergas* peuvent être perçues comme le lieu d'une réunion entre le social et le culturel. « Elles se révéleront comme des lieux de confrontations stylistiques entre musiciens professionnels et amateurs et entre Gitans et Andalous. L'âge et l'origine géographique contribuent aussi à l'émulation du groupe. [...] « La *juerga* remet en cause l'ordre social de part et d'autre de chaque communauté, unissant certains de leur membres dans la pratique musicale. » (Thède, 2000 : 133) »<sup>566</sup> Le social et le culturel trouvent ici un espace de réunion.

On a vu également avec Leblon (1991) que les thèses gitanistes abordent la prédominance « culturelle » des espaces en se basant sur le nombre de Gitans. Il propose qu'elles soient pondérées par l'aspect qualitatif de leur présence traduit en matière d'intégration. « En définitive, il importe moins de savoir où était les Gitans les plus nombreux, que de connaître avec précision les lieux où leur intégration était la plus effective. »<sup>567</sup> De plus, « être flamenco aujourd'hui n'est plus la même chose que de *se gitaniser*. C'est faire sienne une culture, une vision du monde et un style de vie dont le sens a été produit par la rencontre historique entre Andalous et Gitans »<sup>568</sup>. Il conclut qu'« être ou ne pas être flamenco, toute la question est là »<sup>569</sup>. Ainsi, Thède nous permet de synthétiser cette réunion lorsqu'elle affirme que « l'enjeu clef pour les Gitans est celui de pouvoir contrôler les circonstances de l'identification, de pouvoir contrôler ainsi le processus qu'on pourrait nommer d'« activation » de la frontière, ou de la distinction »<sup>570</sup>. Elle précise alors que « la frontière devient l'élément qui définit et qui maintient le groupe par un processus « *continu d'expression et de validation* »<sup>571</sup>. « Cette frontière est flexible et mouvante, et cette souplesse est en grande partie l'œuvre de la stratégie identitaire [...]. L'identification est liée à des circonstances conjoncturelles et [...] peut changer à travers le temps et l'espace chez l'individu. »<sup>572</sup> Cette discussion impliquant la frontière est alors au cœur de la géographie contemporaine. Dans la dimension territoriale, considérer les frontières comme modulateurs des entrants/sortants permet d'aller plus loin sur la dynamique des objets géographiques. « La nature de la frontière est débattue avec plus d'acuité à partir du milieu des années 1980, en particulier à partir de la remise en question de l'objet (plus que du concept) « culture » ». Aussi, « on a considéré la frontière comme lieu de désignation d'une dichotomie [...] avec

---

<sup>565</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 141.

<sup>566</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 54.

<sup>567</sup> Leblon, 1991, *op. cit.*, p. 116.

<sup>568</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>569</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>570</sup> Thède, 2000, p. 231.

<sup>571</sup> Ibidem, p. 276.

<sup>572</sup> Ibidem, p. 231.



comme précision que la frontière est double, interne et externe. D'autres ont signalé que l'interne et l'externe ne coïncident pas nécessairement »<sup>573</sup>. Repenser le terme de culture, notamment en le qualifiant, pour nous, de « territoriale », semble donc constituer l'un des enjeux de mise en commun des théories sociale et culturelle. Finalement, « en postulant à la manière positiviste une frontière relativement étanche, égale et changeant peu à travers le temps, les politiques s'empêchent de reconnaître la dynamique des processus de différenciation ethnique. Ce faisant, elles ont tendance à renforcer, évidemment, la logique qui sous-tend les terrains de lutte identitaires, plutôt qu'à les désamorcer »<sup>574</sup>. C'est ici principalement que s'opposent le politique et le socioculturel.

### **Espaces politiques versus espaces socioculturels**

Si les tensions entre espace social et espace culturel nous amènent à penser l'espace socioculturel, une nouvelle problématique vient confronter ce dernier à l'espace politique. Comme l'a révélé l'observation du phénomène à différentes échelles, la relation entre les espaces gérés et les espaces pratiqués du flamenco produit des zones conflictuelles entre nation et région, au niveau interrégional aussi, et plus généralement entre administration et administrés. Une forme de « réductionnisme localiste »<sup>575</sup> émerge des travaux de flamencologie générale et s'oppose au processus d'émergence multiple, de diffusion complexe et d'hybridation transculturelle (Steingress, 2006). Cette tension révèle un parti pris du politique. Du politique en général, c'est-à-dire lié à « l'organisation de la gestion et de la régulation collectives de la société »<sup>576</sup>, et des politiques publiques plus particulièrement, qui persistent sur le terrain du flamenco depuis ses origines. Il apparaît en effet que l'expression de la localité, surtout lorsqu'elle comprend une dimension administrative, il est vrai, révèle la mainmise du politique.

Historiquement, c'est la cause nationaliste qui subodore une appropriation du flamenco. Comme nous l'avons vu plus haut, il est à cheval, selon l'histoire qu'il en est fait, entre une construction nationaliste espagnole et l'expression d'un syncrétisme andalou. Le processus d'appropriation actuel se base sur deux constats issus de son évolution récente. D'abord, il devient une réelle ressource économique au niveau local, basée sur les industries touristique et culturelle. Aussi, la valorisation de son image en fait une ressource politique dont la mobilisation redore le blason de l'administration. Sa territorialité devient ainsi de plus

---

<sup>573</sup> Ibidem, p. 295.

<sup>574</sup> Thède, 2000, *op. cit.* p. 345.

<sup>575</sup> Sevillano Miralles A., in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.* p. 211.

<sup>576</sup> Lévy & Lussault, 2003, *op. cit.*

en plus visible. La tension réside alors dans la mobilisation à des fins économiques et politiques d'une ressource qui se veut aussi socioculturelle.

La mobilisation historique du flamenco par le politique déconstruit le sentiment « d'utilité sociale » que Federico Garcia Lorca ou encore Manuel de Falla affirmaient. Elle devient ainsi responsable des maux du flamenco. Pourtant, il semble que ces « idéologues bien intentionnés [...] partirent de la grossière erreur dans les bases, d'une conception petite-bourgeoise du flamenco, qui niait l'entrée aux professionnels »<sup>577</sup>. Ils freinèrent notamment l'élévation économique des artistes au sein de la société andalouse. Les origines de la tension entre mise en public et pratique privée se situent ici dans une bataille idéologique entre la fonction sociale du flamenco et sa fonction politique, au sein de laquelle l'économie subit les dommages collatéraux. On comprend ainsi mieux pourquoi, à la fin de l'interdiction totale de le pratiquer (vers 1962), la survalorisation du genre poussa les artistes vers sa commercialisation aveugle. « On préférerait passer pour des héros perfides de la résistance antifranquiste, plutôt que de reconnaître que nous avons été bêtes de solennité, trompés par nombre de fripouilles (ou pire !) »<sup>578</sup>, dira Molina à ce propos. Aussi, au moment où l'économie renverse la tendance, à l'image de l'importance qu'elle prend dans le fonctionnement des sociétés au niveau mondial, elle devient une nouvelle manière de légitimer la pratique. Dans la politique globale de la région Andalousie, son affirmation en témoigne, autant que le mouvement de récupération généralisée se décomplexe. La bataille entre le politique et le socioculturel sort de l'idéologie pour se recentrer sur des lieux concrets. L'événementiel témoigne ici de la force du politique.

Les événements sont devenus « une propriété culturelle de la communauté andalouse », notamment parce qu'ils sont souvent organisés par les mairies, et font partie d'une « stratégie de développement touristique » (Thède, 2000 : 257). Cette stratégie fait clairement partie des priorités de la junte d'Andalousie. La réécriture des Statuts d'Autonomie de la Région montre une nouvelle opposition entre socioculturel (production) et politique (diffusion). Elle initie des conflits avec les régions voisines, comme nous le soulignons plus haut. Dans ces tensions interrégionales, l'Andalousie défend un espace politique du flamenco. Elle affirme sa compétence propre – comprise comme « exclusive » – dans la valorisation et la diffusion du flamenco. Pour répondre à cette appropriation, les régions de Murcie et d'Estrémadure, principalement, argumenteront la présence en leur sein d'espaces

---

<sup>577</sup> Gamboa, 2005, *op. cit.*, p. 204.

<sup>578</sup> Romualdo Molina in Cristina Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 256.

socioculturels qualifiés par le flamenco. La production (localisée) devient l'élément de légitimation de l'action collective et s'oppose à la qualification politique et administrative des espaces. Avec l'exemple du flamenco, Thède (2000) nous rappelle que « l'État – pour qui l'existence ou non du groupe est souvent un enjeu politique important – produit un effet à ce dernier niveau par son « invention » de traditions et par la légitimité que son pouvoir symbolique confère à ces marqueurs. De son côté, Calhoum apporte une précision importante à cette notion de tradition, soulignant que son caractère inventé ne la rend pas moins « réelle » ni valide, car, après tout, toute tradition est créée, aucune n'est primordiale (1993 : 222) »<sup>579</sup>. Toutefois, au cœur de la polémique, les échelles micro- et macro-géographiques d'observation nous montrent qu'il y a réunion des parties au moment d'en défendre la cause. Au niveau national, les régions se sont entendues pour faire valoir la candidature du flamenco comme *patrimoine culturel immatériel de l'humanité*. Au niveau infrarégional, les oppositions interurbaines se sont tarées pour créditer la cause andalouse. L'invention de l'espace socioculturel traditionnel comme référent de l'émergence du genre trouve alors un écho commun à chacune des parties. Comme origine des tensions, seule reste la qualification politique des espaces. Par exemple, le chanteur Sylvio Franconetti établit les bases du chant flamenco à Séville. Alors que l'espace flamenco andalou affirme sa forme mosaïquée, la capitale politique prime sur une réalité spatiale autre. Aujourd'hui encore, le Musée andalou du flamenco, financé par des fonds publics (première ligne budgétaire de la junte pour le quinquennat 2004-2011), se situe bien entendu à Séville. Silvia Calado (2007) montre à son tour que les festivals sont l'occasion de dynamiser la qualification politique des espaces. Le titre de son intervention lors de la première Feria Mondiale du Flamenco en témoigne : « L'Andalousie cherche une capitale pour mener l'industrie du flamenco »<sup>580</sup>.

Les festivals et autres événements sont ainsi à considérer comme des « espaces de revalorisation du flamenco »<sup>581</sup>. Ils sont « de vrais abrégés d'éléments du capital symbolique des localités où ils ont lieu »<sup>582</sup>. Symboles de la récupération institutionnelle, il montre la « double face du public ». Si plus de 220 festivals andalous étaient comptabilisés en 1999 par Calado Olivo (2007), il en reste à peine une centaine pour l'année 2004 selon Gamboa (2005). Si les méthodes de comptabilisation ne sont pas exprimées par ces auteurs, toujours est-il qu'une réalité semble de plus en plus évidente : la faillite des festivals les plus financés par l'administration (Suarez Japon, 2006). À la fois dépendant de fonds d'investissement publics,

---

<sup>579</sup> Thède, 2000, *op. cit.* p. 289.

<sup>580</sup> Voir Calado Olivo, 2007, *op. cit.*, p. 15.

<sup>581</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>582</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 49.

avec les problèmes que l'on peut supposer (retard et complexité des paiements notamment, mais aussi critères d'éligibilité), et soumis à la concurrence du privé, ces festivals sont victimes de leur succès. En effet, la subvention publique aurait, selon Daniel Muñoz, directeur du site Flamenco-world.com, « cassé le marché ». La politique de démocratisation a fait baisser le prix des entrées (9,33 euros en moyenne). Ainsi, si la Biennale de Séville rapporte 670.000 euros en entrées (65.000 spectateurs), elle coûte 1,6 million d'euros. Les organisateurs de représentations non financées, qui ont dû s'adapter à la demande, ne peuvent alors plus payer les artistes, qui augmentent en parallèle leur cachet pour combler la diminution des représentations. Aussi, les organisateurs trouvent de moins en moins facilement d'argent pour combler les frais autres que les cachets des artistes, frais qui sont souvent non compris dans le budget des subventions attribuées. Avec la diminution récente de l'aide publique, le problème s'est aggravé et de plus en plus d'événements dépendent du secteur privé. Le partenariat public/privé reste encore relativement frileux en Andalousie, à l'exception peut-être de quelques banques dans lesquelles l'État et les régions détiennent des capitaux. Ainsi, « un festival flamenco est communément déficitaire d'un point de vue économique »<sup>583</sup>. On peut voir alors comment l'une des entreprises privées les plus actives dans le parrainage du monde flamenco, la brasserie Cruzcampo, filiale de la compagnie Heineken, agit comme lien entre socioculturel et économie, « contre » le politique<sup>584</sup>. Elle a notamment créé le prix *Compas del Cante*, considéré comme le « Nobel flamenco » (Calado Olivo, 2007 : 203), et est présente dans les plus grands festivals andalous. Mais, l'état de son partenariat avec la Région sur des projets « flamencos » est quasiment nul.

Alberto Martinez de la Plaza, gérant d'une boutique spécialisée à Séville, conclut que, « contrairement à ce que l'on pense, le flamenco ne vit pas un boom économique »<sup>585</sup>. Il assure ainsi que, sans aides ni promotion, les produits flamencos ne rapportent pas d'argent. Il assure également que la plupart des clients ne connaissent pas grand-chose et que ceux qui « connaissent » n'achètent pas. La légitimation par l'économie s'effondre alors. Ce constat révèle pour certains une perfidie de l'appropriation politique qui ne se légitime plus que par la mise en tourisme. Ce qui apparaît évident, c'est qu'elle met en tension diffusion et création et refonde le rôle de l'opposition entre politique et socioculturel dans la qualification des espaces. Une nouvelle réalité émerge ainsi, comme l'affirme Angel Alvarez Caballero : « Le

---

<sup>583</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 356.

<sup>584</sup> Entre « contre » et « tout contre », dont les origines du jeu de mots nous échappent autant que celles du flamenco, il n'y a qu'un pas. Ainsi, plusieurs éléments font état d'une corruption bien développée dans le milieu andalou. Cruz Campo y participerait activement, se liant officieusement avec la junte andalouse.

<sup>585</sup> In Calado Olivo, 2007, *op. cit.*, p. 189.

flamenco n'intéresse en réalité que très peu de gens, y compris en Andalousie. »<sup>586</sup> Mario Pacheco, directeur de *Nuevos Medios*, interrogé par Silvia Calado Olivo (2007 : 85), confirme que, « contrairement à tout ce qui se dit, le flamenco n'est pas du tout à la mode ici [en Andalousie] » !

Ainsi, dans l'histoire de la flamencologie, le regard positif des politiques publiques pour le flamenco reste relativement récent et coïncide avec sa révélation en tant que ressource patrimoniale mise en avant sur le plan international. Cet intérêt du politique « s'est mise en marche graduellement dans les années 1960, et en Espagne même il n'y avait rien de substantiel avant le début des années 1970, lorsque se créa la série télévisée *Rito y geografía del cante* »<sup>587</sup>. Lefranc affirme cependant que beaucoup de flamencologues, à l'instar de Gomez Garcia-Plata (1994), situent l'implication du politique plus tôt, avec l'apparition des concours. Bien qu'ils soient avant tout l'initiative d'une poignée d'intellectuels qui opère pour une « valorisation » et une « purification » du genre, l'on pouvait compter des politiques parmi eux. Ainsi, « la première fois qu'est communiquée [...] une proposition politique concrète et un intérêt pour le flamenco »<sup>588</sup> sera avec Blas Infante. Qualifié de « père de la patrie andalouse », il est à l'origine de l'autonomie régionale. Fusillé par les franquistes en 1936, il reste une des figures de la construction régionale les plus adulées. Engagé dans la politique dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, il « doit inventer « l'andalousisme ». Comment fait-il ? Au travers de ses signes. Ici, le flamenco [...] s'utilisa pour un projet majeur »<sup>589</sup>. Pour Antonio Sevillano, « cela serait la lecture positive de la recherche du flamenco comme signal d'une identité andalouse ». Alvarez Caballero pense alors que Blas Infante l'utilise « comme une arme pour défendre son projet ».<sup>590</sup> Quasi unanimement, tous ces auteurs raccordent les premières interventions du politique à ce stade tardif de la construction andalouse. On constate par exemple que, « durant l'Expo'92 [exposition universelle de Séville], le flamenco n'a même pas eu de pavillon (même pas un stand !), étant patrimoine culturel andalou de projection universelle et lié à l'Amérique hispanique depuis son origine »<sup>591</sup>. Qu'en est-il alors des constructions nationalistes et européennes ? Comment, au regard de l'observation des échelles méso- et macro-géographiques, ne pas y voir également une intervention politique ? En fait, le discours dominant de la flamencologie n'émet pas cette hypothèse. Elle

---

<sup>586</sup> Angel Alvarez Caballero in Cruces Roldan C. (dir.), *op. cit.*, p. 156.

<sup>587</sup> Pierre Lefranc in [http://www.tristeyazul.com/investigacion/Camaron\\_Pierre\\_Lefranc.html](http://www.tristeyazul.com/investigacion/Camaron_Pierre_Lefranc.html).

<sup>588</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 93.

<sup>589</sup> Ibidem.

<sup>590</sup> Ibidem, p. 336-337.

<sup>591</sup> Romualdo Molina, in Cruces Roldan C. (dir.), *op. cit.*, 1998, *op. cit.*, p. 223.

est exclue et les faits sont, au mieux, relatés sans analyse. On préfère voir dans la naissance du flamenco le résultat d'une production culturelle impactée par un état sociétal particulier. L'espace socioculturel d'émergence, tel que nous l'avons décrit plus haut, ne peut donc avoir, au regard des travaux, de liens avec l'espace politique de l'époque. Au contraire même, c'est la thèse de l'opposition qui est la plus répandue. Pourtant, ce lien est bien démontré.

À l'inverse, c'est aujourd'hui la thèse de la complémentarité qui prédomine. Le politique composerait avec le flamenco et vice versa. Face à la montée en puissance de ses répercussions internationales dans le mouvement de la globalisation, le flamenco devient rapidement l'expression d'une culture locale dont la région andalouse va augmenter la protection. Dénonçant « le complexe de nationalisme, voire d'internationalisme, de la fin du XIX<sup>e</sup> début XX<sup>e</sup>, [qui] a été dangereux pour les cultures locales », le directeur de l'Agence Andalouse pour le Développement du flamenco montre le zèle actuel du politique : « Nous ne devons pas refaire les erreurs du passé » et « Il n'est pas possible que nos enfants entrent en contact avec des musiques extérieures avant celle d'ici »<sup>592</sup>. Les flamencologues également s'accordent pour constater l'action politique et, pour la plupart, la qualifient de bénéfique. Or, la lecture des travaux connexes, d'anthropologie et d'ethnologie en tête, nous montre une opposition bien installée entre administration et administrés dans le domaine du flamenco (Pasqualino, 1998 ; Thède, 2000 ; Guiguère, 2005a et b). Opposition en partie confirmée par nos enquêtes de terrain. Une première explication vient de la nature des travaux menés. Le lien entre université et administration reste fort et l'indépendance est relative. Beaucoup de travaux sur le flamenco sont financés par la région et reflètent plus une demande politique qu'une réalité socioculturelle. Ainsi les chercheurs andalous sont-ils plus unanimes que les « étrangers ». Par exemple, Washabaugh (1996) « réclame le droit aux chercheurs non espagnols de réaliser leurs propres apports, d'autant plus que le flamenco participe de l'action politique et révèle les réalités anthropologiques de l'Espagne moderne »<sup>593</sup>. De la même manière qu'« il y a deux classes de spectateurs typiques dans le flamenco, le « *guiri*<sup>594</sup> » et le « national » »<sup>595</sup>, il y aurait deux types de chercheurs. Par exemple, « Timothy Mitchell décrit Mairena comme l'inventeur d'une tradition pour combattre le sous-développement des Gitans ».<sup>596</sup> Cette action, avec ce qu'elle comporte de politique, s'attache également à développer le socioculturel, ou plutôt le social par le culturel. Pour Gerhart Steingress,

---

<sup>592</sup>Francisco Perujo, directeur de l'Agence Andalouse pour le développement du flamenco, *V Jornadas sobre flamenco y educacion*, CAF – Jerez-de-la-Frontera, octobre 2008.

<sup>593</sup> Molina in Cruces Roldan C. (Dir), 1998, *op. cit.*, p. 233.

<sup>594</sup> Terme péjoratif pour dire « touriste ».

<sup>595</sup> In Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 318.

<sup>596</sup> Ibidem, p. 250.

l'implication du politique est également ancienne, même si elle a changé de forme. Il nous confirme<sup>597</sup> avoir des difficultés à imposer ces hypothèses, difficultés liées selon lui à sa nationalité autrichienne, mais aussi à son regard critique face à la flamencologie proche du politique. D'ailleurs, la tension entre lui et Cruces Roldan est publique et communément affirmée. Ces tensions semblent bien révélatrices de l'enjeu politique que recèle le flamenco.

Les tensions urbain/rural illustrent également le hiatus entre le discours politique et les réalités socioculturelles. Les critiques de la tentative de Blas Infante de positionner le rural comme espace d'émergence en sont la preuve. « Lorsqu'il pense à ce qui est populaire, il semble faire une utilisation déplacée du rural comme quintessence de celui-ci, une vision ancrée dans le folklorisme séculaire, chronique du monde pur face à la pollution de l'urbain : « le peuple andalou, pur ou authentique, est réparti dans les zones rurales : paysans avec ou sans terres, chez lesquels il n'existe pas de mélange de sang andalou avec du sang étranger, mélange qui vint s'opérer dans les grands centres urbains » »<sup>598</sup>. Alors que Félix Grande (1995) suit cette hypothèse, Cristina Cruces affirme que « suggérer l'existence d'un « féodalisme andalou » est une grossière erreur méthodologique pour n'importe quel connaisseur de l'historiographie récente autour de l'histoire agraire andalouse. De fait, le latifundisme était un système de domination locale complètement rentabiliste, conforme à la force productive et à la faiblesse des marchés »<sup>599</sup>. Toujours est-il que le lien urbain/rural se construit encore aujourd'hui sur une opposition propre au débat flamencologique. L'entretien avec Juan-Manuel Suarez Japon<sup>600</sup> nous montre que ce sujet reste d'actualité : « Mon hypothèse est que le flamenco est né dans les grandes fermes des zones rurales de la Basse-Andalousie. » À cette hypothèse s'oppose celle de Mitchell qui affirme que le flamenco « ne surgit pas de la communauté gitane, mais qu'il est plutôt la musique d'une jeunesse urbaine en révolte contre les canons romantiques, reprise ensuite par une intelligentsia qui a essayé de le ritualiser »<sup>601</sup>. Seul Washabaugh (1996) aurait posé son regard sur l'interface pour comprendre le processus d'émergence. Il expose ainsi le « processus d'irruption du *cante* : les changements dans la relation ville-campagne, la transition du romantisme au réalisme, la mutation des institutions, les théâtres et les cafés-chantants et la formation de l'ambiance

---

<sup>597</sup> Le 3 avril 2008 à Séville.

<sup>598</sup> Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 107-108.

<sup>599</sup> Ibidem, p. 171.

<sup>600</sup> Recteur de l'Université Internationale d'Andalousie, géographe et flamencologue, le 4 avril 2008 à Séville.

<sup>601</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 47.

flamenco à Séville. »<sup>602</sup> C'est alors que les enjeux politiques de qualification des espaces sont révélés par la construction d'un imaginaire andalou. Le débat flamencologique semble bien plus dépendant de ses rapports à la société globale qu'il n'y paraissait. Les discours qui émergent sont ainsi le résultat d'une lecture subjective de l'observation du phénomène et d'une volonté à demi tue d'en faire un objet pour l'action.

Nous constatons donc un effet performatif de la qualification politique des espaces du flamenco. De manière discursive ou par des actions concrètes, le politique est l'opérateur principal d'un déplacement des espaces du flamenco contemporain. Si le glissement de l'urbain vers le rural n'est pas très clair en raison de l'opacité des origines, ce sont les déplacements inter- et intra-urbains qui s'éclaircissent. Les plus perceptibles font état d'un mouvement généralisé des périphéries vers les centres. Les quartiers flamencos, bien qu'encore « actifs », semblent perdre du terrain sur les centres-villes. À Séville, le quartier de Triana, avec son ralliement physique, puis socioéconomique, et ses politiques successives de restructuration urbaine, s'éloignera progressivement de l'espace socioculturel de référence. Dans les années 1960-70, le centre flamenco de Séville s'est peu à peu déplacé vers l'*Alameda de Hercules*, grande place rectangulaire du centre-ville, notamment « parce qu'elle était devenue le pôle de prostitution et donc de toute forme de vie nocturne »<sup>603</sup>. À partir de ce moment, ce fut donc la population de l'*Alameda* qui faisait office de « tribunal anonyme »<sup>604</sup> en dictant ce qui était ou n'était pas flamenco. Mais ce déplacement n'a pas été nécessairement linéaire. Surtout, la disparition à Triana des éléments qui composaient le « terreau fertile » ne fit pas du centre de Séville un nouvel espace créatif. « Triana perdit pour toujours sa gitanerie et son « swing » flamenco [et] le centre se déplaça à Xérès »<sup>605</sup>, contre l'affirmation politique de la capitale andalouse.

Ce déplacement des espaces ne peut alors pas se lire facilement par la réunion. Il pose au contraire les espaces politiques et socioculturels sur un axe où évoluent les modifications du flamenco. C'est un processus de circulation que l'on observe. Ce processus se lit également à Xérès, mais il y trouve une résistance plus forte, et d'un autre type qu'à Séville. Les quartiers flamencos que nous présentions, San Miguel et Santiago, ont tous les deux subi des évolutions urbanistiques. San Miguel s'est progressivement intégré dans le centre-ville et l'on ne distingue pas de rupture entre les deux. Santiago, plus éloigné, a vu une partie de sa population préférer les appartements plus modernes de la périphérie. Le changement de

---

<sup>602</sup> Molina in Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 227.

<sup>603</sup> *Caminos Flamenco*, 1999, Junta de Andalucía.

<sup>604</sup> *Ibidem*.

<sup>605</sup> Ricardo Pachon, 2006, *La nueva Arborea*, n° 6, p. 50.



population et des activités de manière générale ont également bouleversé l'espace socioculturel. Pourtant, les initiatives de la municipalité ont successivement ancré ces quartiers dans la tradition flamenca et continuent de qualifier ces espaces en fonction de leur histoire. Même s'ils ont évolué de manière moins radicale que Triana à Séville, ils ne correspondent plus à l'imaginaire qu'ils renvoient pourtant avec force. Cette qualification politique de l'espace est paradoxalement doublée d'une volonté de les inscrire dans la ville. Le Centre Andalou du Flamenco et le projet de *Ciudad del Flamenco* témoignent de cette tentative de réunion et d'un oubli relatif du rural au profit de l'urbain. Nous nous proposons d'y regarder de plus près.

### **L'exemple de la « *Ciudad del flamenco* » à Xérès**

L'exemple de la *Ciudad del Flamenco* nous servira à illustrer les tensions dans la qualification des espaces. L'action urbanistique devient un mode d'affirmation de la nature flamenca de la ville de Xérès qui rentre en conflit avec ses espaces socioculturels.

La « *Ciudad del flamenco* est une des actions urbanistiques les plus ambitieuses de Xérès », affirmait Pedro Pacheco Herrera du PP (Parti populaire, droite espagnole), ancien maire à l'origine du projet de cette commune de plus de 200.000 habitants. Ce projet, qui a subi un processus de reconfiguration entre 2003 et aujourd'hui, doit prendre place dans des espaces et bâtiments de la *Plaza de Belén*, au cœur de la ville médiévale et du centre de l'ancienne médina, « point équidistant entre les quartiers les plus flamencos de Xérès : Santiago et San Miguel »<sup>606</sup>. Présenté comme un complexe culturel pour la promotion et la divulgation du genre, il devait initialement compter un auditorium national et des salles de répétitions annexes, une école supérieure d'art flamenco divisée en deux départements – apprentissage et perfectionnement –, un centre de recherche et de documentation, un musée, ainsi que le Centre européen de musique andalouse. Il a fait l'objet d'un concours international d'architecture en 2003, que la proposition des architectes suisses Jacques Herzog et Pierre de Meuron remporta à l'unanimité en 2004. Cette proposition (Herzog et De Meuron, 2004) se base sur un jardin comme point de départ, illustrant « la terre andalouse » comme symbole de la naissance du flamenco. Il propose une élimination des « contraintes architectonico-créatives » par l'englobement de plusieurs édifices, existants ou nouveaux, en une « ville dans la ville ». Il est pensé comme un « puzzle de fragments » capable de croître dans une construction incrémentale du projet, au gré des nécessités, des changements, des

---

<sup>606</sup> Site officiel de la mairie consulté en avril 2008.

humeurs de la ville ; à l'image des prestations flamencas où la spontanéité et l'ambiance guident la performance. Une tour, rappelant l'ancienne médina, « dialoguera avec celle de l'Alcazar et de la cathédrale », comme dans un échange entre *cantaor* et guitariste. Un « jeu intérieur/extérieur » est aussi prévu, avec notamment un mur perforé en guise d'enceinte qui rappelle l'importance des médiations entre espace public et espace privé pour le flamenco. Ainsi, cette proposition peut être entendue comme « une topographie artificielle, iconographique, enracinée dans la tradition flamenca »<sup>607</sup>. Le modèle de planification urbanistique projeté prend forme autour du flamenco. D'abord directement, puisqu'il est la raison d'être du projet, mais aussi idéologiquement, car une pensée flamenca est traduite dans la proposition et est certainement à la base de la décision finale. La *Ciudad del flamenco* est également présentée comme une opportunité de régénération et de développement urbain. « Elle est le point central des opérations projetées par le département d'urbanisme de Xérès. »<sup>608</sup> Le quartier dans lequel elle prend forme est, malgré sa position hypercentrique, en réelle décomposition. Les activités et la dynamique censées être développées ici seront donc une aubaine pour ce quartier qui attend depuis longtemps son « tour » dans le programme de rénovation urbaine : des bâtiments nouveaux et d'autres réhabilités, des emplois directs et indirects, et surtout une population nouvelle de visiteurs, du touriste « classique » au haut fonctionnaire européen, de l'élève débutant à l'artiste célèbre, de l'aventurier curieux au flamencologue averti.

Nous voyons avec ce projet que les pouvoirs publics, mais aussi les acteurs de cette « ville du flamenco », se saisissent des principes et de la pensée que véhicule le flamenco. En reliant une pratique culturelle avec l'action urbanistique par le biais métaphorique, le résultat se rapproche alors de ce que nous nommerions une « pensée planificatrice flamenca ». Les conditions dans lesquelles la pensée aménagiste évolue, avec ce contexte flamenco qui l'entoure et la percole, laissent supposer que sa construction est continuellement infléchie, influencée, détournée, soulevée et finalement enrichie par les traces plus ou moins visibles que laisse la culture locale. Ce qui nous permet finalement de faire le lien, du moins sur le versant pragmatique, avec les travaux que porte Olivier Soubeyran sur la « métaphore musicale et la pensée aménagiste »<sup>609</sup>.

---

<sup>607</sup> Herzog et De Meuron, 2004.

<sup>608</sup> *Diario de Jerez*, 20 septembre 2005

<sup>609</sup> Cf. Soubeyran, 2011, sur [www.pacte.cnrs.fr](http://www.pacte.cnrs.fr)

Figure n° 41 : Photomontage de la *Ciudad del Flamenco*



Sources : Jacques Herzog et Pierre de Meuron Architecture, 2004

À la lecture de ces propos, l'idée que l'on se fait du projet laisse rêveur. Pourtant, dès les premières démarches *in situ*, les choses se compliquent. Sur le terrain, il a été assez dur,

une fois à Xérès, de situer la *Plaza de Belén*. La plupart des habitants ne savaient pas où elle se trouvait. L'inquiétude s'accroît lorsque l'on découvre que peu d'habitants sont au courant du projet de « *Ciudad del flamenco* » alors que la municipalité affiche une participation forte et une prise en compte de la volonté de ces habitants. Peut-être nous faudrait-il demander s'il n'est pas plutôt question des usagers. En approchant du site, aucune trace distinguable de « renouvellement urbain ». De nombreuses maisons sont en ruine ou abandonnées. Les rues en mauvais état. Derrière une petite décharge sauvage, on distingue alors un grand terrain vague. Le temps d'en faire le tour et l'on constate que c'est bien l'emplacement du projet, dont la première phase aurait dû être terminée il y a presque cinq ans. Un panneau détérioré dont la date d'indication de fin des travaux a été masquée par du scotch en témoigne (voir figure n°42). En bouclant le tour du lieu, des contreforts métalliques soutenant les maisons adjacentes nous mettent la puce à l'oreille. La disposition est la même qu'à Séville, place de l'*Encarnacion*, et il n'est pas difficile d'émettre l'hypothèse d'un lien avec le projet. En effet, un passant nous confirmera que « les travaux qui ont eu lieu ici, il y a, je sais plus, quelques années, ont « fendu » les maisons. Depuis, rien n'a été fait »<sup>610</sup>. À Séville, comme dans la Basse-Andalousie occidentale de manière générale, les sols argilo-calcaires sont à la fois très malléables et humides. Leur instabilité rend toute fondation difficile. De plus, leur richesse archéologique complique le travail, jusqu'à obliger l'entrepreneur à l'arrêt du chantier. Aussi, pour ce projet initialement prévu de 3.500.000 euros, et dans lequel ont déjà été dépensés 10 millions rien qu'en cimentation, les architectes n'auraient pas su conserver l'idée d'une construction incrémentale, fonction des moyens disponibles et des réajustements souhaités. Ils n'avaient par exemple pas prévu les contraintes que le sol local allait poser. Ainsi le marché de l'*Encarnacion* à Séville est-il connu pour avoir plus de 15 ans de retard pour ces mêmes raisons. Des enquêtes à la mairie nous confirmeront l'origine de ce problème. Mais tout l'échec apparent de la *Ciudad del Flamenco* ne peut tenir qu'à cela, d'autant plus que le site est clairement abandonné. D'autres questions se posent également.

---

<sup>610</sup> Paco, entretien personnel, Xérès, le 20 avril 2008.

Figure nº 42 : État de la *Plaza de Belen* en 2009



Photos : N. Canova, 2009

Dans cette région où le clivage gauche/droite est majeur en matière d'action collective, l'arrivée au pouvoir d'une maire socialiste, Pilar Sánchez Muñoz, est venue supporter les opposants d'un projet critiqué en de nombreux points. Par exemple, l'architecture mauresque mise en avant par le projet ne semble pas particulièrement représentative de l'Andalousie populaire, gitane et flamenca. Elle est au contraire concentrée dans les bâtiments historiques des centres-villes où dans certaines constructions périphériques dont l'Alhambra à Grenade est illustrative. Aussi, les confusions du débat flamencologique sur la question arabo-musulmane amplifient cette contradiction et la création du Centre européen de musique andalousite a suscité de nombreuses critiques. Un autre problème réside dans la dimension ethnique. « Xérès est considérée par certains comme le « berceau du flamenco », et cette musique occupe une grande place dans la culture locale, à tel point que le flamenco surdétermine l'ensemble des rapports gitans – *Payos* »<sup>611</sup>. Aussi, l'absence d'une représentation gitane dans le conseil d'administration du projet reste gênante lorsque nombre de gérants de la municipalité disent ouvertement que « le flamenco appartient aux Gitans » (Guiguert, 2005a). De deux choses l'une : soit la participation n'a pas considéré l'opposition gitan/non-gitan, soit elle a délibérément exclu les Gitans. Le discours officiel affirme une bonne prise en compte des familles gitanes de Xérès. Il s'agit donc d'une façade participative qui démontre un hiatus entre discours public et réalité. Pourquoi la municipalité a-t-elle alors voulu affirmer à ce point la dimension gitane du flamenco de Xérès ? N'a-t-elle pas supposé une situation de retournement ? Finalement, un frein politique complète les manques. La municipalité à l'époque du projet semble en effet n'avoir pas su consulter la région Andalousie (historiquement tenue par le Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (PSOE)) et ses partenaires sur la politique globale du flamenco. La plupart des objectifs du projet sont déjà remplis par d'autres institutions et organisations et inscrits dans la politique globale de la région, jusque dans la propre ville de Xérès. Par exemple, le Centre Andalou de Flamenco (CAF), installé à quelques encablures de la *plaza de Belen*, constitue la plus importante source de documentation sur cet art. Le centre de documentation prévu dans la *Ciudad del Flamenco* apparaît donc pour certains comme une aberrante redondance. Au niveau régional également, tant les conditions de production artistique que l'accueil touristique sont déjà bien développés. L'opposition régionale interne issue de l'affirmation locale renaît ici. Aussi, face à cette absence de consultation, la Région créa à Séville l'Agence Andalouse pour le Développement

---

<sup>611</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 149.

du Flamenco et changea le nom de la Compagnie Andalouse de Danse pour « *Ballet Flamenco de Andalucía* », ce qui contribua à accentuer cette confrontation.

Toutefois, avec le changement politique à la municipalité en 2006 et l'arrivée des socialistes, le discours du PSOE se rectifia pour aller dans le sens du projet. Le soutien par l'actuelle majorité gouvernementale s'affirmait, même s'il devait changer radicalement le projet, tant dans sa forme que dans ses objectifs, avec une « meilleure coordination entre tous les acteurs et un nouveau nom rappelant la place de Xérès comme centre mondial du flamenco », affirmait Pilar Sánchez Muñoz<sup>612</sup>, maire PS de Xérès. Si fin 2007 la question du financement tournait encore en rond, la visite du président Jose Luis Rodriguez Zapaterro en août affirma la volonté gouvernementale de résoudre ce problème. Ainsi, c'est le directeur général de l'Institut National des Arts Scéniques et de la Musique, Juan Carlos Marset, qui affirmera que les travaux, arrêtés depuis plusieurs mois, sont « sur le point de recommencer et que leur fin est prévue pour 2011 »<sup>613</sup>. Fin 2008, le budget prévu était refusé. Début 2009, une fondation « *Ciudad del flamenco* » se créa alors pour récolter des fonds. 625.000 euros provenant de la Région et du gouvernement central étaient engagés pour en constituer le financement protocolaire. Devant les déboires de ce projet, la *Nave del Aceite* (entrepôt de l'huile), bâtiment adjacent au terrain vague, devait être rapidement rénovée pour abriter une exposition expliquant le projet aux habitants et aux touristes. 850.000 euros furent rapidement engagés en 2009 principalement pour en refaire la toiture. Fin 2010, 3 millions d'euros étaient nécessaires pour faire en sorte que le projet ne soit pas définitivement abandonné. Ils servirent à terminer la première phase de cimentation et à construire les conductions réceptrices du réseau électrique et de télécommunication. Ce projet dans le projet, proposé par un groupement d'entreprises privées, obligea le gouvernement à modifier la loi n° 30/2007 sur les contrats du secteur public. Avec les initiatives successives et l'investissement de l'État, le projet de *Ciudad del flamenco* deviendra celui de *Centre National d'Art Flamenco* et dépendra directement du ministère de la Culture. La *Ciudad del flamenco* devient alors une marque qui donne lieu à un Manuel d'Identité Corporative. En juin 2011, la régisseuse promettait : « Les travaux vont très bien et nous allons terminer la phase de cimentation. »<sup>614</sup> Propos déjà tenus plusieurs mois plus tôt. Aussi, à l'heure où s'écrivent ces lignes<sup>615</sup>, le parking sauvage qu'était devenu le site redevient chantier. La dernière solution est un partenariat public/privé. Plus exactement, une entreprise de BTP accepterait de faire l'avance

---

<sup>612</sup> *In 20 Minutos*, édition du 7 février 2008.

<sup>613</sup> *20 Minutos*, édition du 7 février 2008.

<sup>614</sup> [www.Lavozdigital.es](http://www.Lavozdigital.es), consulté le 26 juin 2011.

<sup>615</sup> 28 mars 2012.

et tenterait de finir les travaux pour 2013 ; qui doit être l'année internationale du flamenco. L'entreprise dont la mairie n'a pas encore voulu communiquer le nom avancerait les 50 millions d'euros nécessaires selon un nouveau budget. Mais les perspectives de remboursement de l'entreprise en question ne sont pas claires et l'hypothèse la plus crédible aujourd'hui semble être celle d'un loyer comprenant des intérêts, payé communément par la municipalité, la région et l'État, pendant 25 ans environ. Ces conditions sont justifiées par un pari sur l'avenir de l'industrie culturelle de Xérès et sa région, mais le mobilier du centre n'est pas encore budgété et il manque « jusqu'au papier hygiénique »<sup>616</sup> dans le plan budgétaire. Le budget global serait poussé à plus de 70 millions d'euros, sans compter les coûts indirects. Et les chiffres semblent très incertains. Selon le journal *El Pais* du 7 février 2008, le seul projet architectural aurait coûté plus de 9 millions d'euros. Peu importe. Avec l'approche de 2013 et la récente nomination du flamenco comme Patrimoine Immatériel de l'Humanité, rien n'empêchera la qualification de Xérès de « ville du flamenco ». La maire affirme ainsi que le projet « fera de la commune la référence du flamenco dans le monde, puisqu'il n'existera pas d'espaces, d'organismes ou d'institutions similaires ». La « ville du flamenco » deviendrait ainsi « l'authentique Guggenheim Andalous »<sup>617</sup>. La spécificité de Xérès s'affirme ainsi et nous amène doucement vers la qualification territoriale pour cette ressource.

Comme nous l'expliquions dans la partie consacrée à notre méthodologie de terrain, la mairie de Xérès n'a toutefois pas souhaité nous recevoir officiellement pour parler du sujet, et la seule information disponible à ce propos est divulguée par voie de presse uniquement et par une sympathique secrétaire de mairie, dont nous tairons le nom. Par contre, lorsque l'on interroge les professionnels du flamenco sur le sujet, les réponses fusent. Ceux qui en savent un peu : « Nous attendons des subventions depuis 3 ans maintenant. Nous demandons seulement 5000 euros »<sup>618</sup> ; « Une énorme connerie ! »<sup>619</sup> ; « Incroyable ! »<sup>620</sup>. Et ceux qui en savent peu : « La *ville du flamenco* ? Oui, c'est Xerez »<sup>621</sup> ; « Un grand projet ici ? Ah non ! Je ne savais pas. Où ça ? *Plaza de Belen* ? C'est où ? »<sup>622</sup> ; « Avec le CAF et la chaire de flamencologie, il y a de quoi faire. Et puis, les touristes, ils sont plutôt à Séville »<sup>623</sup>.

---

<sup>616</sup> [www.lavozdigital.es](http://www.lavozdigital.es), le 26 juin 2011.

<sup>617</sup> [www.lavozdigital.es](http://www.lavozdigital.es), le 26 juin 2011.

<sup>618</sup> Pepa, souhaite rester anonyme, présidente d'une association flamenca à Xérès.

<sup>619</sup> Paco Molina Lopez, guitariste, rencontré au CAF en mars 2007.

<sup>620</sup> Raul, professeur de danse à Jerez, dans son école, en avril 2008.

<sup>621</sup> Fernando, percussionniste, lors d'un concert à Xérès en mars 2008.

<sup>622</sup> Cristina, professeur de danse à Xérès, dans son école, en avril 2008.

<sup>623</sup> Juan Salido Freyre, chercheur en flamencologie, Université de Xérès, le 6 avril 2008.



Bien que, comme nous l'annoncions, nous ne souhaitons pas construire de vérités scientifiques sur le simple fruit de ces entretiens, la tension entre le discours politique et la réalité socioculturelle nous renvoie à un débat que nous ouvrons déjà dans une recherche sur les SMAC<sup>624</sup>. Pour en résumer le contenu, nous parlions d'un combat « cathédrale contre chapelles ». Cette opposition entre politique et socioculturel se traduit donc par l'existence de grosses structures emblématiques d'un côté, comme mode d'affirmation symbolique, et d'un tissu d'unités de petite taille de l'autre. Les premières symbolisent l'action politique qui doit être visible. Elles ont comme fonctionnalité affirmée d'irriguer le territoire des petites unités. Mais la réalité montre souvent un effet inverse, celui d'assèchement. Les petites unités sont souvent critiques envers ces constructions, notamment parce qu'elles mobilisent les financements privés et font de l'ombre sur leur programmation. Paradoxalement, le rôle des petites unités dans la création et le maintien des activités est affirmé par les acteurs de la *Ciudad del Flamenco* depuis le début. Très tôt, le leader du parti *andalousiste* (PSA) fut le premier à critiquer la politique culturelle de Xérès qu'il qualifie d'« élitiste et en marge des collectifs ». Pour lui, les petites unités sont les oubliées de l'action flamenco à Xérès. Il préconise alors de « réguler la collaboration entre la municipalité et le tissu associatif, du centre-ville à la périphérie rurale »<sup>625</sup>. Selon lui, ce projet devrait rentrer dans la politique globale de l'Agence du Centre Historique et prendre en compte d'autres thématiques telles que la vie étudiante ou les activités des micro-entreprises. Un internaute anonyme va dans son sens : « Il y a des choses plus urgentes. Qui aide, par exemple, Antonio Agujetas [figure locale du *cante*] ? »<sup>626</sup>. Gitanillo de Triana, *cantaor* reconnu, acquiesce en confirmant que « cette ânerie est faite pour que nous, les flamencos de Xérès, nous ayons une « ville » pour chanter pour les touristes »<sup>627</sup>. Mais, le président de la Fédération Locale de *Peñas Flamencas*, qui soutient le projet, résume la situation en précisant qu'il n'y a pas, ou presque pas, d'opposition citoyenne au projet. S'il y a des personnes contre, tout au plus se désintéressent-elles de la politique.

Le projet est toutefois devenu le principal objet de lutte politique à Xérès. La municipalité de droite à l'origine du projet semble bien avoir perdu les élections à cause des critiques du PSOE à ce sujet. La maire socialiste élue en 2006 affirmait ainsi que « les choses se sont faites très mal, très, très mal. [...] Cela a été comme de commencer une maison par le

---

<sup>624</sup> Scène de Musique Actuelle. Recherche menée au CERMOSEM de 2006 à 2008 sur le réseau SMAC France.

<sup>625</sup> Lavo.digital.es, du 27 mai 2007.

<sup>626</sup> <http://www.diariodejerez.es/articulo/jerez/695322/la/torre/metros/partir.html>.

<sup>627</sup> *Ibidem*.

toit. Ça n'a ni queue ni tête »<sup>628</sup>. A leur tour, les socialistes échouèrent dans la réactivation du projet, ce qui leur valut des critiques encore plus vives et nombreuses. Alors que le PP interroge la mairie sur quelque 800.000 euros disparus des comptes publics sur ce projet, celle-ci répond qu'il « critique une gestion qu'il n'a pas été capable de mener lui-même »<sup>629</sup>. Le 11 juin 2011, le Parti populaire, et avec lui María José García Pelayo, reprennent les rênes de la ville. Leur première grande annonce : l'abandon du tramway et la reprise de la *Ciudad del Flamenco*. Affaire à suivre.

La qualification de Xérès comme ville du flamenco, en référence aux origines, devient donc une affaire politique qui se joue de la réalité socioculturelle. Mais, si la contestation sur le sujet était de l'ordre du laisser-faire, cette appropriation du politique fait naître aujourd'hui une indignation de la société civile. Ainsi, les tensions interspatiales, qu'elles soient le fruit des représentations spatiales du flamenco construite par les jeux d'opposition ou des réalités constatées sur le terrain, nous aident à penser la réunion des espaces. On a vu que la tension représentait une forme d'équilibre, d'échange d'énergie. Mais, « il sort des catégories du flamenco, comme les origines et la pureté (ou authenticité), que la tension entre structure et créativité est mobile et non statique »<sup>630</sup>. Alors qu'elle peut être à l'origine d'une analyse séparative, penser la rupture permet de déceler également des liens insoupçonnés. C'est du moins ce que nous montre le rapprochement des espaces sociaux et culturels. C'est aussi ce que l'on peut constater avec l'exemple de la *Ciudad del Flamenco*, lorsqu'un terrain d'opposition devient le même espace d'affirmation. Cet échange d'énergie se traduit alors principalement par le déplacement des espaces. Il y a bien un glissement, un mouvement cohérent, une inscription continue des espaces flamencos. Ils se traduisent par la transformation des réalités et des représentations spatiales, même si ces deux dernières ne se calquent pas nécessairement sur la même dynamique. Ce qui nous a amené à séparer les espaces, à les distinguer, nous amène maintenant à les réunir, à penser leur interaction.

Pour revenir brièvement sur notre épistémocritique de la *music geography*, c'est précisément la démarche multiple, liant notamment approches culturelle et politique, qui nous permet d'opérer cette double lecture. L'hypothèse de la réunion des méthodes devient ainsi plus crédible. Il y a bien risque de rupture, mais tant qu'il y a tension, il semble exister un lien. Penser uniquement l'opposition, ce n'est donc pas penser la tension (réalité spatiale),

---

<sup>628</sup> Lavozdigital.es, journal en ligne, 27 mai 2007.

<sup>629</sup> <http://jerez.redperiodista.es>, le 17 janvier 2011.

<sup>630</sup> Lorente Rivas M., 2004, *op. cit.*, p. 2.

mais c'est penser la rupture (construction épistémologique). Penser l'opposition et la réunion, « distinguer tout en reliant », c'est donner une chance supplémentaire à l'observation et à l'analyse de nous donner des éléments pour comprendre sujets et objets.

### III-3-b- De la continuité inter-spatiale

La mise en évidence des tensions interspatiales est partie d'une évidence due à l'opposition comme distinction dans le flamenco. Creuser la continuité demande alors une justification supplémentaire de notre démarche. Distinguer et relier les espaces mis en tension nous a été possible en ne passant que par l'objet flamenco. Ce travail montre notamment l'intérêt que nous avons à penser le lien entre les espaces. Mais, aborder la notion de continuité pose un souci particulièrement épineux : celui du passage de l'espace au territoire. Nous pourrions nous contenter d'accepter le territoire comme « une espèce d'espace », de considérer le lieu comme un « espace-temps ». Il serait même judicieux de ne pas rentrer sur un terrain où la géographie croise la philosophie. Non pas qu'il n'y ait rien d'intéressant à récolter, mais parce que le risque épistémologique nous guette. Pourtant, un certain nombre d'éléments nous y poussent. D'abord, l'analyse du corpus, qui mobilise des acceptions bien différentes de l'espace, du lieu et du territoire et de leurs traductions anglophones. Il est donc de la logique de ce travail de passer par cette question. Ensuite, la lecture du phénomène étudié nous permet de penser l'espace, le lieu et le territoire dans leur autonomie conceptuelle, comme nous le sous-tendions dans son observation multiscalaire. Enfin, il existe bien un débat actuel en géographie qui implique les distinctions particulières entre espace et territoire d'un côté, *space & place* de l'autre. Peut-être aurons-nous une chance d'y participer.

Au risque de décevoir alors les attentes des heideggériens et autres deleuziens sur les avancées de la géophilosophie (cf. Antonioli, 2003), nous n'irons pas plus loin que la qualification des espaces du flamenco. Le regard sur ce qui en fait des objets géographiques continuels nous suffira ici. Par contre, nous ferons l'effort d'un rattachement de cet imaginaire géographique particulier à la géographie disciplinaire. Il s'agira en somme de compléter le « tout est bon »<sup>631</sup> en recherchant les équivalences disciplinaires entre « réalités et constructions épistémologiques et sociales »<sup>632</sup> d'un côté, et « ontologisme subjectif et

---

<sup>631</sup> En référence au contre-rationalisme de Feyerabend (cf. 1979), voir le chapitre II.

<sup>632</sup> Différentiel d'observation des objets géographiques proposé notamment par Michel Lussault ; voir communication au Colloque TTT<sup>2</sup> du mercredi 8 décembre 2010, Grenoble – IGA.

objectif »<sup>633</sup> de l'autre, qui supposent les acceptions différenciées de l'espace et du territoire notamment.

### **Continuité spatiale et sauts territoriaux**

Nous avons vu que la qualification des espaces du flamenco met en évidence les relations entre un « espace » originel, des « lieux » de création et de représentation et un emboîtement de territoires politiques, ethniques, sociaux et culturels. De l'espace aux territoires, les échelles d'observation du phénomène ne nous ont toutefois pas donné les moyens directs de penser leur continuité. Nous allons donc essayer de l'exprimer dans le croisement des échelles. La notion de fluidité, que nous avons formulée en imaginant la tension comme un échange d'énergie, reste supposément le principal opérateur de la continuité. Les premiers éléments diffusionnistes du flamenco sont à la base de la compréhension des flux qu'il génère et de son inscription actuelle dans de multiples réseaux. Son analyse processorielle traduit la mouvance du phénomène. Penser alors ce qui unit les espaces, sans *a priori* sur leur définition, s'accorde une fois de plus avec la compréhension des mécanismes qui le régissent. Trouver dans la fixité la résonance qu'offre la fluidité, à l'instar de Connell & Gibson (2003)<sup>634</sup>, allierait par exemple la distinction par opposition avec la réunion. Telle est tout du moins notre hypothèse ici, pour imaginer la continuité interspatiale.

Il nous faudrait commencer par compléter l'approche diffusionniste pour, de la Basse-Andalousie occidentale, arriver à la mondialisation. En effet, la diffusion du phénomène, au sens où Carney aurait pu l'étudier<sup>635</sup>, n'exprime qu'un lien physique entre les espaces. La métrique leur attribue une dimension euclidienne et ne pense leurs liens qu'en fonction de la distance. La géographie analytique qui explique ces liens peut être complétée ; c'est du moins la conclusion que nous faisons de la partie précédente (III-II). Comme l'exprime Jacques Lèvy, cette géographie « doit impérativement s'associer aux deux autres axes de travail, la géographie synthétique et la géographie thématique »<sup>636</sup>. Or, nous avons bien montré que le flamenco se prête aussi bien à une « géographie des lieux »<sup>637</sup>, que nous permet particulièrement notre expérience anglo-saxonne (*cf.* Cohen, 2005 ; Conneil&Gibson, 2003 et

---

<sup>633</sup> Parti pris de Bernard Debarbieux sur la construction des objets géographiques, séminaire interne IGA, préparation colloque TTT<sup>2</sup>, le 7 avril 2010.

<sup>634</sup> Voir parties I-II- et II-II-.

<sup>635</sup> Voir les parties correspondantes dans les chapitres I et II.

<sup>636</sup> Lèvy J. *in* Lèvy & Lussault (dir.), 2003, *op.cit.*, p. 73.

<sup>637</sup> Qui s'inscrit bien évidemment dans la géographie synthétique, au sens de Lèvy.

Stokes, 1994, par exemple), qu'à l'analyse thématique qu'imposent son interdisciplinarité intrinsèque et le rôle de la géographie dans cette dernière. La question qu'il nous semble pertinent de poser avant tout est alors celle de l'emboîtement relatif et des croisements possibles entre les échelles d'observation du phénomène. Il s'agit de rechercher les indicateurs d'une construction commune des différents espaces. Si ce qui est le plus souvent défini comme l'espace flamenco trouve une résonance dans la qualification des territoires, peut-être pourrions-nous toujours mieux comprendre les mécanismes d'une spatialité processorielle. Notre première idée est donc de postuler que les espaces du flamenco se construisent ensemble, du moins en partie. Si les tensions interspatiales ont fait apparaître des logiques communes, elles nous laissent sur notre faim en ce qui concerne une éventuelle co-construction. Nous proposons que celle-ci se constitue dans le passage de l'analyse spatiale du flamenco à son analyse « territoriale ».

Dans notre exemple, il semble admis que localisation et diffusion soient du même ordre. L'un constate, l'autre explique, mais ils sont tous deux au service de la même logique d'analyse spatiale. Aussi la diffusion peut-elle être considérée comme une approche dynamique de la localisation. Or, si la logique de localisation s'inscrit bien dans celle de la construction d'un espace de référence, la diffusion fait appel surtout à la géographie du lieu, puis à la dimension territoriale. Et, de la diffusion à la relocalisation, l'espace de référence n'a plus la même signification. C'est ce que nous concluons des tensions entre l'espace politique et l'espace socioculturel. Cela nous montre principalement qu'il n'y a pas de diffusion linéaire, mais plutôt des allers/retours dans des espaces clairement qualifiés de « territoires ». Cette notion d'allers/retours qui, rappelons-le, se réfère également à un style de flamenco<sup>638</sup>, devient l'entrée la plus logique pour faire apparaître la notion de spatialité processorielle.

Dans les deux logiques d'émergence que nous avançons, c'est-à-dire l'expression d'un syncrétisme andalou et la démarche de construction nationaliste, le rapport à l'extérieur est l'élément déterminant de la qualification des espaces. Dans le premier cas, c'est la réunion en un espace de peuples d'origines géographiques différentes qui génère le genre. Dans le second cas, c'est le regard porté sur l'Europe en construction (réunion de différents peuples s'il en est) qui motive l'énoncé. Le flamenco ne peut donc se défaire du rapport à l'altérité, géographique principalement, qui le fait naître, et du flux permanent entre ses espaces de référence et ses espaces de cristallisation qui le font vivre. Notons dès à présent que l'idée de

---

<sup>638</sup> *Flamenco de ida y vuelta*

cristallisation de flux, particulièrement bien exprimée par Connell & Gibson (2003), implique la notion de « lieu » comme déterminante dans ce que nous pouvons appeler, avec l'aide de Buléon et Di Méo (2005), « les configurations spatiales et territoriales du flamenco ». Nous reviendrons sur cette idée dans le point suivant. Toujours est-il que les espaces sont qualifiés par une référence permanente aux flux, qu'ils soient antérieurs à l'émergence ou le résultat d'un flamenco dynamique. José Manuel Gamboa (2005 : 32) nous indique, par exemple, le retard étonnant de la structuration technico-productive de l'Andalousie : « En 1974, lorsqu'il (Gonzalo Garcia Pelayo ; producteur espagnol) était radiophoniste à RNE (*Radio Nacional de España*), il avait initié une tentative de production andalouse sous le label *Accion*, en gravant plusieurs disques dans un petit studio sévillan avec la coordination de Francisco Millan. Jusqu'alors, les artistes étaient obligés de se déplacer à Madrid ou à Barcelone pour enregistrer. » L'espace de production était étendu bien au-delà des frontières régionales, malgré la qualification spatiale peu encline à le faire apparaître. Steingress (2007 : 191) parle également de « phénomène d'aller/retour entre l'Espagne et Paris ». Ce phénomène que l'on décrit principalement entre l'Andalousie et l'Amérique latine a également eu lieu, selon lui, entre l'Andalousie et l'Espagne, mais aussi entre l'Espagne, l'Andalousie et le reste de l'Europe (Paris en tête). Dans ce processus, il faut regarder les points qui cristallisent les allées et venues. Leur opposition est primordiale dans le processus de justification. Pour l'affirmation locale, capitales de région, de pays et quartiers urbains sont mis en avant. Pour les partisans de l'hybridation, ce sont les lieux de représentation qui importent. Ici, « « *ida y vuelta* » se réfère à la dynamique établie entre le monde quotidien et le monde professionnel »<sup>639</sup>, au même titre que création et diffusion ont pu être rapprochées plus haut. D'un côté, le monde du flamenco fait se coïncider espaces et territoires, de l'autre, il les positionne sur les extrémités d'un axe au centre duquel apparaît le lieu. Pour rester sur le croisement des échelles d'observation, regardons comment Thède (2000) mobilise l'analyse du discours identitaire pour définir la spatialisation du flamenco. Elle décrit « un mode de construction identitaire [...] en tant que « constellation » régionale avec, en son centre, la ville de Xérès »<sup>640</sup>. Nous avons vu plus haut que ce discours en appelle à la dimension territoriale. S'il est possible de partir de celle-ci pour proposer une lecture chorématique du phénomène, comme le fait Thède, la réunion entre l'analytique et la thématique l'est également. En effet, on a vu que toute entrée thématique du flamenco, même chez les postmodernistes, se couplait avec une géographie analytique. La « méthode » qui permet d'opérer cette réunion est

---

<sup>639</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 191.

<sup>640</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 66.

principalement définie par une « géographie des lieux », au sein d'un espace flamenco global. Ici intervient finalement la géographie synthétique.

En revenant alors sur l'hypothèse de Bonnemaison (2005) que nous développons à la fin du deuxième chapitre – celle qui positionne la notion anglophone de *place* comme assimilable au territoire, en imaginant son opposition à celle de *space* –, nous redonnons de la crédibilité à l'a-spatialité du territoire. On peut voir que cette dimension fonde une distinction interspatiale, en opposant l'espace (*space*) au territoire. Nair (2002) affirme que “*It could be argued that by crossing space, such meaning [la gitanitude comme distinction sur le marché de la world music] does not decrease but alters. Furthermore, as the concept of space becomes apparent, not in geographical sense, but, to use Arjun Appadurai's words, as a series of ethnoscapes, technoscapes and finanscapes, so it may be possible for the music to construct shared meanings in different part of the globe across national and ethnic boundaries*”<sup>641</sup>. L'intégration de co-constructions spatiales expliquent alors une partie de la géographie du flamenco. La relation entre la proportion de population gitane et le nombre d'institutions flamencologiques, comme dans le cas de Xérès, semble en démontrer la pertinence, même si des espaces qualifiés dans la contradiction se superposent et traduisent les limites de l'échelle macro-géographique d'observation du phénomène. La localisation des points nodaux dans le réseau des transports maritimes et terrestres pour l'histoire ancienne, terrestres, aériens et numériques pour la période contemporaine et leur emboîtement avec les lieux de diffusion, ou encore de la modification des relations centre-périphérie (Sévilla-Triana) à la formation d'un territoire flamenco construit par l'enchevêtrement de trajectoires multiples, montrent aussi une certaine pertinence pour l'analyse spatiale. Mais certains des aspects de la patrimonialisation et du tourisme culturel développés autour du flamenco ont aussi expliqué cette géographie. Ainsi les explications spatiales de la production et de la diffusion du flamenco dans une analyse contextuelle et située se complètent-elles avec l'analyse thématique. L'exemple de la question gitane, développée par Thède (2000), Pasqualino (1998) ou encore Steingress (2007), nous montre alors que l'a-spatialité convient bien à une forme de lecture du territoire flamenco, observé dans sa dynamique<sup>642</sup> réticulaire. Se détachant d'une affirmation politique, les références spatiales sont remplacées notamment par la relation au sang et à la nature. Ces auteurs contemporains de la question gitane nous laissent ainsi imaginer une définition du territoire qui s'éloigne du « juridico-administratif » et de la continuité spatiale pour se rapprocher d'une relation entre lieux symboliques affirmant

---

<sup>641</sup> Nair, 2002, *op. cit.*, p. 281.

<sup>642</sup> Conclusion de la partie III-II-III.

l'identité. Cette dimension réticulaire se rapproche des visions de Debarbieux (2003) ou encore Lajarge (2009) et rentre en conflit avec la défense d'un territoire « délimité et lissé » qu'aura pu en faire Michel Lussault<sup>643</sup>. Aussi, les « sauts » spatiaux constitutifs de l'internationalisation du genre, mais aussi le développement récent du flamenco sur Internet, témoignent de ces possibilités de conceptualisation. Thède considère par exemple « qu'il faut entrevoir le processus au niveau régional comme une série de variations sur un thème commun : il s'agit d'une constellation de processus de construction identitaire, et non pas d'un seul et unique processus dans toute la sous-région »<sup>644</sup>. Aussi, si les « sauts territoriaux » sont de l'ordre des moyens de transport et de communication et des relations qu'ils ont permis, la question de la continuité territoriale devrait impliquer la notion de temporalité dans le sens où elle est un élément important de sa définition. Néanmoins, ce qui pose problème n'est pas la contiguïté des rapports interterritoriaux, mais le fait que les actions soient déphasées entre elles et qu'elles ne répondent pas en même temps à des objectifs souvent proches, voire similaires. « Le contexte local exerce une influence plus importante qu'avant », à tel point que « la capacité des communautés gitanes locales à s'ajuster aux nouvelles conditions de construction identitaire varie grandement d'une ville à une autre »<sup>645</sup>. Cette dimension temporelle en appelle selon nous à la question de l'action projetée. Nous y reviendrons.

Pourtant, lorsque la géographie thématique se construit dans l'étude des lieux du flamenco, à l'échelle micro-géographique principalement, leur construction s'opère par des allées et venues entre les références spatiales inscrites dans des échelles méso-géographiques et les références territoriales. C'est du moins ce que laisse penser la prédominance dans le débat flamencologique de l'échelle régionale affirmée comme « pertinente ». Notre analyse tend vers cela, puisque les « échelles multiples et emboîtées » nous renvoient systématiquement aux lieux comme « espaces pertinents de la territorialité »<sup>646</sup>. Ce sont bien eux qui servent de support à la qualification « territoriale » des espaces. Aussi la question identitaire permet-elle le glissement sémantique de l'espace au territoire en affichant leur complémentarité. Ainsi, Thède (2000) parle avant tout de « terrain identitaire ». « Le

---

<sup>643</sup> Communication lors du séminaire Méthéo Géo n° 4, « Discussion avec l'homme spatial », 6 juin 2008, Le Pradel (07). Voir aussi communication lors du colloque « La construction sociale des territoires européens : frontières, régionalisations et performances », sur <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1142/accueil.asp>, consulté le 11 février 2011.

<sup>644</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 232.

<sup>645</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 350.

<sup>646</sup> Voir, Debarbieux, entrée « Territoire » in Lévy & Lussault, 2003, *op. cit.*, p. 911.



flamenco gitan est un terrain réservé, voire symboliquement clôturé, d'où les images d'accès qui reviennent constamment : entrer, se mettre dedans... Sur ce terrain, on est « entre nous » et on peut se sentir « à l'aise », heureux, bien (*a gusto*), voire en sécurité, car l'on est sûrs qu'il n'y aura pas d'incursions d'étrangers ». Puis, finalement, le mot apparaît comme par nécessité : « Les mécanismes par lesquels les *payos* ont réussi à asseoir leur domination sur les Gitans ne fonctionnent pas à l'intérieur de ce territoire. »<sup>647</sup> Finalement, Thède (2000 : 220) nous dit qu'« il s'agit d'une intégration qui « intègre » aussi la distinction, qui coexiste avec elle ». Comment ne pas faire alors le lien avec les propos de Morin : « Le principe de complexité enjoint de relier, tout en distinguant. » ?

La recherche d'une illustration pragmatique de l'a-spatialité du territoire nous échappe ainsi. Seule la fonction intégrative des différents espaces persiste-t-elle encore dans la géographie thématique. L'emboîtement des échelles s'affirme ici comme une étape première de l'analyse. On y trouve une ouverture possible à la géographie synthétique qui manque à notre panel, d'autant plus que le lieu dans sa globalité semble nécessiter une analyse interscalaire, puisque nous le supposons mis en valeur par la relation méso/macro. Elle nous permettrait de sortir à la fois de la question régionaliste, qui limite l'approche thématique, et de nous écarter de l'échec de la reconceptualisation du territoire. Nous considérons ainsi les propos du *bailaor* Israël Galvan, pour qui « le flamenco est une musique si puissante qu'elle porte effectivement l'identité d'un pays. Mais, c'est encore plus que cela. Chaque artiste flamenco peut créer sa propre danse, y imprimer sa propre personnalité et être reconnu. D'où sa grandeur sans limites. Le flamenco est partout dans le monde, il est le monde, et ne se limite pas à des frontières géographiques »<sup>648</sup>. Aussi, Thède nous dit que « si cette frontière est le lieu virtuel où se fabrique et se dit la différence, nous devons nous rendre à l'évidence que la métaphore « frontière » rend mal la nature de ce processus. Ici, nous sommes devant un processus relativement éclaté, où la différence se fabrique et se déclare sur une série très précise de sujets, de questions ou de pratiques »<sup>649</sup>. La prédominance du territoire comme référence spatiale dans le débat flamencologique masquerait ainsi la question de territorialité (processorielle). Ouvrir cette question marque encore une fois le passage de la fixité à la fluidité. Cette perspective nous ouvre notamment des pistes de recherche sur la complémentarité des espaces, compris dans leur globalité. Les espaces du flamenco jalonnent une réalité plus complexe. Nous nous proposons de l'explorer dans le lien public/privé pour

---

<sup>647</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 100-101.

<sup>648</sup> Galvan, in *Danseur de l'Apocalypse*, interview de Mathieu Laviolette-Slanka, sur [www.evene.fr](http://www.evene.fr), consulté le 11 avril 2011.

<sup>649</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 233.

poursuivre la recherche d'une spatialité processorielle et comprendre ainsi la dynamique de continuité.

### **De l'espace privé à l'espace public : lieux, thème, analyse**

Après nous être essayés à une démarche de ralliement « verticale » entre espace et territoire, nous proposons, dans la même logique, de trouver des points possibles de réunion interspatiale sur un mode « horizontal ». De la continuité interscalaire à la continuité thématique, nous avons choisi de traiter du couple public/privé. Il est en effet, avec l'expression de l'identité ethnique, parmi les plus prégnants dans l'analyse du flamenco. Aussi, bien que le rôle charnière de la notion de lieu dans l'articulation entre espace et territoire ne soit qu'hypothétique, il nous incite à progresser sur l'échelle micro-géographique pour découvrir ces « points possibles ». Dans les lieux de création et de diffusion, nous rechercherons donc les éléments d'une continuité entre le public et le privé.

Nous devons rappeler avant toute chose que l'opposition espace privé/espace public a été relativisée dans la problématique qui la lie au flamenco. Si l'on regarde le tableau des espaces publics que proposent Lévy et Lussault (2003 : 38), une grande partie des espaces « communautaires » du flamenco sont à considérer comme appartenant à l'espace public. Tout du moins l'observation du phénomène nous mène-t-elle à ce constat. Or, Cruces Roldan (voir figure n° 36), entre autres, mais également une majorité des détracteurs de la mise en public du flamenco, ont eu tendance à classer ces espaces dans la catégorie « privé ». Cette divergence de point de vue, loin d'être paradoxale, montre un parti pris dans la flamencologie et constitue le filon que nous allons exploiter. S'il existe effectivement une relation dialectique entre deux flamencos en fonction de leurs lieux de pratique, la création et la diffusion ont dû être abordées sur un plan multilatéral, les interrelations entre artistes et public n'étant pas toujours clairement définies.

Il existe donc des déclinaisons au sein des espaces (lieux) préalablement qualifiés, du moins autant que la relation entre public et privé peut être pensée aujourd'hui en termes de dialogie. Les récents travaux marquent la fin d'une lecture structuraliste par laquelle les ethnologues et les anthropologues principalement ont séparé les pratiques privées de la mise en public du flamenco. Et si l'émergence du flamenco dans le bain musical andalou se fait par sa mise en public, le lien entre création et diffusion apparaît aujourd'hui bien plus étroit<sup>650</sup>. À

---

<sup>650</sup> Ce « aujourd'hui » correspond plus au construit épistémologique sur le sujet qu'à une réalité observable. Les preuves d'une vérité historique de ce constat n'ont pas été rencontrées, ni recherchées, d'ailleurs.

ce propos, Cruces (2002) affirme ne pas être « aussi sûre de la polarisation espace réel/espace idéal des rituels flamencos ». Les pratiques actuelles montrent que ces espaces se rejoindraient plus souvent qu'il n'y paraît. Ce qui permet peut-être même de remonter jusqu'à la professionnalisation des artistes pour se rendre compte du rôle de l'imaginaire géographique dans l'invention de la tradition. Nous y venons plus bas. Nous pouvons alors aborder le monde des représentations artistiques pour relier les deux typologies d'espace.

D'un côté, la professionnalisation des artistes, l'affaiblissement des pratiques et rites familiaux et la diversification des lieux de diffusion provoquent une homogénéisation du genre. C'est alors que la majorité des spectacles sont créés dans des lieux spécifiques, somme toute assez proches des lieux de diffusion (académies, écoles, théâtres). La contrainte spatiale s'uniformise. Le rôle primordial du *baile* est ici à souligner. De plus, « les répertoires sont de plus en plus mixtes, ce qui pourrait en partie contribuer à la déterritorialisation du flamenco »<sup>651</sup>. En partie pour cela, l'accroche avec d'autres disciplines (danse classique, moderne, hip-hop...) devient plus évidente, puisqu'une certaine neutralité des lieux « *déromantise* » le cadre flamenco, lui offrant par là même une ouverture sur d'autres espaces imaginés. Nous constatons également que les *cafés cantantes* sont rapidement devenus des espaces de sociabilité (Ortiz Nuevo, 1998). Il s'y recrée une ambiance particulière où l'intimité renaît et l'anonymat s'efface. Il en va de même pour les *peñas* qui sont souvent décrites comme des lieux de rencontre et d'échange mobilisant principalement des « habitués » dans un cercle fermé. Aussi, l'action des *peñas* constitue « l'une des propositions les plus intéressantes pour la diffusion du flamenco à l'intérieur et à l'extérieur de l'Andalousie, qui compte avec l'avantage d'agir comme mécanisme sociétaire de niveau intermédiaire entre le rite privé et le rite public, tout en conservant la qualité dans de petits espaces rituels, se rapproche d'une problématique dont les termes ne sont pas encore bien définis »<sup>652</sup>. Les espaces de mise en public deviennent ainsi des lieux de création en même temps qu'ils consolident la diffusion du genre, même si Cruces précise « que les *peñas* commettent l'erreur de se croire dans l'obligation d'offrir un nombre d'actuacions, le plus souvent de *cante* [...] et oublient parfois leur véritable vocation : promouvoir, diffuser, partager et *vivre le flamenco de l'intérieur* »<sup>653</sup>. Cruces se contredit d'ailleurs, alors qu'elle affirmait (1989 et 1997) qu'« avec leur caractère non mercantile, et d'assistance réduite, ces

---

<sup>651</sup> Francisco Ollero Obato, entretien personnel, Séville, le 19 février 2008.

<sup>652</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 377.

<sup>653</sup> Cruces Roldan, 2002, *op.cit.*, p. 154.

lieux d'authenticité majeure dans lesquels la dimension artistique et professionnelle est reléguée à la faveur d'un sentiment d'intégrité et d'intimité difficile à supplanter »<sup>654</sup>.

De l'autre côté, la montée en puissance du flamenco contribue à l'émancipation d'une frange de la population (principalement gitane et, de manière générale, socialement marginalisée) qui peut revendiquer de nouvelles libertés, parfois même insurrectionnelles. Les pratiques quotidiennes débordent de plus en plus sur l'espace public, et leur caractère « privé » devient moins évident. À l'inverse, lors des représentations festivières, la place de la *peña*<sup>655</sup> s'est agrandie. Le « monde familial et communautaire » se retrouve aussi dans les prestations en public, les artistes étant très généralement accompagnés de leurs proches. Ils occupent les meilleures places assises dans les festivals, s'approprient l'espace sonore de manière parfois caricaturale (*jaleo*) et sont présents dans les échanges sur scène avec le public et souvent même dans les paroles des chansons. « On peut remarquer que la distinction intime/public est parfois elle aussi inopérante, notamment depuis l'engouement pour les ambiances « familiales » flamencas, comme en témoignent les « *Nuits de Lebrija* », enregistrement des fêtes familiales de la dynastie du musicien professionnel Pedro Bacan »<sup>656</sup>. On observe ainsi un processus de compénétration des acteurs dans l'espace. L'atmosphère retrouvée, si elle n'est pas équivalente à celle de la répétition, de l'intimité, du quotidien, n'est toutefois pas radicalement opposée. Ce serait donc la question transversale de l'ambiance qui jouerait un rôle dans la construction du flamenco, faisant ainsi apparaître le *duende*<sup>657</sup>. Nous pouvons imaginer que cette notion se joue de l'opposition public/privé.

L'un des points les plus ambigus sur le sujet traite de la scénographie. Alors que les pratiques privées avaient plutôt tendance à s'organiser de manière circulaire, la mise en scène publique impose une rupture spatiale. La modification des échanges interpersonnels de la circularité à la frontalité bouleverserait l'énergie collective. Toutefois, le concept d'individualité développé plus haut montre que le groupe, spontanément et de manière non organisée il est vrai, pouvait se tourner vers un individu. La mise en espace de sa prestation se trouve alors assez proche de celle d'une scène publique, où les spectateurs seraient les membres de sa *peña*<sup>658</sup>. D'ailleurs, les formes de spectacles qui émergent à partir des années 1980 laissent à la famille et aux amis des artistes une place de choix. Elles font poindre les accroches d'une réunion possible entre public et privé, ainsi qu'entre individuel et collectif.

---

<sup>654</sup> In Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 362.

<sup>655</sup> Dans le sens premier du terme, voir glossaire.

<sup>656</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 49.

<sup>657</sup> Voir glossaire.

<sup>658</sup> Voir la première définition du mot *peña*.

Aussi, l'analyse du discours des praticiens laisse entendre que l'apparition du *duende* n'est pas une exclusivité privée. Les exemples qui l'illustrent sont nombreux, même si le symbolique « arrachement de chemise » qui peut parfois en témoigner fait désormais plus partie d'un rituel que d'une forme de spontanéité.

Ainsi, c'est avec l'effacement de la dialectique création/représentation que se rapprochent les espaces publics et privés, là où l'artistique refonde le social et le culturel. Un bon exemple pour illustrer cette dialogie pourrait être celui des *zambonbas*. Cet instrument percussif en forme de petit tambour allongé se joue principalement pendant les fêtes de Noël. Il donne ainsi son nom à un type de rassemblement « dans lesquels s'exécutent des chants populaires *flamenquisés* ou quelques *cantes flamencos* »<sup>659</sup>. Ces rassemblements sont alors principalement communautaires. Aussi, « ils se font connaître avec le nom propre du patio, du quartier, d'un certain groupe d'amis ou, plus récemment, de la *peña* qui les convoquent »<sup>660</sup>. C'est autour d'eux que s'organisent les relations de voisinage, dont l'acuité est à son comble pendant *las navidades*<sup>661</sup>. D'une initiative privée, souvent initiées dans un cercle restreint, elles ont vocation à s'ouvrir sur l'altérité. Et bien que leurs espaces de pratiques privilégiés soient privés, même collectifs, l'ouverture au public reste une évidence et les critères de sélection ou de distinction habituels ont tendance à s'effacer. Cruces parle alors de « participation absolue, dans une pièce ou une fête familiale où tous sont flamencos »<sup>662</sup>.

Pourtant, une majorité autant d'universitaires que de politiques continue d'affirmer la dimension patrimoniale du flamenco dans son espace de prédilection : le quotidien familial et communautaire. Cruces nous avoue ainsi que les dernières choses qu'elle a terminées d'étudier « se réfèrent à l'identité professionnelle des artistes flamencos : culture du travail, références, perceptions, attitude face au *cante*, modèles d'identification collective... et j'y ai utilisé des variables comme l'ethnicité ou le genre. Mais je suis consciente qu'il y a des gens qui s'intéressent à la sociabilité ou aux rituels du flamenco ; comment se construit *the performance* flamenca – comme disent les Américains – quels sont les processus communicatifs »<sup>663</sup>. Ces propos sont bien évidemment accueillis avec enthousiasme par le programme de « récupération » de la région Andalousie. Mais le discours de conservation, de fixité, renvoie aux politiques publiques, alors que celui du changement, de la fluidité,

---

<sup>659</sup> Cruces Roldan, 2002, *op.cit.*, p. 73.

<sup>660</sup> *Ibidem*.

<sup>661</sup> Fêtes de la nativité.

<sup>662</sup> Cruces Roldan, 2002, *op.cit.*, p. 25.

<sup>663</sup> Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, 1998, p. 384.

s'accorde en majorité avec le discours des praticiens. Cela nous renvoie aux tensions dans la qualification des espaces.

Voilà qui nous amène également à la théorie sociale du changement et particulièrement à la notion d'hybridation transculturelle. Le flamenco est né du mélange et de la distinction. Il est voué à une perpétuelle évolution, qu'il soit pratiqué dans des cercles privés ou publics. L'hypothèse d'un flamenco d'usage dans le cercle privé contre un flamenco du changement pratiqué dans des espaces « publics » (Cruces, 2002) perd du crédit. Aussi, Gamboa (2005 : 425) conforte cette idée dans sa solide construction d'*Une histoire du flamenco* : « l'Espagne est une terre de ressources pour les âmes romantiques, aventurières – et fortunées – qui venaient de l'Europe, et même de l'Amérique du Nord, chercher la jouissance de nos essences différenciées. Loin du supposé hermétisme dans lequel se forgèrent les airs flamencos, il semble que ceux-ci se façonnèrent à la chaleur des billets du public. Les premiers artistes à se professionnaliser furent ceux de l'ethnie gitane, qui en vérité, déjà depuis le XV<sup>e</sup> siècle, offraient leur *mudanza* et *cantable*<sup>664</sup>. Les témoignages abondent dans notre fabuleuse littérature ». Ainsi, si de l'interprétation d'une flamencologie subjectiviste nous avons pu lire avec Steingress que « l'authentique s'oppose souvent au commercial »<sup>665</sup> en séparant espaces sociaux d'un côté et espace culturel de l'autre ; ou encore que « ceux qui chantent et dansent pour de l'argent ne sont pas andalous ; ce sont des trafiquants. Ce sont des journaliers du *baile* et du *cante* »<sup>666</sup> ; pour Hugo Schuchardt (1881), c'est principalement les aficionados qui sont les premiers responsables de la création « d'un monde artificiel, fictif, un monde littératuro-théâtral et musical nourri de sous-cultures urbaines »<sup>667</sup>. Aussi Pizepan conforte-t-il la réunion possible en affirmant que « la commercialisation du flamenco, envisagée avec les concepts forgés par T.W. Adorno (1991) pour l'analyse de la commercialisation du jazz, permet d'observer une conciliation entre éléments traditionnels et éléments évolutifs »<sup>668</sup>. Ce serait notamment l'origine de l'assimilation initiale entre « le gitan » et « le populaire » (Steingress, 1990 : 151).

Concernant l'ethnique, Rodríguez Iglesias (2001) nous rappelle que le romantisme bohémien, tel qu'il était construit par le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle, se définissait principalement par le terme flamenco, dans lequel le « vagabond artistique » et le Gitan Andalou ne faisaient

---

<sup>664</sup> Mouvement de danse rythmique et partie chantée d'une *zarzuela*.

<sup>665</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 162.

<sup>666</sup> Cité par Manfredi Cano, 1988[1954], *op. cit.*, p. 78.

<sup>667</sup> Steingress G., 1990, *op. cit.*, p. 151.

<sup>668</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 40.

qu'un. Pourtant, « le Gitan artistique et le Gitan Andalou n'étaient pas les mêmes, mais seulement l'objet d'une identification externe »<sup>669</sup>. Le « retour » des représentations européennes en Andalousie créa ainsi, dès les origines, une polémique qui opposa Gitan Andalou et Gitan Catalan (Pizepan, 2009 ; Thède, 2000). Pizepan montre alors comment le regard général de la flamencologie détachée de l'appropriation régionaliste va dans ce sens. Il précise que « des différences stylistiques sont observables dans les deux communautés, à replacer dans le cadre plus large de la dynamique du flamenco, qui résulte de la dialectique entre individu et collectif, entre sous-styles régionaux, entre sous-styles ethniques, et entre le style flamenco proprement dit et d'autres styles musicaux »<sup>670</sup>.

En revenant ainsi sur la dominante communautaire, puis sur le couple individuel/collectif, nous ne pouvons que constater la faible heuristique de l'opposition public/privé jusque dans le contexte d'émergence. Elle s'efface par exemple dans l'argumentaire liant rural et urbain. Rodríguez Iglesias affirme ici que « les caractéristiques sociales de collectivité et de réciprocité face à l'individualisme et l'espace public partagé qui singularisent l'un ou l'autre mode de vie – le rural et l'urbain – ne permettent pas que les rituels d'identification et de cohésion sociales soient les mêmes. Dans le contact avec les éléments urbains, ces musiques collectives et communes [folklore andalou] subissent des processus d'individualisation, ce qui signifie alors qu'elles évoluent lentement vers l'artistique et l'interprétation personnalisée. C'est ce qui s'est clairement passé avec le flamenco »<sup>671</sup>. Si l'on se recentre sur les origines du processus, Marc Augé (1994 : 51) montre que « l'activité rituelle a pour objet essentiel la conjugaison et la maîtrise de cette double polarité – individu/collectif et même/autre – et de reproduire et renouveler les identités par ce double jeu ». « Le rite peut donc être compris comme une expression symbolique de la fonte et de la refonte des identités, permettant de repérer les terrains d'investissement identitaire »<sup>672</sup>. Inscrire les Gitans flamencos dans des lieux fantasmés n'aurait peut-être pas eu comme seule motivation de les rendre plus exotiques. La relation de pouvoir en Andalousie aurait pu également mobiliser cette structure représentative pour fixer *lo gitano* dans l'espace et le temps ; et ainsi mieux en contrôler le « contenu ». À la fois en réaction à cet « ethnicisme », mais aussi satisfaits d'y trouver une forme de ressource identitaire, des groupes de Gitans ont conforté la construction d'une bulle flamenca. En somme, la continuité

---

<sup>669</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 277.

<sup>670</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 61.

<sup>671</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 78.

<sup>672</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 49.

entre les espaces du flamenco se doit donc d'impliquer chaque entité des jeux d'opposition en la mettant face à elle-même.

Si le flamenco est devenu un travail pour beaucoup d'artistes, les lieux de représentation se rapprochent des lieux « classiques » de la production musicale. Académies, écoles, conservatoires... tissent des liens étroits avec les espaces contemporains de la diffusion, en même temps que les représentations géographiques liées à l'émergence s'estompent. Privé/public et production/diffusion, en tant que clés d'analyse du contexte géographique d'émergence, perdent de leur sens dans la lecture des territorialités contemporaines. La notion de spatialité processorielle permet mieux de se rendre compte de la fluidité du phénomène, lorsque celle de lieu propose de penser les niveaux d'articulation. Voilà pourquoi, pour boucler la lecture des continuités interspatiales, nous reviendrons finalement sur le processus de construction musicale des lieux. Nous nous proposons d'aborder ici une deuxième expérience de terrain.

### **La construction musicale des lieux : fêtes populaires à Séville**

Nous proposons d'illustrer notre propos par l'exemple des deux grandes fêtes populaires de Séville : la Semaine sainte et la Feria d'avril. Ces deux événements se succèdent à quelques semaines d'intervalle entre les mois de mars et d'avril. La Semaine sainte d'abord, pendant laquelle une grande partie de la population sévillane confessera ses « péchés » et demandera « pardon ». La Feria ensuite, qui jouera le rôle de catharsis afin de « relâcher les tensions inter- et extra-familiales »<sup>673</sup>. On leur attribue respectivement la *saeta* et la *sevillana*<sup>674</sup> comme ensembles musicaux populaires appartenant à un répertoire *flamenquisé*.

La Semaine sainte, « la plus importante célébration du calendrier liturgique aux yeux des Andalous »<sup>675</sup>, est l'occasion pour les habitants des quartiers sévillans d'exhiber leur *paso*<sup>676</sup>, fierté locale qui, comme les chars de carnaval par exemple, fait l'objet d'une attention particulière tout au long de l'année, assimilable à un véritable culte. Regroupés en des confréries de pénitence, les acteurs de cet événement participent à l'une des manifestations flamencas les plus ancrées dans la tradition religieuse. Pour les accompagner dans leur charge, mais aussi comme ode à la Vierge, à un saint ou à Jésus-Christ, la *saeta* perce l'air comme

---

<sup>673</sup> Bécquer G.A., 1991, *La feria de Sevilla, 1869*, Comisaría de la ciudad de Sevilla, Madrid.

<sup>674</sup> Musique et danse sévillanes.

<sup>675</sup> Gomez Garcia-Plata, 2005, *op.cit.*, p. 37.

<sup>676</sup> Procession.



une « flèche »<sup>677</sup>. Bien qu'issue d'un répertoire franciscain antérieur au XVI<sup>e</sup> siècle, lui-même influencé semble-t-il par les cultures juives et musulmanes présentes en Andalousie, il en existe une version dite « flamenca ». Aussi, Luis Román Galan précise « que l'interprète de *saeta* jouit de qualités que l'on assimile à un *cantaor* flamenco, même s'il n'exécute ce *palo* qu'occasionnellement, d'année en année, durant les processions »<sup>678</sup>. Gomez Garcia-Plata (2005 : 38) indique alors que l'« on ne peut entendre des *saetas in vivo* que pendant la période qui va du carême au dimanche de Résurrection, les *saeteros*<sup>679</sup> étant très rétifs à la chanter hors contexte et surtout en l'absence d'images sacrées ».

Il semble admis que « la tradition du défilé processional de la Semaine sainte dans l'espace social public a pour origine la volonté contre-réformiste de faire de la rue un temple (Rodríguez Mateos, 1998, p. 272) »<sup>680</sup>. « Pour les confréries de pénitence, qui ont fait vœu de culte public à la Passion du Christ, ainsi que pour les tenants de l'orthodoxie religieuse, la célébration de la Semaine sainte, marquée par les défilés de pénitence, n'est pas une fête ni un spectacle, mais un acte de foi collectif »<sup>681</sup>. Aussi, « que la réception de cet acte de foi ait lieu dans un espace public ouvert, la rue, et non dans les enceintes sacrées d'un temple, est, à leurs yeux, problématique. Pour eux, la rue et la multitude des assistants, composée de fidèles, mais aussi de non-croyants, simples badauds ou touristes curieux, présentent deux dangers : le spectacle et le divertissement qui peuvent déborder la célébration liturgique et l'acte de foi collectif »<sup>682</sup>. Outre la position centrale de l'individu (le *saetero*) face au groupe et du regard problématique sur l'interface public/privé, Gomez Garcia-Plata ajoute qu'« en tant qu'objet d'étude, elle présente un intérêt particulier pour son étroite imbrication du sacré et du profane »<sup>683</sup>. Elle insiste pour définir la *saeta* comme « l'hymne de la Semaine sainte andalouse, autrement dit une manifestation vocale associant étroitement le sacré, le politique et le social »<sup>684</sup>. Demófilo imaginait alors que les *saeteros* pouvaient être « choisis » par les associations religieuses à l'origine des *pasos* pour augmenter l'effet produit par ces derniers et encenser ainsi la critique à leur égard. Aujourd'hui encore, on comptabilise le nombre de *saetas* adressées à chaque *paso*, en guise de démonstration de sa grandeur spirituelle. Ainsi, « les confréries religieuses louent les voix des meilleurs *saeteros* [...et] les notables, qui veulent également montrer leur pouvoir social et afficher publiquement leur dévotion, cèdent

---

<sup>677</sup> *Saeta* signifie aussi flèche ou aiguille. Le mot vient du latin *Sagitta* (flèche).

<sup>678</sup> Luis Román Galan, sur Flamenco-Culture.com, consulté le 12 février 2011.

<sup>679</sup> Interprètes de *saeta*.

<sup>680</sup> Gomez Garcia-Plata, 2009, p. 291.

<sup>681</sup> Ibidem, p. 300.

<sup>682</sup> Ibidem, p. 300.

<sup>683</sup> Gomez Garcia-Plata, 2005, *op. cit.*, p. 36.

<sup>684</sup> Ibidem, p. 37.

leur balcon »<sup>685</sup> d'où ils lancent leur chant. Alors que la *saeta* s'institutionnalise, « la consolidation du statut de *saetero* s'est matérialisée dans l'espace public par un changement de place : de la rue où il n'était qu'un membre de plus de l'assistance, il est monté au balcon des maisons devant lesquelles passent les cortèges processionnels. Ce balcon est une sorte de pupitre symbolique, de chaire d'où le *saetero* va clamer son chant-prière »<sup>686</sup>.

Les *saetas* vont donc être conditionnées par les lieux et les moyens techniques qui s'imposent. La voix humaine a en effet ses limites et la position du *cantaor* sera déterminante. C'est ce que démontre Jean-François Augoyard (1994) à propos des stratégies de positionnement des musiciens de rue<sup>687</sup>, l'orientation et les caractéristiques physiques du site étant essentielles à l'obtention de l'effet escompté. D'ailleurs, l'occurrence urbaine de la *saeta* se doit à la pratique d'aveugles qui se plaçaient « à des endroits stratégiques lors des passages des processions, de façon à réunir un auditoire important et obtenir des gains substantiels »<sup>688</sup>. Ainsi, pendant la Semaine sainte, les *saetas* s'organisent en fonction des *pasos*, souvent dans une rue étroite, un angle ou une petite place. Les *saeteros* se trouvent généralement sur un balcon, la plupart du temps chez eux ou chez des amis, et entonnent de là quelques couplets à *palo seco*<sup>689</sup> qui inondent la foule en contrebas. Celle-ci, compte tenu de la dimension religieuse de l'événement, les accompagne de pleurs, de lamentations et, alors que « l'atmosphère ambiante est très concentrée, personne ne parle lorsque l'on chante une *saeta*, le plus étrange est que l'on dit « olé ! » au *saetero* comme un jour de spectacle et [qu']on l'applaudit quand se termine son intervention »<sup>690</sup>. Cette participation joue ainsi le même rôle de co-construction qu'avec d'autres *palos*, car « le réseau circulaire du désir s'étend jusqu'aux spectateurs dont les interventions, dans le cas du flamenco ou du gospel entre autres, s'inscrivent en toute nécessité dans la production musicale »<sup>691</sup>. Ainsi, au fil de la procession se construit un cheminement sonore, pesant du silence du public, lourd du raisonnement sourd des pas cadencés des *cargadores*<sup>692</sup>, effrayant des pleurs et gémissements de quelques fidèles, et ponctué alors de « pauses musicales » pendant lesquelles « *the only sound you will hear will be the burning of the incense* »<sup>693</sup>. Ces dernières étant finalement déterminées par le

---

<sup>685</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>686</sup> Gomez Garcia-Plata, 2009, *op.cit.*, p. 300.

<sup>687</sup> Cours de Master 2 recherche VMD, Institut de géographie alpine, deuxième semestre 2005.

<sup>688</sup> Gomez Garcia-Plata, 2005, *op.cit.*, p. 38.

<sup>689</sup> *A capella*.

<sup>690</sup> Luis Román Galan, sur Flamenco-Culture.com, consulté le 12 février 2011.

<sup>691</sup> Herrero G., *De Jerez a Nueva Orleáns: análisis comparativo del flamenco y del jazz*, Don Quijote, Granada, 1991.

<sup>692</sup> Porteurs de *paso*.

<sup>693</sup> Tony Briant, in <http://www.andalucia.com/flamenco/saeta.htm>, consulté le 12 février 2011.

positionnement des rares personnes sachant et osant se laisser aller à cette responsabilité de permettre enfin la transcendance des pénitents. Ainsi, « ce chant demande une certaine maîtrise ou détermination de la part de son interprète pour suspendre le cours de la procession (qui est alors le cours de toute chose) et pour obtenir l'attention et l'écho de la foule. Il est une flèche [premier sens du mot *saeta*] lancée et relancée entre l'individuel et le collectif »<sup>694</sup>.

**Figure n° 43 : Un sévillan entonne une *saeta* au passage d'une procession**



Source : <http://utrepresa.com>

Le parcours élaboré s'affinerait au fil des années « selon une architecture sonore et les conditions culturelles qui obligent chacun des participants à observer les règles d'écoute »<sup>695</sup>. « Le balcon comme une tribune, la rue pleine, la mise en avant d'un ou d'une série d'individus, parfois seuls, mais souvent entourés d'une cellule (famille, proches) ou d'une foule »<sup>696</sup>, « ce sont les facteurs espace, temps, interprétation et réception qui confèrent à la *saeta* cette dimension sacrée. Or, cette conjonction de facteurs n'a lieu précisément que dans la rue, lorsque tous les acteurs sociaux de la scénographie rituelle de la Semaine sainte andalouse se trouvent réunis : les confréries dans la pompe de leur défilé de pénitence, les

<sup>694</sup> <http://agnesfornells.jimdo.com/viva-la-saeta/>, consulté le 12 février 2011.

<sup>695</sup> Quesada S., *Curso de civilización española*, Sociedad General Española de Librería, 1987.

<sup>696</sup> <http://agnesfornells.jimdo.com/viva-la-saeta/>, consulté le 12 février 2011.

*costaleros*, le *saetero* et le public, extrêmement divers dans ses origines sociales ou ethniques, qui apparaît comme une masse humaine trans-sociale »<sup>697</sup>.

C'est alors qu'à Séville, pendant la Semaine sainte, s'opère une transformation majeure du centre-ville. La plupart des rues sont coupées à la circulation et la vie suit le rythme lent des différents *pasos*. Le public initié, de noir vêtu, contraste avec le costume blanc des pénitents, l'ensemble de la communauté prend un air grave et affligé. La moitié de la ville, jusque-là très bruyante, se plonge alors dans une longue et silencieuse prière pour demander pardon à Dieu, lorsque l'autre moitié fuit la congestion du centre-ville. L'espace public devient ainsi celui d'un collectif religieux, lui-même divisé en sous-groupes. En mouvance dans cet espace, une impression laisse percevoir les *pasos* comme une insoutenable et continuelle attente d'un salut libérateur, de la *saeta* qui enfin permettra de communier. Les lieux d'occurrence de cette quasi-transe constituent la force de la Semaine sainte, sa base émotionnelle ; celle qui permet de relâcher son souffle quelques instants. La mémoire, individuelle comme collective, retiendra ces instants les plus intenses de libération, d'échappée mystique. C'est alors que les lieux, par ces instants, deviendront le matériau contribuant à l'élévation des représentations populaires de cet événement. Voilà aussi pourquoi, sous un balcon ou au pied d'une église, une vieille vient déposer un bouquet de fleurs là où la *saeta*, « cette force tellurique qui, par voie auditive, pénètre avec force jusqu'à s'insérer dans le cœur », lui a montré le chemin spirituel. Puis la vie reprend son cours et, à la lecture des visages alors rouverts, la pénitence semble avoir « fonctionné ». Seul le crissement des pneus sur la cire fondue des chandelles processionnaires rappelle l'événement, souvenir qui s'effacera au fur et à mesure que la douceur printanière reprendra ses droits sur la fraîcheur hivernale ; tandis qu'approche enfin la Feria et ses événements festifs.

En ce qui concerne ceux-ci, la manière d'appréhender la musique y est différente, voire opposée. La Semaine sainte fait de Séville le théâtre de regroupements populaires dans son centre ancien. Des centaines de milliers de personnes, Sévillans et autres, s'agglutinent dans les ruelles étroites, paralysant par là même l'ensemble de la vieille ville. Cet événement apporte ce que nous nommerions « la ville pleine ». La Feria, qui implique le déplacement massif de la majorité des habitants, nous amène à « la ville vide », antithèse de la Semaine sainte. La Feria d'avril de Séville est en effet une occasion pour ses participants de se déconnecter de la réalité et, une semaine durant, de vivre dans une autre « ville », faite de toile

---

<sup>697</sup> Gomez Garcia-Plata, 2009, *op.cit.*, p. 289.

et de structures métalliques, construite pour l'occasion. Cette réunion autrefois axée sur des activités d'élevage et de dressage, la vente et les concours d'animaux, est aujourd'hui un événement festif fréquenté par toutes les classes sociales de Séville et de ses environs, ainsi que par une foule de touristes assoiffés de « folklore local ». Car cette « vitrine sociale »<sup>698</sup> est bien une fête « populaire » où les principales attractions sont la boisson et la *sevillana* (surtout dansée). Une semaine durant, tout Séville vit de fait au rythme de la Feria. Les scolaires et les universitaires sont en vacances, la plupart des après-midi sont chômés, beaucoup prennent leurs congés, nombre d'entreprises et d'administrations ferment leurs portes... Mais revenons sur les quelques spécificités de cet événement qui intéressent plus particulièrement notre problématique.

Le dionysiaque s'affiche ici à la fois comme événement cathartique et comme moteur de la construction de l'économie et de la sociabilité urbaine. La feria de Séville ne représente pas un modèle traditionnel d'événement pour lequel la ville est la scène et le décor des festivités. Elle n'est pas non plus construite sur un mode unique propre au caractère performatif des objets éphémères que peuvent être les expositions universelles ou les festivals artistiques. Elle s'apparente plutôt, son nom l'indiquant parfaitement, à une foire, d'occurrence annuelle, mais pour laquelle les stands de produits régionaux ou de nouveautés technologiques seraient remplacés par des bars, salons de danse et restaurants privés. Ce modèle de ville temporaire se reproduit quasiment à l'identique d'une année sur l'autre et, depuis plusieurs années déjà, s'exporte en dehors des limites de l'Andalousie. Cet événement, dont la décision originale est attribuée à la reine Isabelle II, le 5 mars 1847 à Séville, est aujourd'hui présent dans la plupart des villes et villages andalous. Xérès et Cordoue sont alors parmi les plus réputées, surtout pour la qualité des prestations musicales, flamencos et répertoires andalous autres que *sevillanas*. Aussi, depuis quelques années, un débat politique et identitaire est suscité par cette manifestation, puisqu'elle a été déclarée « fête d'intérêt national » par la Catalogne. Là-bas, les marqueurs de l'identité andalouse sont perçus comme étrangers, mais il existe en même temps un discours politique sur l'intégration réussie des « immigrés andalous ». Une association « *Els altres andalousos* » (« Les autres Andalous ») rassemble des enfants catalans de parents andalous autour d'une idéologie nationaliste catalane très forte qui se manifeste autour des jeux de sémantisation des pratiques et manifestations culturelles par différents acteurs politiques. Au Japon aussi, où l'Espagne est particulièrement à l'honneur, des acteurs clés de la Feria de Séville « délocalisent » le concept

---

<sup>698</sup> Bécquer G.A., 1991, *op.cit.*

et le reproduisent à l'identique, le traditionnel lampion en étant aujourd'hui le symbole international. Aussi la dimension socioculturelle de la feria, initialement fortement ancrée sur un territoire Sévillan, puis andalou, espagnol et aujourd'hui mondial, tendrait-elle à perdre du terrain sur le caractère politique et économique de l'événement ? La présence de *casetas* pour les partis politiques, la mise en scène de chaque étape de la feria, le conflit opposant les puristes andalous et les catalans, qui représentent sans aucun doute une appropriation par le politique du territoire culturel en question, sont-ils pour autant la marque d'une disparition du tissu identitaire construit au cours des 164 éditions ? Pasqualino affirme au contraire que, « ces dernières années, les fêtes sont devenues un événement clé, un facteur de cohésion sociale plus crucial que jadis »<sup>699</sup>. Revenons alors sur les quelques spécificités de la Feria d'avril de Séville.

D'abord, la construction proprement dite de la Feria. Le *recinto ferial* (enceinte fériale) est le lieu qui accueille l'événement. Situé dans le quartier de *Los Remedios*, prolongation du quartier de *Triana*, et donc du côté « populaire » des rives du Guadalquivir, il est une sorte d'esplanade, d'une surface de 1.200.000 m<sup>2</sup>, qui sert également pour d'autres occasions. Cependant, compte tenu du temps de construction de la Feria (environ trois mois), de son occurrence (une semaine) et de sa déconstruction (environ un mois et demi), il reste principalement utilisé pour cet événement. Sur cet espace se « montent » des *casetas*<sup>700</sup> qui elles-mêmes s'organisent en « districts » ou *manzanas*<sup>701</sup>. Ainsi, une petite ville éphémère et autonome prend forme, avec des noms de rue en hommage aux grandes personnalités andalouses, dont des flamencos (*calle Gitanillo de Triana, calle Curro Romero...*) et leurs numéros pour localiser les *casetas*. Un plan de chaque édition de la Feria est alors proposé gratuitement par la municipalité, en format papier et digital, afin de s'y repérer géographiquement (figure n° 45).

Dans cet artefact, véritable « disneylandisation »<sup>702</sup> de la société sévillane, le même contraste s'opère entre espace public et espace privé. La plupart des *casetas* sont en effet privées, à l'exception de quelques-unes de grande taille appartenant à des administrations publiques. Ainsi, des familles ou groupes d'amis, regroupés pour la plupart en associations, mais également beaucoup d'entreprises (banques, partis politiques, médias...) se partageaient la location des quelque 1046 *casetas* construites pour la 159<sup>e</sup> édition de 2006. Puisque l'entrée

---

<sup>699</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 109.

<sup>700</sup> « Petites maisons » faites d'une structure métallique couverte de toile, entre le stand de foire et le chapiteau.

<sup>701</sup> Littéralement « pommes », entendues comme des « quartiers » ou « pâtés de maisons ».

<sup>702</sup> Cf. Vaudour-Faguet B., « La disneylandisation de la société », in *Analyses et prospectives*, Futuribles, n° 267, 2001, p. 79-84.

est réservée aux membres, des arrangements se font, en général sur le mode de l'improvisation, pour convenir de l'occupation des *casetas*, de l'invitation de personnes extérieures, etc. La plupart d'entre elles sont donc privées. Elles se distribuent alors en quinze rues, auxquelles il faut ajouter la « rue de l'Enfer » qui accueille, sur quelque 300.000 m<sup>2</sup>, une fête foraine. Cet espace public sur lequel elle s'ouvre comme des « boutiques » est rempli en permanence d'une foule scindée en deux : ceux qui jouent du privilège que constitue le droit d'entrée dans une ou plusieurs *casetas* ; ceux qui « ne sont pas d'ici » et qui doivent se contenter d'observer la mise en scène.

Ainsi, cette unité urbaine éphémère sera visitée par plus d'un million de personnes (et jusqu'à 250.000 simultanément) qui produiront 2.000 tonnes d'ordures, et nécessitera un apport énergétique équivalent à une ville de plus de 50.000 habitants, selon la municipalité de Séville. La « Porte royale », entrée principale de la feria, renferme une dimension symbolique forte. Elle fait l'objet d'un concours d'architecture dont les règles sont calquées sur les lois urbanistiques locales. Elle mesure en effet 44 mètres de hauteur sur le modèle de la Giralda – ancien minaret, devenu clocher de la cathédrale où trône l'emblème de la ville (*El Giraldillo*) et dont aucun édifice ne peut dépasser la hauteur. Ses 52 mètres de large et 460.000 euros de coût moyen pour les dix dernières années en font alors la fierté des « *fériants* ». La construction de la Feria commence donc par elle, dans le cadre conventionnel et rituel d'une cérémonie dédiée à la pose du « premier tube », pendant laquelle les plus hauts dirigeants andalous viennent donner un tour de clé à molette et vider un verre de manzanilla.

**Figure n° 44 : La pose du « premier tube »**



Figure n° 45 : Plan de la Feria d'avril de Séville



Source : municipalité de Séville, 2006.

Bien sûr, même si la largeur des rues le permet, on ne rentre pas en voiture dans *el real*<sup>703</sup>, ce qui n'est pas sans poser des problèmes de stationnement aux alentours (18.000 places de parking, navettes gratuites, 2000 taxis mobilisés...), mais en carrosse, à cheval ou à pied. Car des défilés équestres ont lieu pendant la journée, durant laquelle s'exhibent tant la haute société que les familles gitanes et, de plus en plus, le Sévillan moyen attiré par l'histoire et les coutumes de sa région. On y porte des costumes typiques influencés par la mode flamenca : pantalon serré, gris clair ou noir, veste courte tombant sur les reins et chapeau cordouan pour les hommes ; robe colorée à pois (dominante rouge, verte ou jaune) et fleurs (œillet) dans les cheveux pour les femmes. La consommation d'alcool et de nourriture, principale dépense monétaire (environ 750 euros par personne sur une moyenne de quatre jours) constitue l'activité principale pour les emplois directs (hors construction de la Feria). La boisson est omniprésente dans la société andalouse, la bière et le vin particulièrement. Ainsi, à Séville, les bars abondent (l'Espagne étant le premier pays européen pour son nombre de bars par habitant), et la rue, véritable institution, est un espace constamment occupé et approprié,

<sup>703</sup> Lieu de la Feria.



comme le démontrent les récentes polémiques sur le *botellon*<sup>704</sup> et ses conséquences sur la vie publique. Il en est de même pour la Feria, dont chaque *caseta* contient son propre bar. Ainsi, il n'y a pas une, mais au moins cinq boissons « officielles » de la Feria selon les personnes interrogées : *manzanilla*, *jebujito*, *agua de Sevilla*, *jerez* et *cerveza Cruzcampo*<sup>705</sup> (de la plus nommée à la moins citée). De plus, l'âge de la consommation n'est, particulièrement pendant la Feria, en aucun cas déterminé, et il n'est pas rare de voir des enfants (12-14 ans), avec leurs parents, un verre à la main. Cela expliquerait peut-être en partie la présence d'une *caseta* réservée aux enfants perdus...

Enfin, venons-en à la musique, qui est sans aucun doute la préoccupation majeure des Sévillans et de certains autres visiteurs durant cette semaine de fête. La *sevillana*, musique et danse flamenquisée issues du répertoire andalou, prend tout son sens pendant la feria. D'abord parce que cette dernière constitue à Séville l'événement festif médiateur de son occurrence, historiquement dans la réunion de différents musiciens, chanteurs et danseurs à l'origine de sa création, et actuellement encore parce qu'elle est l'unique moment de l'année durant lequel les amateurs pratiquent publiquement leur art. Ainsi, sauf rares exceptions, dont quelques grandes *casetas* ouvertes à tous et transformées alors en « boîtes de nuit », nous pouvons entendre dans chacune d'entre elles, ainsi que dans les rues de la Feria, un échantillonnage qui va des versions les plus traditionnelles aux *sevillanas* les plus modernes. Si la plupart des *casetas* diffusent des enregistrements, sur lesquels on tape des mains (*palmeo*) et chante lorsqu'on connaît les paroles, de nombreux concerts, officiels ou improvisés, ont lieu tout au long de la semaine. Cependant, c'est certainement le *baile* qui fait l'objet de la plus forte participation. Transmise de manière héréditaire ou apprise *ex nihilo*, cette danse est pratiquée par un nombre impressionnant de personnes, toutes générations confondues, ayant toutes des origines sociales et professionnelles distinctes. Ainsi, l'impact de cette activité artistique et culturelle pose la question du passage d'une réalité physique et matérielle aux représentations et à l'imaginaire induit. Si la Feria est un lieu « musicalement construit », c'est tout Séville qui fera l'objet, le restant de l'année, d'une mobilisation particulière autour de cette pratique populaire.

---

<sup>704</sup> Regroupement de jeunes, et moins jeunes, sur un espace public, dont la principale activité est la consommation d'alcool. D'origine spontanée, il se produit pratiquement chaque jour, et particulièrement le week-end. Le nombre de participants est très variable. Aussi, des « *megabotellones* » ont lieu chaque année au printemps, ou pour certaines grandes occasions, dont celui de Séville qui regroupa en 2005 plus de 70 000 personnes.

<sup>705</sup> Respectivement: vin blanc cuit et pétillant originaire du Sud de l'Andalousie ; mélange de *manzanilla* et de limonade ; cocktail à base de vin mousseux (cava ou champagne) contenant du jus d'ananas, du whisky, du cognac, et de la crème fouettée ; vin de Jerez de la Frontera (Xérès, « ville-cave » de la région) ; bière Cruzcampo (qui est quasiment la seule bière servie à la pression, car c'est, bien évidemment, une production locale).

C'est alors que, dans nombre de foyers et dans les multiples écoles spécialisées de la ville, s'entraîne et apprend un public hétéroclite d'élèves sévillans et andalous, mais aussi européens, américains, japonais...

On constate ainsi, avec l'appui de Steingress (2007 : 69) qui utilise le modèle de la *parodie* pour analyser la mise en scène des festivités impliquant le flamenco, que la Feria est le théâtre d'une vie projetée, fantasmée. Court nous dit que, « lors de la feria de Séville, les belles Andalouses déambulent [...] dans leurs splendides robes flamencas. [...] Beaucoup de ces dernières s'imaginent vêtues en gitane et reproduisent les attitudes *majas*<sup>706</sup> de leurs ancêtres du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, ce modèle typiquement flamenco [...] fut premièrement dessiné à Madrid. Il est le fruit même de la reprise nationale du flamenco »<sup>707</sup>. Bon exemple pour illustrer que le couple tradition/modernité fonctionne en symbiose, la Feria montre qu'il n'y a pas d'opposition entre les deux, mais bien un lien conséquentiel. Aussi, si « les ferias continuent d'être des lieux de rencontre »<sup>708</sup>, même si leur formule initiale, celle de vente de bétail principalement, est complètement changée, elles participent aussi au « complexes processus de diffusion des *cantes* et à la rencontre des artistes »<sup>709</sup> et du public.

Les phénomènes de construction identitaire des lieux, au travers d'événements créateurs et diffuseurs de l'image et de la représentation que renvoient ces derniers, sont ainsi des processus qui fonctionnent sur un principe de multiplicité de facteurs collectivement appréciés (lieu, contexte, ambiance...). De même, la position individualisante de l'approche phénoménologique traduit l'importance que peuvent prendre les « détails » que sont ici la musique et son niveau de connaissance, de pratique et d'appréciation, l'alcool et ses effets sur la perception et le comportement, la présence de la famille et des amis, etc. Ainsi, nous pensons devoir rester conscient de la systématité de l'objet qui impose à toute approche de conserver une vision globalisante du sujet. Chacune des parties que nous observions va, dans l'étude de leurs interrelations, donner lieu à l'élargissement du matériau à appréhender. C'est finalement pourquoi la Feria ne peut être abordée sans inclure au raisonnement l'ensemble des composantes de la société sévillane. Nous entendons par ce biais défendre l'hypothèse de la construction ponctuelle de la Séville quotidienne, tant par la réalité tangible et sensorielle contextuellement observée que par la réaction émotionnelle et les représentations induites ressenties dans le discours des participants. Ici, le lieu joue autant comme marqueur d'une

---

<sup>706</sup> Élégantes, classes.

<sup>707</sup> Court P., 2008, *Le flamenco, une invention nationaliste ?*, in [www.lecourrier.ch](http://www.lecourrier.ch), consulté le 11 avril 2011.

<sup>708</sup> Suarez Japon, 2006, *op.cit.*, p. 187.

<sup>709</sup> Ibidem.

origine, faisant apparaître des actes de revendication, que comme rôle de médiateur, passage obligé pour une bonne compréhension de la représentation et du message des artistes amateurs ou professionnels. Le contexte de création et de diffusion se doit d'être situé autant qu'il construit l'espace.

### **III-3-c- Penser les conditions disciplinaires de la réunion : de la réflexion à l'action**

Notre géographie du flamenco s'achève ainsi comme des préliminaires. Elle initie un travail possible sur ce phénomène en même temps qu'elle a tenté de persévérer dans « l'ouverture musicale en géographie ». Pour boucler cette étape, nous nous proposons de mettre la géographie face à l'action. Agir dans le monde du flamenco impose bien entendu de se référer au débat flamencologique. Mais nous avons clairement déterré les conditions d'une action peu encline à accepter ce débat, notamment dans ses principes géographiques. L'objectif de cette ultime partie est donc d'explorer les conditions de l'action dans un contexte d'opposition et d'incertitude défini par la relation entre les « mondes » du flamenco. Nous considérerons qu'il s'agit de pistes de recherche. Nous les proposons comme synthèse de ce qui précède.

#### **Patrimonialiser : conserver ou développer**

Comme nous l'avons vu, le flamenco fait très tôt l'objet d'une patrimonialisation. L'unanimité à ce sujet ne permet pas d'en douter. Mais deux courants s'opposent malgré tout. Portée par les schèmes de la pureté et de l'authenticité principalement, la conservation est l'action la plus « traditionnelle » de la flamencologie. Elle cherche les origines du *cante*, puis tente de les fixer dans le temps et dans l'espace. Face à elle, des partisans d'un flamenco mouvant, issu de processus d'hybridation, complexe, proposent de débrider l'action et de rendre compte du flamenco dans sa globalité pour participer à son développement. Ils postulent souvent des origines inaccessibles. Schématiquement, le premier courant identifie des risques qui en appellent à la patrimonialisation, alors que le second détecte les risques de cette patrimonialisation.

Concernant les origines, « personne n'a réussi à ce jour à trancher définitivement la question et il est peu probable qu'elle sera tranchée sur la base de données historiques.

Cependant, la vitalité du débat autour de cette question indique qu'il s'agit d'un enjeu central pour la définition de l'identité, qu'elle soit gitane ou andalouse, et pour la définition de la frontière entre ces deux groupes identitaires »<sup>710</sup>. Si la politique patrimoniale sous-entend la gestion et la protection d'objets choisis, elle rentre souvent en tension avec d'autres considérations de ces mêmes objets. Devenir patrimoine implique souvent de se voir défini ou décrit. La définition – du latin *finire*, finir – tend à fixer l'objet. Elle lui ôte par là même une part de sa complexité qui se lit dans la relation. La description, moins définitive, pose à son tour le problème des formes d'objectivités du « regard » qu'elle suppose au travers de la représentation. On peut alors voir dans le patrimoine « une dimension idéologique de la mémoire »<sup>711</sup>.

La patrimonialisation comme réponse aux risques est donc le fait principal d'une forme d'idéologie, ou tout du moins d'une vision du monde. Dans la flamencologie traditionnelle, ce risque provient de la perte de pureté principalement. Pour Eduardo Martinez Torner, « il est nécessaire que des artistes, des littéraires ou des historiens se hâtent de connaître et d'étudier [les musiques] avant que la moderne et innovante civilisation les fasse disparaître ». <sup>712</sup> Ici, « la fusion musicale commence à se considérer comme un « danger » à partir du moment où elle « abandonne » le champ défini de l'identité culturelle d'un groupe de personnes, une ethnie ou une nation, fait auquel se référerait Antonio Machado y Alvarez en 1881 en se plaignant de « l'andalousisation » du supposé « *cante gitan* » »<sup>713</sup>. Steingress (2007 : 99) rajoute que « la dissolution du « caractère national » de beaucoup de musiques permet le développement de nouvelles attitudes musicales transgressives »<sup>714</sup>. Le politique réagirait ainsi face à cette « menace » en suivant la flamencologie conservatrice. L'acte de patrimonialisation devient une manière de faire circuler cette idéologie et instrumentalise l'objet de son action. Cristina Cruces affirme, à propos de Blas Infante, que, « pour lui, le flamenco devait être un fait total (« *général* »), un « phénomène matrice d'une série de faits de différentes espèces, mais nuancé et qualifié pour un style commun. Il a dû commencer à s'utiliser sans motivation de baptiser des produits nouveaux, mais pour annoncer une situation mère de ces produits »<sup>715</sup>. Avec lui, la construction nationaliste espagnole, puis le début de l'action politique régionale mobilisent le flamenco comme une ressource patrimoniale. Ici, contrairement aux thèses de Demófilo, c'est la dimension andalouse qui prend le dessus

---

<sup>710</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 93.

<sup>711</sup> Lazzarotti in Lévy & Lussault, 2003, *op. cit.*, p. 692.

<sup>712</sup> Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 107.

<sup>713</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 73.

<sup>714</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>715</sup> Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 98.

contre le gitan. Elle définit un autre flamenco et la tradition évolue. S’il était par exemple évident que l’oralité avait une grande importance dans la patrimonialisation (Rodríguez Iglesias, 2001 :75), celle-ci se fait moindre et laisse la place à l’intellectualisation du genre. Nair (2002 : 282) rappelle alors que l’oralité dans les expressions identitaires émerge comme une « puissante arme de subversion ». Celle-ci, nous indique-t-il, devient plus effective dans des contextes particuliers de rencontre et même incontrôlable dans certains contextes urbains : *“The emotive appeal of world music makes it an ideal vehicle for such resistance. As Mitchell has charted, in Flamenco Deep Song, while arousing emotional responses, flamenco does so particularly. Multi-local emotional and ideological alliances become possible through the commercial diffusion of such music”*<sup>716</sup>. Comment s’étonner alors que, face à ce risque, l’administration patrimonialise un flamenco rural dont la pureté supposée se trouve loin des cafés chanteurs ? Le discours des autorités, celui de la « célébration de l’identité andalouse [...], de cette spécificité andalouse et du rôle particulier du flamenco comme marqueur de l’identité andalouse »<sup>717</sup>, précise ainsi un flamenco d’origine contrôlée « comme si certaines localités ou certains cantons détenaient une marque biologique de qualité »<sup>718</sup>. Les modifications récentes de Statuts d’autonomie de l’Andalousie impliquent une spécificité pour une Loi de Protection du Flamenco (Suarez Japon, 2006 : 244). La responsable de la culture à la Junte d’Andalousie affirme que son département est en « conditions d’étudier le meilleur moyen d’affronter la protection du flamenco »<sup>719</sup>. Mais certains revendiquent, dans un rapport conflictuel, une autre définition du genre.

Se pose donc le problème du localisme dans la patrimonialisation. D’abord, elle ne commence vraiment qu’avec une affirmation identitaire. Ensuite, elle ne « réussit » que lorsque le politique s’accorde avec une phase d’intellectualisation. Finalement, elle rentre en concurrence avec la réunion des espaces géographiques, politiques, sociaux et/ou culturels. En effet, « il semble qu’il existe une intention de le « dépatrimonialiser » de sa qualité d’emblème identitaire, en minimisant et en diluant son caractère de référence culturelle andalouse en faveur de son mal nommé « caractère universel » »<sup>720</sup>. Rodríguez Iglesias (2001), en nous donnant les critères « sauvegardistes » de la mise en valeur du flamenco comme patrimoine culturel sous la dictature franquiste, fait alors un parallèle avec les propos

---

<sup>716</sup> Nair, 2002, *op. cit.*, p. 283.

<sup>717</sup> Thède N., 2000, *op.cit.*, p. 259.

<sup>718</sup> Cruces Roldan, 2002, *op.cit.*, p. 99.

<sup>719</sup> Calvo Poyato, 2003, in *Flamenco Porvenir*, Consejería de Culture, Junta de Andalucía, p. 3.

<sup>720</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 360.

actuels du politique. « Ce goût pour l'ethnique, le naturel, l'authentique, etc. »<sup>721</sup> reste effectivement inchangé depuis les premières heures de la récupération du flamenco. De son côté, « Mitchell (1994) affirme que le flamenco s'est « ré-ethnalisé » dans les années 1950 et 1960 après s'être « dé-ethnalisé » au début du siècle sous l'influence du grand chanteur *payo* Antonio Chacon (1869-1929) »<sup>722</sup>. Dans le long processus de patrimonialisation, l'exemple du flamenco pourrait illustrer un phénomène de patrimonialisation-dépatrimonialisation-repatrimonialisation. Dans la lecture du processus, Guiguère (2006) insiste alors sur l'ambiguïté de cette inscription politique visant la patrimonialisation : « Lors du X<sup>e</sup> congrès d'anthropologie espagnole à Séville, Gondar Portosany et Méndez Pérez ont présenté leur *Manifeste pour une nouvelle économie politique de la culture* (2005). En conclusion du symposium, Gondar réfléchit sur le sens du terme *salvaguardar*, sauvegarder. Pour lui, son usage presque exclusivement limité aux administrations publiques et aux ONG est explicite : sauver pour garder. Dans le cas précis de la patrimonialisation de la culture, Gondar y voit une action d'appropriation en en faisant le bien d'un appareillage étatique. On pourrait aussi « sauver pour redonner » aux communautés ou groupes concernés, sans pour autant exclure la possible identification consensuelle d'une majorité au « génie » d'une minorité. »<sup>723</sup>

C'est ainsi que, dans les réponses à apporter aux phases successives de patrimonialisation, une flamencologie pluridisciplinaire cherche le plus souvent à relier les objectifs et tente de mettre en avant les risques issus de celles-ci. Dans ce cas d'étude, Gamboa, qui définit la période mairéniste<sup>724</sup> comme « immobiliste », précise qu'« à une étape suit toujours son contraire »<sup>725</sup>. Pour Hélène Guiguère (2005a : 70), alors qu'il est aujourd'hui sur le devant de la scène, politiquement, le flamenco fut « oublié des administrations jusqu'au début des années 1990 ». Cela ne fait en effet que peu de temps que les autorités andalouses et espagnoles considèrent le flamenco comme une « possibilité de capitalisation politique et mercantile » (Guiguère, 2005b : 105). Un point de départ se constitua autour de la construction d'un patrimoine commun par des initiatives publiques et ce que beaucoup décrivent comme « l'invention du passé flamenco ». Pour Gerhard Steingress, qui postule « une construction artificielle de l'identité andalouse [...], nous sommes alors devant un phénomène d'idéologisation de la culture en fonction du rétablissement de bases de la

---

<sup>721</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>722</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 47.

<sup>723</sup> Guiguère H., 2006, p. 123.

<sup>724</sup> Période d'intellectualisation initiée par Antonio Mairena, définie par une fixation du genre. Voir partie III-II.

<sup>725</sup> Gamboa, 2005, *op.cit.*, p. 16.

cohésion sociale au travers de la conscience collective dans une société désidéologisée et sécularisée ou dit autrement, devant un concept néo-durkheimien »<sup>726</sup>. La patrimonialisation dont le flamenco fait l'objet est en effet critiquée sur différents points. D'abord, elle freinerait la dynamique propre à ce dernier en le folklorisant et en le « muséifiant ». Ensuite, elle rendrait communes une histoire et une culture qui ne sont en aucun cas les mêmes pour chacun ni revendiquée par tous les Andalous. Enfin, elle tendrait à simplifier la complexité du phénomène, comme sa mise en tourisme avant elle, en en vulgarisant ses formes et expressions pour se rapprocher d'un art plus accessible. Les principales victimes seraient alors les espaces de création.

Aussi, Cruces Roldan se demande si « le niveau d'information sur *la description et l'analyse de la planification municipale et territoriale* – qui dénote un intérêt pour développer le concept de patrimoine au sein des tensions dérivées des processus de division sociale de l'espace – ne devrait pas s'incorporer aussi à la Documentation technique des activités d'intérêt ethnologique, puisque beaucoup d'entre elles sont produites précisément par la disparition des espaces dans lesquels s'assurer la reproduction »<sup>727</sup>. Cette question apparaît d'autant plus pertinente que la loi 1/91 du 3 juillet 1991 du Patrimoine Historique d'Andalousie permet « d'agir sur les lieux, les biens et les activités », et donc sur « les espaces où se produisait la sociabilité collective »<sup>728</sup>. Comment ne pas mentionner alors l'étonnante expression de Cruces qui, en parlant des concentrations de populations gitanes dans les grandes villes andalouses, décrit une « réserve flamenca »<sup>729</sup>. « Comment ne pas mettre en relation la perte progressive de l'autorité des *tios*<sup>730</sup> ou des anciens chez les Gitans, et par là même la dissolution d'un trait privatif de l'identité, avec des phénomènes comme la drogue, qui sont en train de détruire l'identité gitane plus que l'histoire millénaire ? »<sup>731</sup>

Les travaux d'Hurtado, conclut Rodríguez Iglesias (2001: 271), ont permis d'ouvrir un large débat sur la « pureté » et « l'authenticité ». Il affirme (1998 : 35) que « le style interprétatif que l'on suppose ancestral, pur, *jondo* et, en définitive, authentique [...] ne remonte pas à plus de quatre décennies et demie. Cet argument « ne fait pas que relativiser la thèse de Falla et Romero, mais démontre aussi que le primitivisme musical n'est pas

---

<sup>726</sup> 2002, *op. cit.*, p. 45.

<sup>727</sup> Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 184.

<sup>728</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>729</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>730</sup> Littéralement « oncles », plus généralement « personne d'autorité ».

<sup>731</sup> Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 102.

nécessairement une preuve de son ancienneté, mais dans beaucoup de cas s'applique comme une technique moderne d'interprétation musicale (Steingress, 1993) »<sup>732</sup>.

L'invention de la tradition (cf. Hobsbawm et Ranger, 1983) devient ainsi le fer de lance de la mise en garde vis-à-vis de la patrimonialisation. Pour Cruces (2002), l'époque de diffusion des *cafés cantantes* constitue la période de patrimonialisation massive. C'est à partir de là que se généralisèrent le flamenco « d'usage » et celui du « changement ». Pour les partisans du développement, la tradition renvoie finalement au refus du changement dans un contexte de changement (Pizepan, 2009 : 38). La vision moderne d'un temps linéaire est ainsi critiquée et « certains auteurs voient dans les actuelles « allégories du patrimoine » (Choay, 1992) [...] un indice de l'incapacité des sociétés développées à se projeter dans l'avenir, à accepter la création culturelle et l'avant-garde [...], et donc de leur conservatisme »<sup>733</sup>. L'exemple de *Camaron de la Isla* illustre le rejet général du « nouveau flamenco » dans sa période d'émergence. Ainsi disait-il : « Moi, ce que je cherche, c'est le rock-flamenco-gitan. »<sup>734</sup> Pourtant, aujourd'hui, la place grandissante du rock et du jazz dans la production flamenco est effective et *Camaron*, devenu une idole, est souvent comparé à Mick Jagger. Bien que toujours contesté par la frange la plus conservatrice du flamenco, il est adulé par une majorité des aficionados et a largement contribué à une forme de démocratisation du flamenco. « Ce qui est nouveau, c'est que les aficionados de flamenco et les rockeurs qui n'ont jamais aimé l'orthodoxie flamenca se rencontrent si facilement. »<sup>735</sup> L'image se reproduit aussi avec le célèbre guitariste *Paco de Lucia* et le jazz. Gamboa (2005) le fait parler ainsi : « Quand j'étais petit, je n'avais pas la liberté de composer. Il fallait reproduire l'ancien. »<sup>736</sup> Mais, pour Felix Grande, « Paco de Lucia a su être fidèle à la tradition, en lui désobéissant »<sup>737</sup>. Il est aujourd'hui impliqué dans des productions musicales qui mélangent le flamenco avec une variété impressionnante de styles musicaux.

Steingress conclut qu'« il est très étrange que les critiques du nouveau flamenco [...] défendent son traditionalisme esthétique en pleine consonance avec les valeurs postmodernes »<sup>738</sup>. Mais, comme l'écrit Anthony Giddens (2000 : 57), « la tradition peut se défendre parfaitement de manière non traditionnelle – et c'est là que sera son futur – parce que le rituel, le cérémoniel et la répétition ont une grande valeur sociale ». L'apanage de

---

<sup>732</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 271.

<sup>733</sup> Lazzarotti in Lévy & Lussault, 2003, *op. cit.*, p. 693.

<sup>734</sup> In Gamboa J.M., 2005, *op. cit.*, p. 82.

<sup>735</sup> Angel Berlanga M., 1997, « Tradicion y renovacion : reflexion en torno al antiguo y nuevo flamenco », *Revista transcultural de Musica*, n° 1, sur [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté le 2 mars 2007.

<sup>736</sup> In Gamboa J.M., *op. cit.*, p. 83.

<sup>737</sup> Felix Grande, cité par Cruces Roldan, 2002, *op. cit.*, p. 95.

<sup>738</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 23.



« tous les Andalous » devient ainsi un terrain de lutte et le flamenco s'affirme comme évolutif. La conservation se perçoit comme un leurre, une voie d'appropriation. Elle ne peut être utile que si elle est couplée avec des options de développement qui réaffirment le flamenco comme un art vivant, un phénomène à l'œuvre, une réalité sociospatiale complexe. Pasqualino (1998 : 12) « espère aussi faire comprendre l'urgence de sortir le flamenco du cadre esthétique dans lequel on essaye de l'enfermer ». Tellez Rubio (2006 : 12) nous parle finalement d'« écologie » du *jondo*.

Ainsi, l'action en soi ne peut faire fi d'une prise de position. Ainsi, Cruces assure-t-elle que « nous devons promouvoir la conservation et la récupération des espaces de sociabilité et d'apprentissage flamenco [...] en élaborant des plans de protection de ces quartiers, habitations et espaces où se transmet le flamenco et où il se vit à la manière andalouse »<sup>739</sup>. Les propositions faites à la Junte d'Andalousie sont plutôt axées sur une dimension spécifique : « Établir un réseau de délégués territoriaux, créer un observatoire économique du flamenco, développer le partenariat public/privé avec la création d'une entreprise d'économie mixte. »<sup>740</sup> Tout en affirmant les effets négatifs de la mercantilisation, Cristina Cruces (1998 : 178) précise que « beaucoup de *cantes* flamenquisés ne sont pas restés ni n'ont été reproduits à cause de leur éloignement de circuits mercantiles ». On ne comprend alors plus très bien la position de la Junte. Le discours scientifique qu'elle soutient va dans le sens d'une alimentation des circuits créatifs, mais son action est largement orientée vers les dispositifs de diffusion tels qu'ils ont été opposés à la création par le débat flamencologique. Pourtant, la réunion des espaces sociaux et culturels, et avec eux de la création et de la diffusion, apparaît bien comme une nécessité pour « dépasser la valeur économique du patrimoine » (Canova ; Landel ; Brand, 2011).

Le paradoxe de l'action se retrouve donc dans le discours qui la porte. Revenons sur notre inscription disciplinaire de l'action flamenca pour développer cette idée. Alors que les géographes andalous sont, à l'instar des géographes français, largement intéressés par les processus de patrimonialisation, y compris de patrimonialisation « culturelle », ils continuent de boudier majoritairement l'étude du flamenco. L'une des initiatives certainement les plus attendues dans le monde du flamenco se matérialise dans l'inscription des politiques culturelles dans la géographie actuelle du flamenco, et non dans une géographie fantasmée basée sur les espaces, lieux et territoires de l'invention de la tradition. Nous insistons ici sur la

---

<sup>739</sup> Cruces Roldan, 1998, *op. cit.*, p. 103.

<sup>740</sup> Ibidem.

pertinence d'une « combinaison entre les différents espaces »<sup>741</sup>. La décentralisation et la dessaisonalisation constituent des exemples d'actions à mettre en œuvre. Ici, la géographie a clairement son mot à dire. Et bien que Steingress soutienne que « nous ne sommes pas capables de prédire le caractère de la musique flamenca »<sup>742</sup>, nous postulons avec Suarez Japon que « le risque de se tromper est préférable à un silence et à une inaction qui condamneraient le flamenco à un futur extrêmement incertain »<sup>743</sup>. Surtout s'il est déjà l'œuvre d'actions contradictoires qui ne veulent pas en accepter la dynamique. L'un des premiers retours sur ce travail serait de conforter l'acceptation d'une définition large et englobante du phénomène étudié qui permette d'ouvrir son champ d'étude et de laisser une place à l'erreur positive. Si le flamenco était, au XIX<sup>e</sup> siècle, un « nouveau genre urbain qui répondait aux nécessités culturelles, esthétiques et d'identité collective de la société moderne émergente », convient-il aujourd'hui aux territorialités naissantes ?

Les enjeux qui gravitent autour de cette question sont inscrits selon nous dans une des notions relativement absentes du débat flamencologique, celle de développement. Si elle nous permet, par sa dimension géographique, de penser les conditions disciplinaires de la réunion, elle correspond surtout à une dimension de l'action flamenca qui fait effectivement défaut des deux côtés de la construction du flamenco patrimonialisé. Mais l'opposition n'est pas pour autant exclue de la notion. L'action régionale andalouse s'inscrit historiquement dans une vision relativement « classique » du développement. Celle-ci, par la volonté collective d'accroître les richesses et les conditions de vie de la population, fabrique un flamenco traditionnel et l'injecte dans les différents secteurs d'activité, le touristique en premier. Une vision plus contemporaine s'émancipe de la flamencologie classique. Elle propose des formes plurielles de développement où la durabilité et la territorialité œuvrent pour la réunion des dimensions du flamenco. Parmi ces deux visions du développement, nous faisons l'hypothèse que, si la première tend à qualifier le flamenco de produit identitaire, la seconde lui attribuerait les caractéristiques d'une ressource territoriale.

### **Développer : du produit identitaire à la ressource territoriale**

« En accord avec le modèle de Kellner (1992) », Steingress (2007 : 63) « considère le flamenco classique (mairéniste) comme une manifestation esthético-idéologique de la modernité, enracinée dans l'essentialisme et le rationalisme comme fondamentaux d'une

---

<sup>741</sup> Cruces Roldan, 2002, p. 160.

<sup>742</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 103.

<sup>743</sup> Suarez Japon, 2006, *op. cit.*, p. 245.

construction objectiviste de l'identité, ancrée dans la conscience nationale et/ou de classe, alors que le nouveau flamenco suit les modèles de la postmodernité, orientés vers la construction subjectiviste des identités individualisées, déracinées de leur environnement culturel et converties en point de référence de *l'apparent* : de l'image (Kellner), du simulacre (Baudrillard), de la mosaïque (Moles), *in fine* : en une manifestation où l'ethnique s'utilise comme une facette, entre autres, du jeu de l'identification sans référence prédéterminée ». Il résume ainsi la construction différenciée du flamenco qui se base sur ses attributs identitaires. À la lecture géographique de cette construction, qui met en avant le territoire comme creuset de la production d'un flamenco identitaire, deux notions s'opposent *a priori*. Celle de « produit » et celle de « ressource ». Bien qu'elles qualifient toutes les deux les principes d'une inclusion du flamenco dans les processus de développement local, elles semblent synthétiser les discordes idéologiques qui l'encadrent. Au cœur de cette opposition, c'est la place de l'économie territoriale qui est questionnée.

D'abord, le flamenco est ouvertement abordé comme un produit identitaire. Cette idée l'inscrit à la fois dans les revendications gitanes et régionalistes, mais également dans les stratégies de géo-marketing. Par exemple, Thède (2000) affirme que « la valorisation du flamenco dans la culture locale fait que les Gitans peuvent se permettre d'apparaître en tant que tels sur ce terrain précis »<sup>744</sup>. Aussi, elle ajoute que « le stéréotype – lorsqu'il est véhiculé par des musiciens gitans – constitue une stratégie de « marketing » et de légitimation de leur talent, plutôt qu'une identité assumée »<sup>745</sup>. Pasqualino (1998) précise toutefois qu'« en Andalousie méridionale, il est probable que l'importance accordée aux fêtes flamencas soit le signe d'une société gitane en crise. Les profondes mutations de l'économie régionale les mettent en difficulté et risquent de déstabiliser leurs relations avec les *payos*. Face au danger, les rituels des fêtes constituent un noyau dur où elles peuvent se ressourcer »<sup>746</sup>. Cette identitarisation permise par le flamenco ne fait pas du gitan un universel mobilisable en tant que ressource pour le développement de l'ethnie. Au contraire, elle participe de sa communautarisation au niveau local. « Les Gitans d'Andalousie occidentale ne manifestent pas même d'affinité avec les Gitans d'Andalousie orientale, encore moins avec ceux de la Catalogne, de la France ou de la Hongrie. »<sup>747</sup> Autrement dit, « la légitimité du groupe vient de son enracinement local »<sup>748</sup>. Thède (2000) montre qu'il y a une discrimination envers les

---

<sup>744</sup> Thède, 2000, *op. cit.*, p. 82.

<sup>745</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>746</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 273.

<sup>747</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 195.

<sup>748</sup> *Ibidem*, p. 200.

autres Gitans et que cela renforce les efforts d'appropriation du flamenco. « On érige une barrière de distinction étanche, une frontière qui nous sépare de toutes les autres catégories de Gitans »<sup>749</sup> pour reconnaître une catégorie « Gitans du triangle flamenco »<sup>750</sup>. Puisque l'affirmation de la localité se fait généralement sur un autre registre d'affirmation que la question ethnique, l'identité devient la principale cause de patrimonialisation du flamenco. Autrement dit, le patrimoine flamenco se construit identitairement.

Le problème est alors que le produit en question est revendiqué également par les non-gitans, comme nous l'avons vu plus haut. Dénué de son sens ethnique, la question identitaire devient un référent universel andalou : « Le flamenco est un produit touristique de haut intérêt pour l'Andalousie [...]. Il s'offre comme produit authentique de notre terre. »<sup>751</sup> On revendique ainsi une « appellation d'origine contrôlée » (Macías, 2007). Puis l'on propose que « les productions de flamenco puissent avoir un label, une espèce de contrôle de qualité, une distinction, un timbre ou une dénomination d'origine contrôlée, attribués par la plus haute institution culturelle andalouse, qui permettrait au moins, devant l'opinion publique et clairement aussi sur le marché, de séparer le grain de l'ivraie »<sup>752</sup>. Comme nous l'avons souligné plus haut, cette idée a bien fait son chemin dans les institutions politiques andalouses. Cette « récupération », telle que la définit la Région elle-même, a mobilisé jusqu'ici l'identité collective dans une perspective principalement économique. Aussi, « quelques grandes familles gitanes tendent à rentrer en conflit avec l'administration qui persiste dans la diffusion du flamenco comme produit touristique et mercantile »<sup>753</sup>. Celles-ci militent pour une nouvelle appellation : celle « d'art gitan » plutôt que celle « d'art andalou ». Cette revendication trouve peu d'échos chez les régionalistes et, depuis l'époque de *cafés cantantes* jusqu'à aujourd'hui, peu de travail a été fait pour réunir les acteurs du flamenco. Le « sol » et le « sang » deviennent deux référents identitaires d'une patrimonialisation différenciée (Gravari-Barbas, 1996).

Pourtant, nombreux sont ceux qui affirment « le risque que courent les sociétés contemporaines si elles se définissent en termes « d'identité » au lieu « de citoyenneté » »<sup>754</sup>. Anthony Giddens (1991) souligne notamment que « le pouvoir est toujours incorporé aux traditions, parce que l'identité collective tend à être « une construction sociale produite par des groupes sociaux porteurs qui actent dans des situations particulières et en fonction d'une

---

<sup>749</sup> Ibidem, p. 203.

<sup>750</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>751</sup> Manuel Herrera, directeur de la biennale de flamenco de Séville, in Calado Olivo, 2007, p. 129.

<sup>752</sup> Suarez Japon, 2006, *op. cit.*, p. 245.

<sup>753</sup> Guiguère, 2005b, *op. cit.*, p. 109.

<sup>754</sup> José María Ridaó, in Steingress, 2002, *op. cit.*, p. 49.

charpente de code symbolique »<sup>755</sup>. Il décrit le processus de conservation et ouvre les pistes explicatives des raisons de son opposition aux partisans de l'hybridation. Ici, nous dit Defrance (2007), on découvre un « bricolage identitaire opéré par des élites politiques ou culturelles qui, dans une visée d'appropriation du référent, déterminent des stratégies de définition et des manœuvres frontalières d'inclusion/exclusion. Les oppositions entre « gitanistes » et « andalousistes » à propos du flamenco, comme les débats autour de l'invention – au double sens de découverte et d'inventaire – des musiques traditionnelles régionales d'Europe, ou les effets d'une certaine institutionnalisation sur le rap, témoignent de cet enjeu »<sup>756</sup>.

Comment penser dans ce contexte les conditions du développement ? Avec cette problématique, Thède (2000) nous incite à affirmer les limites de la question identitaire. « La proposition de San Roman (1984/1990 : 46) est de distinguer entre le « contenu ethnique » et l'identité ethnique, ce qui l'amène à affirmer que le contenu ethnique est contradictoire avec le maintien de leur identité par les Gitans, et qu'il y aurait donc une incompatibilité entre ethnicité et développement »<sup>757</sup>. Peu encline à faire du flamenco un bien commun, l'identité n'a permis qu'une patrimonialisation distinctive. Dans cette situation, il est peu probable que le flamenco produit participe de la construction territoriale de l'Andalousie. Avec sa construction identitaire, le flamenco est devenu actant de la construction de l'identité spatiale d'un espace flou, peu défini, voire éclaté. Les versants identitaires de sa mobilisation accusent une absence de projet commun, qui aurait permis notamment de cristalliser l'intentionnalité des acteurs, et ne nous autorise alors pas à porter notre regard sur une éventuelle constructibilité d'un territoire flamenco. Ainsi, « hors histoire et hors territoire, le flamenco échappe au contrôle de ses initiateurs et entame une nouvelle vie, partagée par une communauté d'aficionados provenant de cultures et de milieux sociaux très variés »<sup>758</sup>. À l'inverse, le politique qui construit son projet sur une identité locale patrimonialisée tend à oublier son caractère évolutif. La construction du flamenco issu de sa patrimonialisation en fait ainsi un produit identitaire qui semble incompatible avec l'idée de développement territorial. Aussi, il « n'est pas clair que le flamenco soit un « marqueur d'identité culturelle, ni ne se révèle un véritable contenu populaire, ni recommandable sa soumission à la stratégie

---

<sup>755</sup> Giddens, 1991, in Steingress, 2002, *op. cit.*, p. 49.

<sup>756</sup> Defrance Y., 2007, p. 19.

<sup>757</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 37.

<sup>758</sup> Defrance, 2007, *op. cit.*, p. 21.

d'un nationalisme andalou sous-jacent, camouflé derrière une certainement très problématique acception de « patrimoine culturel »<sup>759</sup>.

Cet état de fait ne reflète cependant qu'une vision négative de l'instrumentalisation du flamenco. Elle ne compte pas avec les efforts récents des politiques publiques et d'une partie des acteurs locaux qui débouchent aujourd'hui sur une forme de gouvernance semble-t-il plus adaptée. À ce stade du travail, et au regard de ce qui vient d'être proposé, la question du développement territorial se pose donc plus clairement. Elle devient l'une des issues possibles de la réunion des acteurs de la patrimonialisation du flamenco, laissant une place pour l'action géographique.

Le développement territorial est une réponse par la spécificité locale dans le jeu de la concurrence mondiale (Pecqueur, 2000). Aussi, le flamenco s'est affirmé depuis longtemps comme une spécificité locale, une ressource propre pour le développement andalou. Cette spécification est encore plus effective dans le contexte actuel de crise, comme nous l'avons vu avec la réécriture du Statuts d'autonomie de la Région ou encore avec le dossier UNESCO. De plus, le flamenco est, depuis Blas Infante principalement et de manière évidente aujourd'hui, devenu un facteur de territorialisation. Il est un des éléments constitutifs de la construction andalouse, et pas uniquement juridico-administrative. Aussi, nous nous proposons de comparer la ressource flamenca avec la notion de ressource territoriale<sup>760</sup>. À l'origine de cette comparaison se trouve le rapprochement entre les attributs de produit, de patrimoine et de ressource qu'offre le flamenco ; rapprochement permis par la démonstration de son inscription territoriale.

La ressource territoriale « s'impose comme une figure nouvelle du développement et de l'aménagement des économies dans le grand bouleversement postfordiste de la mondialisation »<sup>761</sup>. Elle se définit comme « une caractéristique construite d'un territoire spécifique, et ce, dans une optique de développement »<sup>762</sup>. La ressource territoriale propose de mettre en avant la notion de spécificité locale dans un contexte global. Celle-ci nous amène à son tour à penser, au travers du couple local/global omniprésent dans le monde du flamenco, la mondialisation et le rôle déterminant du territoire dans sa compréhension, et avec lui des contextes socioculturels et historico-géographiques. Les caractères fondamentaux que

---

<sup>759</sup> Steingress, 2007, *op. cit.*, p. 198.

<sup>760</sup> Voir Canova, 2011, « Perspectives géographiques pour la musique. La mobilisation du flamenco comme ressource territoriale », in *Carnet de Géographes*, revue en ligne, n° 1.

<sup>761</sup> Gumuchian ; Pecqueur, 2007, p. 5

<sup>762</sup> Ibidem.

Gumuchian et Pecqueur (2007 : 6) donnent à la ressource territoriale semblent se retrouver alors dans le flamenco : un attribut de position marqué par une construction historique et géographique ; la constructibilité en lien avec la dynamique territoriale, notamment en termes de patrimonialisation ; et la complexité systémique.

En ce qui concerne l'attribut de position, il semble que le doute ne persiste plus. L'Andalousie s'affirme comme espace de référence de la ressource flamenca. Elle se fonde même sur des attributs flamencologiques pour se définir, notamment en termes d'identité. Cela est vrai au niveau régional, mais également sous-régional, comme le montre la mosaïque de projets territoriaux qui mobilisent le flamenco. L'affirmation surprenante de la localité – de la territorialité dirions-nous même – fait alors du flamenco « ce fait différentiel de l'Andalousie » (Martin, 1995) dont Steingress défend la « capacité à persister comme élément des processus culturels et artistiques dans un monde en pleine phase de globalisation »<sup>763</sup>. Spécifié comme inhérent au processus de territorialisation interne, le flamenco devient également un des éléments majeurs de la distinction interterritoriale. Sachant que « le flamenco est le produit andalou le plus facile à exporter »<sup>764</sup>, il devient moteur du développement local avec l'apparition du tourisme de masse, puis aujourd'hui sous des formes plus douces. Lorsque le flamenco s'exporte, la référence territoriale se situe systématiquement dans l'un des territoires sous-régionaux. Ici, les affirmations locales le divisent volontiers. Dans ces projets, la construction territoriale rime avec la redéfinition du genre. L'exemple de la *buleria* à Xérès nous a servi à l'illustrer. Ainsi vit le débat flamencologique. Les festivals sont alors un exemple de mise en avant de ressources territoriales. Thède prétend à propos de celui de Lebrija que « la plupart des artistes invités ces dernières années sont originaires de Lebrija, ce qui fait une partie de l'originalité et de la qualité du festival. Formellement, il s'agit d'un événement qui célèbre la qualité du flamenco et des artistes flamencos de Lebrija »<sup>765</sup>. De l'originalité, qui affirme une spécificité, à la qualité, le territoire communal est ici mis en valeur. Thède parle alors « d'espaces de manifestation de la différence qui permettent en même temps de maintenir la participation à la société globale »<sup>766</sup>. Le maire, les autorités du canton et la société civile ont largement acté pour tenter de se réunir autour d'un projet au sein duquel le flamenco est un levier à la fois économique, socioculturel et politique pour le développement. Flamenco et territoire

---

<sup>763</sup> Steingress, 2007, op. c. op. cit. it., p. 108.

<sup>764</sup> Antonio Montoya, in Calado Olivo, 2007, op.cit., p. 182.

<sup>765</sup> Thède, 2000, op.cit., p. 74.

<sup>766</sup> Ibidem, p. 75.

entretiennent ici des liens de congruence et de cooccurrence clairement définis par des flamencologies pourtant opposées sur d'autres fondamentaux.

Ainsi s'affirme la constructibilité en lien avec la dynamique territoriale. La genèse de l'apparition de la ressource flamenca et son mode de constitution l'ont semble-t-il démontré. Nous avons alors vu en quoi la ressource flamenca est un construit d'acteurs qui coïncide avec les phases de développement territorial. Des perspectives romantiques à sa mobilisation par Blas Infante, le flamenco est à l'origine de la construction sociale, culturelle et surtout politique de l'Andalousie, mais également de territoires multiples sans liens avec le cadre régional. Le passage des ambitions nationalistes à la réaffirmation territoriale andalouse fait évoluer les critères de définition du flamenco. Par exemple, pour les partisans du constructivisme musical européen, il ne montre pas d'antécédence au territoire. Aussi, le discours politique et l'ensemble des parties actuelles nous ont démontré que flamenco et Andalousie se définissaient mutuellement, affirmant par là même leur lien de co-construction. Dans ce cas, il est donc clair que, « si le territoire existe, c'est qu'il produit par la conjonction de stratégies d'acteurs une ressource qui est elle-même constitutive du territoire »<sup>767</sup>. Ici, le flamenco existe sous une forme plurielle résultante de la multiplication des projets territoriaux. Finalement, alors que l'Andalousie persiste à défendre son existence au sein de l'Espagne régionaliste, elle s'en détache également pour soutenir sa position de région touristique. Le flamenco lui assure une existence mondiale. Les acteurs du développement territorial confortent cette idée : « On est en train de définir ce que sera demain l'Andalousie, l'Espagne, l'Europe, le Monde. La projection vers le futur est presque plus importante que les origines. »<sup>768</sup> Et ils savent bien que « le meilleur public est *guiri*<sup>769</sup>, beaucoup de managers et de producteurs ne sont pas d'ici »<sup>770</sup>. Si « les processus de constructibilité de la ressource sont des enjeux fondamentaux de l'analyse du rôle de la ressource dans la « fabrique des territoires » »<sup>771</sup>, alors la dynamique de mobilisation du flamenco est un incontournable de l'analyse territoriale andalouse. On pourrait même aller plus en loin en rappelant que les principes de l'« être flamenco » se sont fondus dans la société locale. Ce faisant, le flamenco n'est pas uniquement mobilisé comme ressource sociale, économique ou culturelle, mais elle percole également la pensée planificatrice. Elle devient une ressource spatiale idéale. L'improvisation comme modèle d'action nous autorise par exemple à considérer le flamenco

---

<sup>767</sup> Gumuchian & Pecqueur, 2007, *op.cit.*, p. 78.

<sup>768</sup> Cruces Roldan C. (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 385.

<sup>769</sup> Terme péjoratif pour dire « touriste, étranger » en espagnol.

<sup>770</sup> Andrés Marin, in Calado Olivo, 2007, *op.cit.*, p. 34.

<sup>771</sup> Gumuchian & Pecqueur, 2007, *op.cit.*, p. 8.



comme une ressource symbolique et cognitive. Les acteurs du projet de *Ciudad del flamenco* s'en défendent en tout cas. Il s'inscrit donc à la fois comme objet et comme sujet du projet. On pourrait même dire, en faisant référence à la sociologie de la traduction, qu'il est un actant non-humain de la construction territoriale.

Enfin, la complexité systémique inhérente au contexte d'émergence de la ressource territoriale constituait le postulat de départ de notre géographie du flamenco. Soutenue par la majorité des penseurs du phénomène, Morin a lui-même réaffirmé récemment<sup>772</sup> qu'elle n'était plus à démontrer. Ainsi, nous pouvons lire le phénomène en ce qu'il lie le strict milieu artistique, déjà complexe en soi, avec l'ensemble des éléments constitutifs du territoire. Il répond aux exigences de la lecture complexe des phénomènes de territorialisation. En appelant aux dimensions socioculturelle et ethnique, politique et économique, spatiale à différentes échelles, son lien à l'ensemble des composantes de la société est une évidence qui limite son appréhension globale et oblige rigueur et prudence dans son analyse. Dans une perspective économique, on voit qu'il est « une industrie coordonnée, professionnelle, compacte et dynamique qui agit comme un moteur de l'économie andalouse et espagnole, en plus de se consolider définitivement comme ambassadeur et outil promotionnel de n'importe quel autre secteur qui veut s'ouvrir sur le monde »<sup>773</sup>. Le flamenco est à l'origine d'une industrie fleurissante qui dépasse largement la production musicale. Il est également mobilisé dans une combinaison des ressources que l'on pourrait qualifier de « panier de biens et de services » (Pecqueur, 2000). Même si le flamenco a traditionnellement été traité dans le domaine touristique comme « complément et subordination à d'autres produits touristiques dans une perspective principalement folklorique qui a certainement contribué à son immobilisme et à une perte de qualité dans certains milieux » (Deval, 1989), il est aujourd'hui inscrit dans le packaging touristique andalou sous différentes formes. Certes, les tour-operators continuent de faire rentrer des bus entiers dans les *tablaos*, mais les exigences de qualité définies par les projets récents de développement diversifient l'offre et font évoluer la participation du touriste. Par exemple, les festivals sont désormais une composante du panier. Les *peñas* également jouent le jeu de l'ouverture et s'inscrivent mieux dans les programmes. Finalement, des projets récents montrent l'ambition collective de sortir du tourisme de masse. Les « routes flamencas », projet d'itinérance autour de grands thèmes du genre (*cante, toque*, grandes « figures », différents *palos...*), illustrent bien cette réflexion globale. Elles

---

<sup>772</sup> Edgard Morin qualifie le flamenco « d'exemple médical » quant à sa complexité systémique (France Culture, 26 octobre 2008).

<sup>773</sup> Calado Olivo, 2007, *op.cit.*, p. 20.

permettent de diviser le public, en proposant à de petits groupes d'évoluer librement dans un réseau de lieux reliés par ces thématiques. Les volontés d'élargir et de multiplier les espaces d'action, de gérer la temporalité en évitant la saisonnalité, mais également en augmentant de façon significative la présence du touriste, et la préoccupation pour une offre diversifiée et régie par des critères de qualité permettent d'engager la participation d'un grand nombre d'acteurs locaux, y compris dans les activités connexes. L'industrie culturelle s'hybride alors avec d'autres activités qui se nourrissent mutuellement. L'hybridation et la fluidité gagent finalement que le phénomène, loin d'être un simple produit identitaire ou folklorique, engage un dialogue avec un nombre trop important de thématiques pour être schématisé dans sa géographie.

Pour résumer, nous avons vu que « l'unisson apparent de la ressource commune cache des conflits d'appropriation »<sup>774</sup>, dans le cas des revendications identitaires. Mais il apparaît également que les conflits d'appropriation de la ressource cachent une mobilisation commune, comme l'a illustré le « dossier » UNESCO. L'enjeu actuel de la qualification définitive du flamenco comme ressource territoriale réside donc dans la réunion effective des parties. En effet, « l'appropriation collective du projet demeure la condition *sine qua non* pour que l'espace acquière le statut de territoire »<sup>775</sup>. Puisqu'il semble bien que les éléments de définition du territoire se retrouvent sur notre terrain, alors il faut voir, dans l'espace commun aux acteurs du flamenco qu'est la référence géographique, la collectivisation du projet de territorialisation de la ressource flamenca.

Si le processus est aujourd'hui enclenché, rien ne permet cependant d'assurer son bon fonctionnement à moyen terme. Par exemple, à Jerez-de-la-Frontera, où 15 % de la population est gitane, il y a une différence entre le discours ambiant sur l'intégration des Gitans et la réalité. La collectivité, qui prétend « développer et conserver la culture flamenca », ne semble pas pour autant se préoccuper de l'exclusion et de la marginalisation dont souffrent encore nombre d'entre eux, pas plus que de la disparition progressive du *caló* (parler gitan, souvent utilisé dans le flamenco). « Ils devraient le faire eux-mêmes », répond ainsi la chargée de communication aux questions d'Hélène Guiguert (2005a), concernant cette non-action de la municipalité. Cette dialectique administration/administrés, relativement forte en Andalousie, tend à vouloir s'effacer par le discours. Dès lors, le flamenco est établi comme source

---

<sup>774</sup> Gumuchian & Pecqueur, 2007, *op.cit.*, p. 78.

<sup>775</sup> Ibidem, p. 81.

régionale de richesse économique, mais aussi socioculturelle et constitue çà et là un élément fondateur des programmes de développement souhaité « durable ». Mais se pose alors la question « des villes ou peuples qui auraient les atouts nécessaires pour élaborer un modèle de développement touristique basé sur des principes de protection et de soutenabilité »<sup>776</sup>. Le consensus difficile à établir semble se reposer sur les arguments suivants : d'abord une reconnaissance au niveau international comme un haut lieu du flamenco, ensuite sur les espaces qui contribuent à la production d'une identité flamenca : « maisons familiales, patios de voisinages, quartiers populaires, tavernes et bars, et autres espaces urbains » (Molina R., Espin M., 1992). Viennent enfin les infrastructures relatives au flamenco : Centre Andalou de Flamenco, Institut de Flamencologie de Xérès, antenne du Département de Flamencologie de l'Université de Cadix, Délégation municipale rattachée au Ministère de la Culture, Fondation de Théâtre Villamarta, 16 peñas flamencas, 11 écoles de danse et de guitare, sans compter tous les événements (festivals, concours, fêtes, séminaires...) ainsi que les initiatives locales, les activités non répertoriées et la polémique *Ciudad del flamenco*. Tout cet « arsenal » contribue à la création d'activités et d'emplois sur la ville. Il relève d'une politique de coordination et de planification qui configure, promeut et ajuste ce « produit » dans l'ensemble de l'offre touristique globale de Xérès. Aussi, « Xérès [...] est réputée à la fois pour son « Xérès » distinctif, l'élevage et le dressage des superbes chevaux de l'école andalouse, et la production d'un nombre impressionnant de chanteurs flamencos »<sup>777</sup>. Même mis en tension, ces trois éléments ne sont-ils pas comparables à des ressources territoriales ? Pour s'en assurer, c'est la question définitive de l'intentionnalité qu'il faudrait éclaircir. Elle passe par une analyse actorielle des processus de mobilisation de la ressource qui nous oblige à retourner sur le terrain.

L'exemple des fêtes populaires à Séville aussi nous a ouvert la voie. Sans pour autant faire l'apologie de l'action culturelle sévillane, nous pensons qu'il existe les éléments probants de l'existence d'un modèle hybride entre traditionalisme culturel et modernité festive. Cette marque d'un postmodernisme émergent dans la société andalouse reste selon nous inhérente aux nouvelles territorialités issues des mutations à l'œuvre depuis le phénomène de globalisation. En partant du caractère identitaire de la feria en tant que produit culturel, nous réitérons notre proposition d'une approche socioculturelle comme syntagme et de son application paradigmatique de la géo-économie territoriale qu'est la notion de ressource. Nous pensons ici que cette forme de politique se métisse avec les autres registres

---

<sup>776</sup> Mariano Ruiz Carretero, économiste, Université de Jerez de la Frontera.

<sup>777</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 59.

d'action, d'autant plus qu'elle est issue de l'action culturelle territorialisée. En effet, le concept intégrateur de ressource culturel prend tout son sens dans le cadre de l'action territoriale, modèle qui fait le lien entre les différentes échelles de référence. Les impacts de la Feria sur la Séville du quotidien se lisent donc grâce à la mobilisation de cette dernière en tant que ressource territoriale. D'abord parce qu'elle est mise en avant par le politique qui en fait le gage de l'excellence culturelle et artistique, de la cohésion sociale et des capacités d'action urbanistique. Avec la Semaine sainte, cela fait de Séville une ville-référence dans le calendrier mondial de l'événementiel. Ensuite, parce qu'elle génère une dynamique économique forte, pendant l'occurrence de l'événement, mais aussi tout au long de l'année, dont dépendent de multiples activités dérivées. Enfin et surtout, pour la formidable effervescence sociale qui s'alimente de l'événement tout en le régénérant. Dans cette complexification des sources analytiques émergent difficilement de grandes lignes directrices. Cependant, et cette affirmation fera également acte d'ouverture et de proposition d'investigations futures, il semble que le caractère rituel se complète avec le ludisme d'un aménagement urbain et d'une pratique festive exacerbée.

Ainsi, « l'analyse des processus de révélation et de valorisation des ressources nouvelles issues de la spécificité des espaces et des groupes humains qui y sont ancrés dans un contexte d'économie de service où domine la logique informationnelle constitue probablement un des plus gros chantiers de l'analyse économique et géographique des années qui viennent »<sup>778</sup>. La culture, et plus spécifiquement la musique, fait progressivement son entrée dans ce chantier. « La place prise par la culture s'affirme dans les politiques régionales [...] et celle-ci n'est plus seulement considérée pour sa finalité, mais devient un moyen et une condition essentielle du développement territorial. »<sup>779</sup> Aussi, le flamenco « n'aurait jamais été possible sans l'alliance fondamentale avec son élément germinateur principal, qui n'est autre que le territoire et ses hommes [...], compris dans tous les sens possibles »<sup>780</sup>. Il est « l'un de ces exemples spécifiques de ce que l'on pourrait appeler « culture territoriale », ou encore mieux, nous pourrions dire qu'il s'agit d'une « culture territorialisée » »<sup>781</sup>. Les périodes successives de latence et de redécouverte calquées sur les grandes phases de la construction territoriale andalouse assimilent alors son fonctionnement à celui de la ressource territoriale. Le renouvellement des conditions de départ (François, Hirzack et

---

<sup>778</sup> Gumuchian & Pecqueur (dir.), 2007, *op.cit.*, p. 234.

<sup>779</sup> Teisserenc P., 1997, cité par Augustin J.-P., 2003, p. 313.

<sup>780</sup> Suarez Japon, 2006, *op. cit.*, p. 294.

<sup>781</sup> Ibidem.

Senil, 2006), le passage d'un « patrimoine stock » à une « ressource flux » (Barel, 1981), la construction territoriale (Landel, 2007) ou encore l'évolution récente du triptyque politiques publiques-dynamiques d'acteurs-gouvernance (Lajarge & Pecqueur, 2011) semblent permettre d'initier une recherche dans ce sens. À la source des motivations d'un tel travail se trouvent les volontés d'agir par et sur le flamenco.

### **Aménager : planification et improvisation**

Nous finirons cette partie orientée vers l'action en persévérant dans l'exploration des liens existants entre flamenco et aménagement. En nous basant sur les fondements de l'aménagement<sup>782</sup>, nous ne pouvons que réaffirmer le potentiel de la géographie d'y participer sous toutes ses formes. La pluridisciplinarité de l'aménagement nous impose et nous permet à la fois de positionner la géographie comme un des éléments fondamentaux de l'action aménagiste. Dans notre exemple, la géographie du flamenco instruit la connaissance de l'espace d'action, action qui s'optimise en se reliant avec les connaissances connexes de l'espace et du flamenco. Sur ce qui lie ces deux derniers points, le retard de la discipline est impressionnant. Pourtant, le flamenco s'inscrit bien dans les programmes d'aménagement du territoire, d'urbanisme et d'architecture ou dans des formes plus métaphoriques qui mobilisent la pensée flamencologique. La multiplication des projets en Andalousie montre ainsi son rôle dans l'organisation de l'espace.

Récemment, le rôle de la ressource territoriale s'est affirmé dans la planification urbaine (Rémi Dormois, 2007)<sup>783</sup> et la musique est devenue un objet commun d'aménagement urbain (Krimms, 2007). Plus généralement, Tolila confirme que « l'écoute est moins une qualité personnelle que le résultat éventuel d'un temps et d'un espace aménagé, à la suite d'un long apprentissage historique et collectif ayant lui-même un univers inédit d'objets coordonnés »<sup>784</sup>. L'échelle méso-géographique d'observation du flamenco montre que l'espace andalou est criblé de lieux de création et de diffusion. Ils en appellent à l'urbanisme et à l'architecture, dont les enseignements universitaires incluent le flamenco à Séville, Xérès ou Cadix. Les plus emblématiques de ces lieux de fonctionnalité urbaine, quant à eux, sont inscrits dans les politiques communales, provinciales, puis régionale et nationale d'aménagement du territoire. Alors que les plus petites *peñas* impliquent une géographie intimiste, les *tablaos* et les institutions publiques offrent une logique d'implantation calquée

---

<sup>782</sup> Lévy & Lussault, 2003, *op. cit.*, p. 64.

<sup>783</sup> Dormois R., 2007.

<sup>784</sup> Tolila P., « Preface » in Hennion A., 2001, p. 5.

sur l'aménagement touristique. L'exemple des statues des figures du flamenco, à Xérès, illustre la micro-présence physique du flamenco. Une vingtaine d'entre elles y ponctuent l'espace. Ces icônes servent de point de repère, de lieu de rendez-vous, pas seulement pour les touristes inscrits aux programmes de « routes urbaines du flamenco », mais également pour les habitants eux-mêmes (voir figure n°46). Opéras, musées et autres grands projets mobilisent quant à eux une pensée planificatrice globale. La *Ciudad del flamenco* ou le Musée du flamenco, qui mélangent ambition architecturale, revitalisation urbaine, tourisme, recherche, production et diffusion artistique, en s'érigeant comme symbole de l'action politique locale rayonnant à l'international, participent de cette affirmation. La place métaphorique que ces projets attribuent au flamenco nous impose également de penser sa dimension cachée, la façon dont il influe la pensée planificatrice par le biais métaphorique.

**Figure n°46 : La statue de Lola Flores, point de rencontre à Xérès**



Source : <http://la-faraona.skyrock.com>

Ces éléments probants de la place du flamenco dans l'aménagement ont toutefois montré les limites de la planification forte. Nous avons vu que la qualification politique des espaces concernés était en cause ici, lorsque les centres administratifs tentaient notamment de reprendre le dessus sur les périphéries créatrices. La rigidité du modèle « top-down » est ici aussi mise en cause. La récente inscription du flamenco dans la politique globale de la région prend acte de ces limites et répond par des aménagements plus « souples ». Pour reprendre l'exemple des *routes flamencas*, il s'inscrit dans une démarche de planification où l'on peut voir que le « procédural » équilibre le « substantiel », selon les termes de Laurent Devisme<sup>785</sup>. Axé sur le principe de l'itinérance, il se base sur la diffusion et la découverte du flamenco en passant par ses origines géographiques, avec une quarantaine de villes de tailles variables constituante de « la géographie du flamenco » en Andalousie. « L'Agence andalouse pour le développement du flamenco et la *Consejería de Turismo, Comercio y Deporte*<sup>786</sup>, au travers de l'entreprise publique *Tourismo Andaluz* te remet la formule parfaite pour t'initier au flamenco. » Voici ce que proposait la version 2008 du prospectus du programme « *Rutas flamencas* »<sup>787</sup>. Le concept de « route » ou « circuit » marque le premier ordre de valeur spatial. Il s'agit de créer un mouvement, une dynamique issus du ralliement de ponctualité, sorte de lieux structurants, qui forme une cohérence quant aux origines et au développement du flamenco. Ce sont principalement des lieux forts, ayant accueilli des interprètes célèbres. « Nous avons réfléchi à presque quatre cents routes de flamenco »<sup>788</sup>, affirme Manuel Macias, directeur du Département de Promotion et des Systèmes Télématiques du Tourisme Andalou. Aussi, l'ensemble des acteurs du tourisme et de la profession du flamenco sont représentés dans l'appropriation de l'idée, d'autant plus que les pouvoirs publics ont assisté les projets, techniquement et économiquement. « Le département du tourisme a mis en marche un autre système pour impulser le tourisme flamenco : *Routes au travers des territoires flamencos*. Unissant la carte des circuits dessinée par le *Guide thématique du flamenco* et le projet de bourse de contractualisation, il programme périodiquement des visites pour les acteurs du secteur dans les lieux liés à l'histoire et à la géographie flamenca, enrichies par des représentations et des conférences. [...] Le projet démarra avec l'intention que les entreprises andalouses du secteur et les tour-opérateurs étrangers créent des produits spécialisés »<sup>789</sup>. Le Département régional du tourisme indique alors qu'il « met à disposition du voyageur,

<sup>785</sup> In Lévy & Lussault, 2003, *op. cit.*, p. 721.

<sup>786</sup> Services régionaux du Tourisme, du Commerce et du Sport.

<sup>787</sup> Édité par la *Junta de Andalucía*.

<sup>788</sup> In Calado Olivo, 2007, *op.cit.*, p. 124.

<sup>789</sup> Calado Olivo, 2007, *op.cit.*, p. 128.

gratuitement, l'accessibilité à des conférences et des spectacles dans une série d'itinéraires qui unissent la connaissance du flamenco avec quelques-uns des sites touristiques les plus caractéristiques de la communauté autonome »<sup>790</sup>. Chacune de ces « routes » constituerait un projet dans le projet, comprenant donc, en plus de l'ingénierie commune, des acteurs autonomes. La participation notamment ne peut y être qu'effective, contrairement au projet de *Ciudad del flamenco*, puisque c'est la part d'autonomie qui détermine la faisabilité du projet.

Ce modèle « souple » de planification, faisant intervenir la dimension transversale du projet, n'est pas une habitude des politiques publiques andalouses. La rigidité de l'action aménagiste y est plutôt repérée (Guiguère, 2005). Bien sûr, le changement qui s'opère semble nécessairement un lien avec l'actualité de la pensée planificatrice. Celle-ci voit ses modalités évoluer avec les théories postmodernes, l'écologie et le pragmatisme qui ont montré les limites de l'action forte et trop bien ficelée (Soubeyran, 2006). Mais le flamenco, qui se trouve en première ligne dans cette évolution andalouse, doit aussi avoir joué un rôle ici. Avec les *routes flamencas* ou le modèle innovant de Chaire itinérante de flamencologie de l'Université de Cadix, il s'inscrit de manière métaphorique dans l'aménagement andalou en participant à la construction de sa pensée. Dans ce processus, il semble que la planification laisse place aux possibles qu'offre l'incrémental.

Face à ces questions d'aménagement, c'est la question de l'improvisation qui nous appelle. Celle-ci est déjà bien ancrée en architecture. Laborde (2009) nous indique ainsi « comment Hans Scharoun pense à l'improvisation dans l'architecture : afin que le mouvement vital d'un projet « ne soit pas étouffé par une rigidité prématurée (...), il n'y aura aucune perfection hâtive, même pas dans le royaume de la technologie. Au lieu de la perfection, c'est l'improvisation qui devrait prédominer, montrant le chemin vers une évolution ultérieure »<sup>791</sup>. Ce que nous interprétons comme une action incrémentale est même aujourd'hui présent en urbanisme. L'exemple même de la *Ciudad del flamenco* l'illustre. Mais l'aménagement, et plus précisément la planification, n'apparaît pas enclin à intégrer l'improvisation comme principe d'action. C'est du moins ce que postule Soubeyran (2010) dans sa recherche croisant métaphore musicale et pensée aménagiste. Pourtant, les indices d'une ouverture semblent bien là. Viviane Claude a préalablement montré l'obsolescence de la métaphore du chef d'orchestre dans la planification, soulevant l'idée que la direction n'était plus au cœur de l'action (Soubeyran, 2010). Flückiger (1997) posait les bases d'une réflexion

---

<sup>790</sup> In Calado Olivo, 2007, *op.cit.*, p. 128.

<sup>791</sup> Laborde, 2009, *op. cit.*, p. 80.



intégrant l'improvisation jazz à la « planification émergente ». Saurisse (2007) ou encore Gumpłowicz et Rostain (1978) avaient quant à eux posé la question en lien avec l'aménagement musical. Soubeyran (2010) réfléchit finalement au rôle de la métaphore jazzistique dans la pensée planificatrice. Nous émettons avec eux l'hypothèse que la métaphore flamenca joue un rôle dans l'action aménagiste andalouse.

D'abord, il semble que le lien puisse être préalablement établi avec ces travaux sur la base d'une comparaison entre jazz et flamenco. Dès les années 1950, les grandes figures du jazz ont travaillé ce lien : Miles Devis (Flamenco sketches, 1956 ; Sketches of Spain, 1960) ; Lionel Hampton (Jazz flamenco, 1958); Coltrane (Olé Coltrane)..., les exemples ne manquent pas. Plus récemment, « une série de musiciens issus du jazz et du flamenco ont développé une fraternité fructueuse »<sup>792</sup>. Le succès de cette rencontre féconde eut des impacts sur la littérature spécialisée. Herrero (1991) propose ainsi, « *De Jerez à la Nouvelle-Orléans* », de faire une analyse comparative des deux styles musicaux<sup>793</sup>. Il met en évidence l'improvisation et l'identité communautaire dans leur constitution. C'est ce que confirme à son tour Salinas Rodriguez (1994), qui propose en plus de repérer des invariants « géographiques » dans l'émergence et la diffusion de ces styles musicaux. Jamard (2001) cherche quant à lui à savoir « pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné ? » dans les affinités entre flamenco et blues<sup>794</sup>. Ici aussi, le rôle des espaces comparés apparaît déterminant. Si une relation étroite est ainsi entretenue, il semble également que l'improvisation en soit l'initiatrice. Rodríguez Iglesias (2001) rappelle alors que, « depuis Cervantès jusqu'aux voyageurs romantiques, nous avons des témoignages sur le rôle spontané et improvisé des danseuses gaditanes et sa fonction publique »<sup>795</sup>. Pourtant, l'improvisation dans le flamenco mérite d'être mise en doute et la spontanéité s'inscrit étonnement dans une forme de répétition (Ordoñez Flores, 2005). Cruces (2002) parle d'institutionnalisation de la spontanéité, qui s'affirme comme référence dans le spectacle. Symbole de pureté, d'authenticité, elle devient finalement un argument commercial. Grande (1995 : 387-388) se sert de la comparaison avec le jazz pour suggérer que le *cante* n'est pas récitable, n'est pas un texte, sinon une « totalité expressive » et une « impossible sérénité ». Cruces (2002) ajoute qu'« une qualité expressive fondamentale qu'a le flamenco réside manifestement ici [dans les *reuniones de cabales*<sup>796</sup>] : l'impossibilité de

---

<sup>792</sup> Norberto Torres Cortés in *El Olivo* n° 155, mayo-junio 2008

<sup>793</sup> Herrero G., 1991.

<sup>794</sup> Jamard J.-L., 2001.

<sup>795</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 271.

<sup>796</sup> Voir glossaire.

répéter exactement et à l'identique les *cantes*, *bailes* ou *toques* »<sup>797</sup>. Grimaldos (1998) appuie cette idée en affirmant que, « dans cette musique, le play-back est absolument impossible. Les strophes ont leur propre autonomie »<sup>798</sup>. Israel Galvan rappelle qu'« il n'existe pas une loi qui édicte ce qui doit ou ne doit pas être fait : chaque artiste est libre de décider et le public reste seul juge »<sup>799</sup>. L'analyse de Thède (2000) conclut qu'« une exécution réussie de la *buleria* est enlevée, drôle, originale, parfois frisant le grossier et dépend non seulement de la qualité de sentiments « vrais » de chaque exécutant, mais aussi de l'ambiance globale de la spontanéité et de complicité établie à laquelle elle participe ». « Il faut que le pas et les paroles soient improvisés – ou du moins qu'ils aient l'air de l'être »<sup>800</sup>, conclue-t-elle. Ici, l'improvisation « apparaît, en première instance, comme l'art de se débrouiller dans un flux, un mouvement que nous ne maîtrisons pas, et, à ce titre, adaptée au monde des conséquences non-intentionnelles »<sup>801</sup>. Elle nous renvoie également à l'erreur positive de Feyerabend (1979).

À l'inverse, il existe dans les deux styles musicaux des « classiques » qui sont interprétés, certes avec des nuances, mais finalement sans réelle improvisation. Pizepan (2009) en appelle ici à la notion de « conculturation » empruntée à Demeuldre (2000). Cette notion « décrit l'élaboration de style ayant : une configuration spécifique de caractéristiques musicales, une matrice sociale particulière, une mise en scène avec son style relationnel propre. [...] Le flamenco s'inscrit dans ce modèle, particulièrement en ce qui concerne : le degré de fermeture opérationnelle au processus générateur du style, car on a vu que, quelle que soit l'approche privilégiée (ethnique ou sociale), le flamenco reste le produit d'un groupe marginalisé ; le degré d'auto-imitation, car le répertoire flamenco se présente sous la forme de clichés à mémoriser »<sup>802</sup>. Ce dernier point se retrouve, semble-t-il, dans le jazz également.

Il apparaît donc que flamenco et jazz sont tous deux « capables d'engendrer un univers interprétatif énormément vaste, mais reconnaissable »<sup>803</sup>. Pour revenir alors sur l'improvisation, Soubeyran (2010) nous a indiqué comment, « en jazz, [elle] avait pu correspondre à la trace d'une utopie sociale de la communauté noire. Exemple qui nous montre comment l'improvisation peut être partie prenante d'un système d'action, qui ne se

---

<sup>797</sup> Cruces Roldan, 2002, *op.cit.*, p. 80.

<sup>798</sup> Grimaldos, 1998.

<sup>799</sup> Galvan, in *Danseur de l'Apocalypse*, interview de Mathieu Laviolette-Slanka, sur [www.evene.fr](http://www.evene.fr), consulté le 11 avril 2011.

<sup>800</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 116.

<sup>801</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>802</sup> Pizepan, 2009, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>803</sup> Rodríguez Iglesias F., 2001, *op. cit.*, p. 71

limite pas à la communication à l'intérieur d'un orchestre. Elle est vue par ses protagonistes comme le principe régulateur de pratiques sociales »<sup>804</sup>. L'utopie sociale gitane et le rôle du flamenco dans les pratiques sociales sont des réalités que nous avons bien mises en avant. En quoi cette théorie peut-elle s'appliquer au flamenco ? Comment montrer que le flamenco est aussi détenteur d'un pouvoir d'action ? En imaginant l'improvisation comme science de l'action (Soubeyran, 2010), des portes s'ouvrent. Si nous savons que le flamenco entre en jeu dans les projets d'aménagement, nous ne pouvons que supposer son rôle dans la construction de la pensée planificatrice. Pourtant, des indices nous incitent à croire en cette hypothèse. La place de la métaphore flamenca constitue le principal d'entre eux. Elle nous laisse penser que la culture territoriale andalouse se construit avec les éléments variés de la pensée flamencologique. Considérée dans ses dimensions englobante et englobée (Canova et Landel, 2012), cette culture n'est pas uniquement un construit d'acteurs. Elle est également ce qui les construit. Si elle s'affirme comme produit (objet) dans les projets de développement, c'est en tant que ressource qu'elle en deviendrait actrice.

Le premier travail à faire alors serait de relier cette géographie du flamenco aux théories contemporaines de l'action. Voilà des perspectives qui promettent à la thématique un développement conséquent. L'approfondissement de cette question pourrait déboucher sur une meilleure compréhension des territoires et de leurs principes d'émergence. Plus, c'est le potentiel actif du géographe qui sortirait gagnant de cette prospective de l'action aménagiste. Dans le cas du flamenco, « il y a là un phénomène dont on n'a pas encore mesuré l'importance »<sup>805</sup>.

---

<sup>804</sup> Soubeyran, 2010, *op. cit.*, p. 228.

<sup>805</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 12.



### III-4- Conclusion

Pour résumer cette géographie du flamenco, nous commençons par déterminer les possibles qu'offre le sujet. Dans la phase exploratoire, nous avons vu qu'il y a une différence fondamentale dans les discours sur la géographicité de l'objet. Au sein de la flamencologie, une omniprésence des références géographiques marque toutes les propositions théoriques. Pourtant, la majorité des géographes interrogés dans les Universités de Séville, Xérès et Cadix nous disent ne pas bien voir le lien entre la discipline et le flamenco. Les administratifs, quant à eux, ont tendance à fortement appuyer le discours territorial, mais oublient par là même les notions de lieu et d'espace. Pour les flamencos, c'est le lieu qui prime, mais l'espace et le territoire restent bien présents pour définir principalement les représentations géographiques du genre. Que penser de cette distinction ? Traduit-elle une acception différente de la discipline ? De l'objet ? De leurs liens réciproques ? Comment la rendre heuristique ?

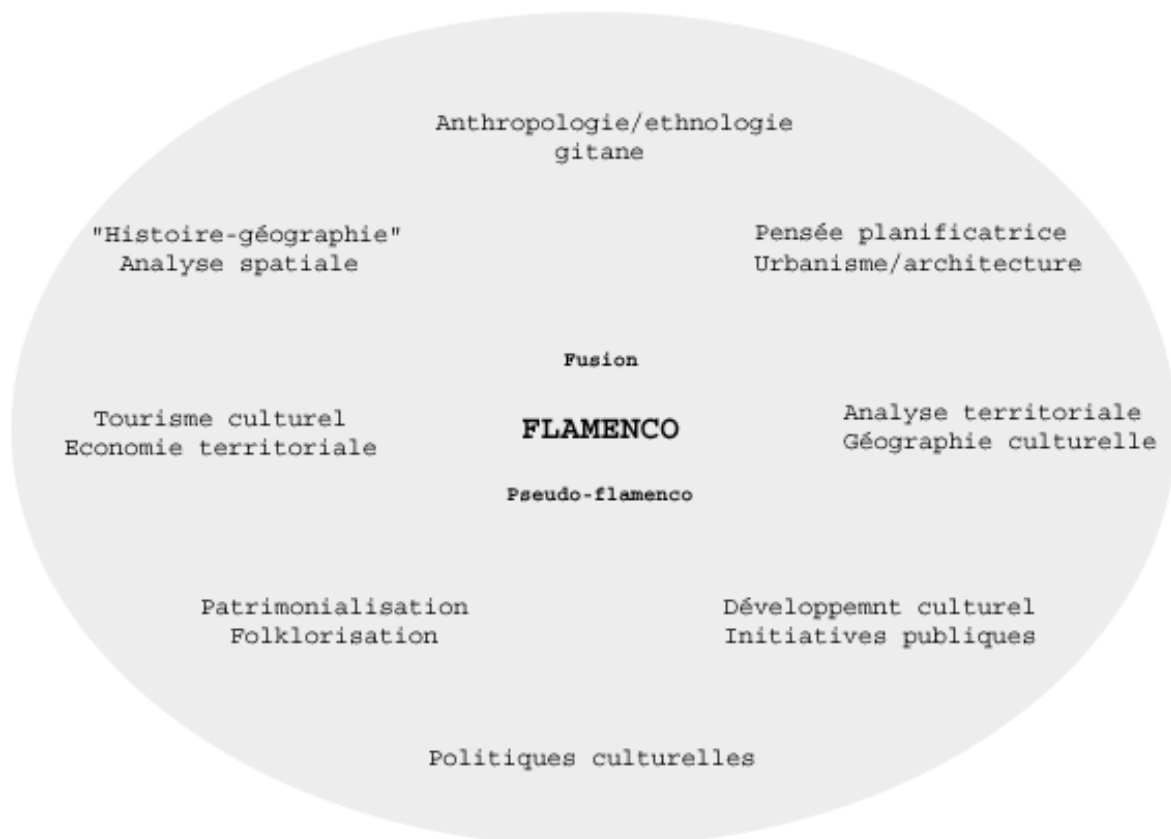
Nous postulons que l'application des principes de la théorie anarchique de la connaissance de Feyerabend permettrait de dépasser ce constat. Pour ce, nous avons inscrit l'observation du phénomène dans une analyse multiscalaire qui, tout en proposant une description des espaces, lieux et territoires du flamenco, utilise les termes généraux définis par le corpus des géographes ayant abordé la musique. Si chaque étape, chaque échelle d'observation réussissait à relier l'objet aux principes actifs de la discipline, elles insistaient progressivement sur la nécessité de les réunir pour analyser le phénomène dans sa complexité. Les indicateurs de cette nécessité naissaient avec les problématiques transversales que soulèvent la géographie de la musique et notre positionnement initial pour le « tout est bon ». Peu à peu, nous supposons l'unicité de l'espace face à la pluralité du territoire et avançons le lieu comme moteur d'une relation espace/territoire.

Afin de progresser de l'observation à l'analyse, nous avons donc tenté une réunion des échelles en proposant de travailler les relations interspatiales. L'analyse des tensions dans la qualification des espaces et des continuités interspatiales offre alors d'étonnantes similitudes. Elle permet notamment de gommer les limites du débat flamencologique et de penser la frontière comme un processus. En lisant le phénomène dans sa dynamique, nous éclairions les processus de spatialisation et de territorialisation auquel il participe. Ainsi, si nous devons déterminer une logique spatiale du flamenco, ce serait celle de la production d'espaces interstitiels nés de l'opposition. Les formes actuelles du flamenco et la lecture de son processus d'évolution tendent à montrer un métissage des espaces, une spatialité

processorielle. Ils confirment que le flamenco est « un genre transgresseur, impur, synthétique, hybride »<sup>806</sup>.

Confirmant que « la conception de la partition fut et reste dominante dans l'univers des sciences sociales »<sup>807</sup>, le flamenco ne déroge pas à la règle. Pourtant, accepter la complexité du phénomène et s'inscrire dans une lecture méthodologique de la pensée complexe nous permettent de dépasser les oppositions en avançant que « tout est bon » pour la découverte (Feyerabend, 1979). Le principe hologrammatique de Morin (1999 :100) et son application à l'espace sont donc bien susceptibles de « modifier très sérieusement nos modes d'appréhension des objets de recherche, notamment en ce qui concerne la classique vision que les géographes possèdent de l' « emboîtement » et de la hiérarchie des échelles »<sup>808</sup>. C'est du moins ce que nous concluons de l'analyse interscalaire. Voilà qui nous incitait finalement à nous aventurer dans le domaine de l'action, une fois les connaissances sur le flamenco reliées.

**Figure n° 46 : Domaines de compétence géographique relatifs au flamenco**



Source : CANOVA, IGA, 2011

<sup>806</sup> 2004, p. 14, sur [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté le 12/07/2007.

<sup>807</sup> Lévy & Lussault, 2003, *op.cit.*, p. 329.

<sup>808</sup> Ibidem, p. 331.

Nous commençons par aborder le concept de patrimonialisation. En mettant face à face les politiques, au sens large, de conservation et de développement, nous supposons que la patrimonialisation est issue d'une réaction face aux risques de perte d'authenticité. Pour autant, cette dernière n'est pas sans créer des effets pervers. À son tour, la patrimonialisation engendre des risques. La référence identitaire semble alors à la base des effets non intentionnels de l'action. Le flamenco s'est peu à peu transformé en produit identitaire, augmentant ainsi la stérilité du débat flamencologique. En nous positionnant du côté des partisans du développement, nous supposons que la notion de ressource territoriale permettrait de lire l'émergence de la mobilisation du flamenco. Les indicateurs des initiatives locales semblent le confirmer. Ressource spécifique andalouse, le flamenco est devenu un élément clé du développement territorial. Il s'affirme comme un construit d'acteurs dans la résistance des territoires face aux mécanismes de la mondialisation. Il s'inscrit à la fois comme objet et comme sujet dans les projets locaux. Nous allons même plus en loin en rappelant que les principes de l'« être flamenco » se sont fondus dans la société andalouse. Le flamenco n'est pas uniquement mobilisé comme ressource sociale, économique ou culturelle, mais il percole également la pensée planificatrice. Il devient une ressource spatiale idéale. L'improvisation comme modèle d'action nous autorise par exemple à considérer le flamenco comme une ressource symbolique et cognitive qui guide l'action.

Géré comme une ressource patrimoniale, le flamenco fait l'objet malgré lui d'une double mutation : artistique et symbolique. D'abord, parce qu'il peut être considéré comme une simple activité culturelle et artistique qui rassemble musique, danse et chant, alors qu'il correspond également, pour toute une frange de la population, à un véritable mode de vie et à une philosophie même de l'être au monde. Ensuite, parce que ce mode de vie est aujourd'hui atteint dans ses fonctionnements, par les processus englobants de mondialisation et de métropolisation. Il est réapproprié à des fins politiques et économiques, souvent mercantiles, par les pouvoirs locaux qui feintaient de ne pas le voir quelques dizaines d'années auparavant. Cela n'est pas sans créer des effets pervers : confrontations administration/administrés, gitans/non-gitans, Andalous/Espagnols, perte de la « diversité flamenca », création *ex nihilo* d'« authenticité » et de « pureté », projets urbains et touristiques démesurés... Ces oppositions sont également créées et entretenues par la flamencologie. Est-il alors possible de conserver l'idée d'une ressource territoriale dont les modes de mobilisation ne fassent pas consensus chez une partie des acteurs principalement concernés ? Cette même mobilisation ne constitue-

t-elle pas un « risque socioculturel »<sup>809</sup>, particulièrement dans un contexte où l'homogénéisation crée craintes et incertitudes ? La complexité même du flamenco, dans ses différentes acceptions comme dans ses caractéristiques territoriales et son « ultra localité », n'empêcherait-elle pas sa mobilisation commune et unanime par les territoires, aussi réduits soient-ils ? Avec Pasqualino (1998), nous « parions que c'est en se préservant de l'affrontement idéologique que les générations futures parviendront à préserver l'originalité d'une culture ayant traversé plusieurs siècles sans faiblir »<sup>810</sup>.

Il semble qu'une critique constructive des concepts de tradition, d'ethnicité et d'identité a pu proposer de conserver les discours qui les englobent tout en laissant une certaine autonomie aux différentes parties. Thède souligne que « si nous rapprochons ces ensembles de pratiques que sont les traditions en tant qu'invention constante, [...] l'identité ethnique [...] et les pratiques symboliques dans lesquelles elle s'actualise, sont des œuvres en constante construction. De ce point de vue, il n'y a pas d'histoire qui s'opposerait à l'actualité »<sup>811</sup>. Le problème qui se pose alors est celui de notre propre implication. Comment finalement prendre en compte l'idée qu'en abordant un objet d'étude « on renforce l'existence de l'objet tout en renforçant l'intérêt du chercheur pour l'existence de l'objet »<sup>812</sup> ?

Pour penser le débat flamencologique et la place de la partition, avec notamment comme objectif de comprendre la position qu'y occupe le chercheur, une épistémologie critique de la flamencologie est à l'œuvre aujourd'hui. Espérons qu'elle aboutisse prochainement sur une ouverture qui puisse mêler pensée et action. Dans les oppositions, nous avons effectivement vu que l'orientation des choix d'action dépend beaucoup de l'adhésion à l'une ou l'autre des théories présentées. La séduction notamment y joue un rôle prédominant, largement sous-exploité. Alors que Steingress tend à se battre contre le modèle de pensée dominant dans l'administration publique, sa démonstration doit être d'autant plus acérée qu'il est un personnage étrange, peu accessible et grognon ; en plus d'être de nationalité

---

<sup>809</sup> Nous nous détachons bien évidemment de la définition originale de « risque culturel », pour définir une typologie de risque (dangerosité + vulnérabilité) dont l'impact serait socioculturel (dispersion des valeurs citoyennes, conflits ethniques et sociaux, hypercommercialisation et effacement de l'éthique artistique, désengagement collectif...); voir Canova N., « Du développement des territoires culturels au développement culturel des territoires », Colloque international « Le développement culturel: un avenir pour les territoires ? », 17-18 avril 2008, Université de Nîmes, et N. Canova, « Questionner les risques de la mobilisation du patrimoine culturel immatériel dans le développement territorial », communication aux 2<sup>ndes</sup> Journées nationales du patrimoine culturel immatériel, 27 et 28 novembre 2009, Corum St-Jean, Clermont-Ferrand.

<sup>810</sup> Pasqualino, 1998, *op. cit.*, p. 273.

<sup>811</sup> Thède, 2000, *op.cit.*, p. 347.

<sup>812</sup> Ibidem, p. 290.



autrichienne<sup>813</sup>. À l'inverse, Cristina Cruces, qui est passée en quelques années de la recherche en anthropologie à la gestion publique du flamenco, nous est décrite comme une personne « brillante et avenante qui donne d'elle-même pour la cause flamenca »<sup>814</sup>. Le premier nous aura donné une heure de son temps, le lendemain même de la sollicitation, alors que la seconde, en 3 ans de sollicitation, n'aura jamais trouvé les 5 minutes nécessaires à l'entretien minimum que nous souhaitions. Toujours est-il que, baignant dans une eau chaude de références romantiques andalouses, les travaux de Cruces coulent vers une logique que l'on boit comme du petit lait, alors que la froideur des écrits de Steingress nous oblige à déglutir amèrement ce breuvage râpeux. Objectivement, le temps passé à vérifier les propos de Steingress aura été presque aussi long que celui passé à désapprendre ce que Cruces nous avait inculqué. Pour autant, nous n'avons toujours pas pu trouver le chemin qui rapproche les deux thèses, et encore moins pu faire pencher la balance d'un côté. En fait, dans les multiples oppositions qui fondent la connaissance du flamenco, dans les incertitudes qui le composent également, la voie vers la vérité se confronte à l'anarchie d'une construction de la pensée que l'on retrouve dans la philosophie des sciences de Feyerabend (1979). La recherche des origines notamment s'avère plus risquée que fructueuse, lorsque l'analyse processorielle, qui évoque l'adaptation au flux, semble plus apte à assumer la complexité du phénomène.

Nous insistons sur la part d'incertitude qui accompagne l'analyse du flamenco. « Nous savons que pour les territoires inexplorés il n'y a pas de cartographie, ni de déviations exactes capables de garantir l'accostage, ni de routes qui nous conduisent toujours en lieu sûr. Il est clair aussi que c'est aux artistes de qui nous devons exiger le plus l'attitude de s'aventurer et d'explorer ces espaces nouveaux, ces espaces imprécis de la répétition et de l'expérimentation, parce que c'est seulement ici que réside la créativité »<sup>815</sup>. Agujetas, le « grand Agujetas », confie ainsi, dans *Palabras de flamencos*<sup>816</sup>, que le genre en était certainement à ses balbutiements et que, dans cette guerre des origines, le flamenco, ce que l'on nomme « flamenco », n'est peut-être que pour demain. Enrique Morente, autre grande figure du *cante*, abonde dans son sens : « N'importe comment, je crois que l'origine du flamenco est dans l'instant dans lequel naît la vérité ; dans une fête, dans une pièce, sur une scène ; quand sort le pincement, quand sort une expression qui est authentique, quand sort la vérité. C'est ça, c'est ça l'origine. L'origine peut être demain »<sup>817</sup>.

---

<sup>813</sup> Voir partie III-II-I pour les problèmes de la nationalité au sein de la flamencologie andalouse.

<sup>814</sup> Salvador Garcia Garcia, entretien personnel le 5 novembre 2008 à Xérès.

<sup>815</sup> Suarez Japon, 2006, *Escritos flamencos*, Ed. Diario de Cadiz-Diario de Sevilla, p. 190.

<sup>816</sup> « Paroles de flamencos », UNIA, 2003.

<sup>817</sup> In Gamboa, 2005, *op.cit.*, p. 447.

## GLOSSAIRE FLAMENCO :

- **Aires** : d'abord « airs » au sens musical, ils permettent de distinguer des sous-styles régionaux et familiaux de flamenco, en fonction de leur caractère dynastique principalement, mais aussi identitaire.
- **À gusto** : à l'aise, bien dans sa peau, au poil... décrit généralement une situation et un état d'esprit qui ouvrent les possibilités (catharsis, accès au *duende*...).
- **À palo seco** : *a capella*.
- **Baile** : partie du flamenco dédiée à la danse.
- **Bailes de candil** : les « danses à la chandelle », interprétées généralement dans des patios ou les *cortijos*, sont parmi les premiers lieux de représentation du flamenco.
- **Barrios** : quartiers urbains.
- **Buleria** : un des nombreux *palos* flamencos, affirmé comme typique de Xérès.
- **Cale ou kalé** : Gitan d'Andalousie.
- **Caló** : Langue gitane, définie par le *Diccionario Salamanca*, alors que le Petit Robert parle d'argot espagnol moderne utilisant des mots gitans.
- **Cante** : partie du flamenco dédiée au chant.
- **Cante grande/chico** : chant grand/petit. Différencie les chants en fonction de leur difficulté, mais aussi de leur interprétation, de leur profondeur. Les grands chants sont soit difficiles, soit interprétés avec beaucoup de sentiment, de génie.
- **Ciudad** : ville.
- **Cantaor(a)** : chanteur(se) de flamenco. En espagnol, chanteur se dit *cantante*.
- **Compas** : rythme, battement, il est autant utilisé dans son sens musical le plus strict (cycle rythmique ou rythmico-harmonique) que métaphorisé en ce qu'il représente la vie et le temps flamencos.
- **Copla** : « couplet », ensemble de quelque vers, paroles, poème bref, d'orientation suggestive et récitante ; n'est pas propre au flamenco.
- **Cortijo** : grande ferme de type hacienda où pouvaient travailler et parfois vivre les journaliers de l'agriculture.
- **Cuadro flamenco** : groupe de flamenco constitué d'un éventail des possibilités artistiques du genre.
- **Duende** : instant magique du flamenco, feeling, transe collective...
- **Estilos** : « petits sons », « touches ». Plus précis que *palo*.
- **Flamenco** : nom commun ou adjectif qui désigne à la fois un phénomène artistique et les praticiens, les objets, les espaces, les actions... qui lui sont propres. *Lo flamenco* désignera ainsi ce qui est flamenco.
- **Flamenco classique / nouveau** : le flamenco classique correspond à une certaine idée traditionnelle de pureté, alors que le flamenco nouveau, quant à lui, correspond aux transformations récentes du genre, et notamment à sa fusion avec d'autres styles contemporains (rock, jazz...).
- **Flamenquito** : style de musique et plus largement d'expression artistique qui imite le flamenco, mais reste exclu des références fondatrices du genre.
- **Ida y vuelta** : « aller et retour » ; caractérise principalement une catégorie de *palos* issue des échanges entre l'Andalousie et l'Amérique latine.
- **Jaleo** : Nom donné aux soutiens (tapage, chahut) de la *peña*, et du public, aux artistes, et de manière générale au groupe lui-même, via le *palmeo* (jeu des mains), le « olé » et autres encouragements.
- **Jondo** : littéralement « profond ». Qualifie un flamenco qui porte et transmet des sentiments, des émotions, du génie, parfois de la pureté.

- **Juerga** : réunion flamenca privée chez les Gitans, mais aussi fête privée organisée par les *señoritos* et autres notables andalous, dans lesquelles pouvaient se produire des flamencos. Elles peuvent aujourd'hui servir de lieu de confrontation musicale.
- **Levante** : région à l'extrémité de l'Andalousie orientale et de la Murcie.
- **Llorar** : littéralement « pleurer », se verbe s'utilise au passé (*llorado*) pour désigner l'expérience d'une personne ayant vécu un *burn-out*, c'est-à-dire une rupture traumatique d'avec son quotidien.
- **Mairenismo** : mouvement faisant référence à Antonio Mairena, défenseur d'une pureté gitano-andalouse du flamenco.
- **Palmeo** : de *palmas* (accompagnement rythmique issu de frappements de mains), technique de jeu consistant à taper des mains.
- **Palo** : style ou genre de flamenco, variante à l'intérieur du répertoire. Il y en aurait entre 40 et plus de 80 selon les sources, sans compter les déclinaisons ultralocales et individuelles (*aires, estilos, soniquetes*, interprétations).
- **Patio de vecinos** : cours intérieur de maison ou d'immeuble dont l'utilisation est partagée par l'ensemble de la communauté de propriétaires/locataires.
- **Payo** : mot gitan pour désigner les non-gitans ; il est souvent considéré comme péjoratif.
- **Peña** : d'abord entourage, groupe cohérent de gens qui accompagne notamment les artistes, puis lieu associatif, club de rencontre et d'échange spécialisé dans la diffusion et la promotion du flamenco.
- **Reuniones de cabales** : réunions privées de quelques flamencos seulement, proches les uns des autres et qui « savent écouter ». Elles sont un moment fort où l'émotion, la spontanéité et l'alcool sont les instruments d'un *cante jondo* à la recherche du « *duende* ».
- **Saeta** : chant flamenco, *a capella*, spécifique de la Semaine sainte.
- **Señorito** : fils d'un noble ou d'une personne importante, notamment de l'oligarchie terrienne. Il est le principal organisateur de certaines *juergas* où se produisaient des flamencos.
- **Solea** : *palo* considéré comme l'un des premiers. Il tire son nom de la *solera*, souche du vin que l'on utilise de cuvée en cuvée.
- **Sonidos negros** : Ces « sons noirs » sont les préliminaires de l'apparition du *duende*.
- **Soniquetes** : touches, nuances... qui permettent notamment de différencier plusieurs interprétations d'un même *palo*.
- **Tablao** : lieu spécialisé dans la diffusion de flamenco. Souvent touristique, il produit avant tout un flamenco « audible » éloigné du *cante jondo*.
- **Taconeo** : jeu de talon (*tacon*), entre *baile* et *toque*.
- **Tertulia (flamenca)** : cercle de discussion, où la parole peut laisser place à la pratique.
- **Toque** : partie du flamenco dédiée au jeu instrumental.
- **Venta** : auberge le plus souvent située au bord des routes où se pratique entre autres un flamenco festif.
- **Zambonbas** : cet instrument percussif en forme de petit tambour allongé se joue principalement pendant les fêtes de Noël. Il donne ainsi son nom à un type de rassemblements dans lesquels s'exécutent des chants populaires *flamenquisés* ou quelques *cantes* flamencos.
- **Zambras** : fêtes privées non exclusives des flamencos ou moment festif dans une représentation musicale.



**« En lisant les Journaux de Thoreau,  
je découvre que toutes les idées que  
je n'ai pas eues valent leur pesant »**

John Cage, 1976, p.47



## Éléments de conclusion

Voilà où nous en sommes. En même temps que se termine un projet d'étude, de nouvelles perspectives de recherche s'ouvrent à nous. En cheminant, nous n'avons fait qu'ouvrir des sentiers. Là était notre intention : offrir un voyage sans destination particulière. Laisser l'itinérance façonner une cartographie singulière des positions de la musique en géographie. Mais, au moment où nous pensions atteint l'objectif minimal, la pluralité et la mobilité de ces positions collectives nous ont éloignés de la fin. La complexité du sujet (musique et géographie) a révélé l'impossibilité de circonscrire l'objet (la musique) dans un cadre disciplinaire trop restrictif. C'est hors des terres connues qu'il a fallu s'aventurer. Là-bas, dans un environnement disciplinaire bien vaste et peu familier, les risques étaient grands. Il fallait progresser avec plus de précautions. C'est par bouclage que nous avons procédé. Revenons alors sur les grandes phases du travail.

Alors que la lecture des réalités sociétales nous impose, depuis longtemps déjà, de penser la musique comme un objet géographique, ce n'est qu'à partir des années 1970 et plus particulièrement dans la fin des années 1990 que la musique s'insère dans la discipline. Forts de ce constat, un certain nombre de géographes ont rattrapé ce « retard » en élargissant considérablement le champ des possibles. Pourtant, malgré la diversification et la mise en cohérence des propositions, le sujet continue d'étonner par son annonce, mais aussi de poser question dans son traitement. Face à ces réactions, les auteurs de travaux géographiques sur la musique ont adopté une démarche de légitimation de l'objet dont les effets positifs sont mis en doute. D'abord, parce que sa répétition suppose un échec relatif. Mais aussi parce qu'elle semble isoler la musique des autres objets géographiques.

Comme résultat de ce premier défrichage, nous avons ouvert la voie à une problématique suffisamment large pour qu'elle nous permette de naviguer dans l'ensemble du corpus : **La musique doit-elle s'affirmer comme objet spécifique pour être abordée par la géographie ?**

Dans l'objectif d'éclaircir cet horizon, nous avons émis l'hypothèse que les tentatives successives de justification des sujets liant musique et géographie ont construit un cadre disciplinaire trop restrictif pour l'objet. Si les mécanismes d'enfermement étaient visés par cette hypothèse, ceux de la « libération » devaient découler de sa vérification.

Pour explorer cette problématique et vérifier notre hypothèse, un plan des plus simples a été proposé. En étant défini par bouclage, il devait permettre de revenir sur le passé du sujet pour mieux se projeter sur son devenir. Il se composait des trois grandes étapes suivantes :

- État de lieux de la connaissance et des expériences (Chapitre I)
- Retour critique sur le corpus et mise en évidence des ouvertures (Chapitre II)
- Expérimentation sur le terrain (Chapitre III)

## **État de lieux de la connaissance et des expériences**

La première étape entendait répercuter les travaux des géographes ayant abordé la musique. Ce « catalogue de références » constitue un corpus construit à partir d'un ensemble d'environ 250 travaux de géographes. La relative cohérence qui amalgame les auteurs impliqués dans cet état de l'art se devait d'être un préalable à l'épistémocritique en ce qu'elle répond à notre problématique initiale. Bien ciblée, cette dernière trouve ici son origine et l'histoire qui l'a menée jusqu'à nous.

Nous commençons par aborder les travaux qui ont été mis de côté par la plupart des synthèses. Ces « précurseurs oubliés » montrent, par leur absence dans les épistémologies, le « phénomène d'occultation de la pensée » que décrit Michel Marié<sup>1</sup>. Si la proposition de Ladmirault (1914) peut nous paraître hors sujet à cause de son éloignement disciplinaire, les travaux de De Gironcourt (1927 et 1932 principalement) ou ceux de Granö (1929) sont bien considérés comme légitimes dans notre corpus. De manière générale, les lacunes en terme de mobilisation des travaux antérieurs expliquent une partie du paradoxe à l'origine de cette recherche. Lorsque l'on sait le niveau élevé de légitimation du sujet que comportent les travaux des précurseurs oubliés (« Géographie musicale » chez Ladmirault, « science nouvelle » pour De Gironcourt), on ne peut que questionner le but non avoué de leur

---

<sup>1</sup> Marié, in Kalaora et Savoye, 1989, p.9.



disparition épistémologique. Affirmer est une chose, réaffirmer en est une autre. Dit autrement, pour se positionner comme précurseur, il vaut mieux être le premier ! Mais, « la mémoire sélective des sciences sociales »<sup>2</sup> est aussi une façon d'évacuer des théories, comme nous l'avions supposé, avec l'aide d'Henri Bakis<sup>3</sup>, à propos de la géographie radicale de Jean-Pascal Vauchey (1987). Si « interroger l'occultation [...] c'est montré comment se mêlent toujours, dans les avancées comme dans les reculs des sciences sociales, controverses scientifiques, polémiques idéologiques et débats politiques »<sup>4</sup>, notre choix du modèle justificatif et de ses satellites peut se légitimer. C'est ce que nous vérifions plus loin en faisant le parallèle entre l'épistémocritique de notre corpus et la dynamique disciplinaire.

Passé ce cap, nous avons choisi de séparer le corpus en deux : francophones et anglophones. Sur les bases de l'ici et de l'ailleurs, ce choix tentait simplement de vérifier la possibilité de ne pas franchir les frontières linguistiques. S'affichant comme acceptable, la constitution d'un corpus uniquement francophone aurait accéléré la démarche. Cela aurait permis une épistémologie et un passage par l'expérience plus rapides. Pourtant, le choix d'un élargissement à l'anglophonie, s'il a été couteux en temps et en énergie, a ouvert le champ des possibles plus loin que l'imaginaire francophone le proposait. Enrichi de cette expérience, le corpus s'est installé dans la quasi-totalité des thématiques transversales à la géographie humaine.

Pour autant, le corpus anglophone n'est pas un amas cohérent de travaux connexes. Il se divise en sous-groupes plus ou moins liés les uns aux autres, au sein desquels s'affichent autant de divergences que de complémentarités. Si les diffusionnistes américains ont eu tendance à construire une théorie de la musique en géographie et à la « diffuser » largement, la multiplication des initiatives, l'origine des contributions, les styles de musique abordés et même la définition des mots-clés ont construit petit à petit un pluralisme de possibles. Ces derniers ne sont plus de l'ordre d'une seule *music geography*. De même, la géographie culturelle n'a plus le monopole du traitement de l'objet musical et les formes de catégorisation successives des théories, méthodes et exemples constitutifs de ce corpus n'ont pas résisté à la géographie du XXI<sup>e</sup> siècle.

L'analyse comparative entre francophones et anglophones s'avère toutefois peu heureuse dans le sens où, selon Stanley Waterman<sup>5</sup>, à l'origine d'un numéro spécial de la revue *Geojournal* sur la thématique, plutôt que de comparer, il vaut mieux rechercher les

---

<sup>2</sup> Kalaora et Savoye, 1989, p.17.

<sup>3</sup> Échanges de mail entre septembre 2009 et janvier 2010.

<sup>4</sup> Kalaora ; Savoye, 1989, op.cit., p.16.

<sup>5</sup> Entretien personnel, le 20 novembre 2012 à Grenoble.

liens de complémentarité. Aussi, le dépassement des travaux d'analyse spatiale de la *new geography* de l'École de Berkley, Peter Nash et George O. Carney en tête, se fait sentir dans les travaux de Joël Pailhé ou dans ceux d'Olivier Goré. Les progressions humanistes encadrées par Susan Smith ont des répercussions chez Claire Guiu... mais la coopération n'en est qu'à ses balbutiements<sup>6</sup>. Plus généralement, on verra que les géographies générales sont bien reliées. On constate ici que les mondes linguistiques, s'ils ne percolent pas toujours sur une thématique précise, sont bien régis par une dynamique plus profonde. Ce résultat nous permet alors d'affirmer que la musique a créé des blocages dans la discipline tout en sachant s'y inscrire (y être inscrite) pleinement.

Tout en proposant de rejoindre ces corpus différenciés, nous avons sélectionné les auteurs principaux appartenant aux grandes phases de la thématique. Cette histoire peut se résumer comme suit :

- **Phase d'émergence** : c'est la période la plus occultée des propositions épistémologiques. Les précurseurs oubliés du début du XXe siècle sont principalement les géographes Granö (1929) et De Gironcourt (1927 et 1932). On note également une proposition originale du compositeur Ladmirault (1914).
- **Revival** de la thématique fin 1960 - début 1970 aux États-Unis : Peter Nash (1968), puis George Carney (1978 et de nombreuses publications à suivre jusqu'à la fin des années 1990) entraînent derrière eux les diffusionnistes de l'École de Berkley, fondatrice de la *new geography* dont l'analyse spatiale est le credo. L'approche culturelle s'affirme franchement.
- **Émancipation** : Dans les années 1980, la musique s'insère dans des géographies encore marginales (humaniste, radicale...) en cours de légitimation. C'est le premier éloignement d'avec l'analyse spatiale. Vauchey (1987 et 1988) en France, Pocock (1988 et 1989) en Angleterre et Violita (1980) en Inde sont les principaux acteurs de cette émancipation. Toute une gamme de travaux impliquant la musique dans l'enseignement en géographie fait également son apparition : Gordon, 1984 ; Lerh, 1984 ; Demko, 1986 ; Kratch, 1989 ; Kuhlken & Sexton, 1991, Paterson, 1991 ...
- **Bipolarisation anglophone** : Fin 1980 - début 1990, avec la multiplication des *cultural studies* l'émancipation se transforme en combat épistémologique entre diffusionnistes et humanistes principalement. Chez ces derniers, la matérialité de la

---

<sup>6</sup> Préparation en cours d'un numéro spécial de la revue *Social&Cultural Geography* dirigé par Canova et impliquant les anglophones Duffy & Waitt, Gold & Revill, Wood et le francophone Dorion.

musique, le sonore et avec lui la sensorialité, et plus généralement la place de l'humain dans la réflexion transforment l'objet sous l'influence de Susan Smith (1994). Quelques auteurs non alignés se distinguent (Lee, 1991 ; Wheway&Thompson, 1993).

- **Multipolarisation** : Au milieu des années 1990, voyant l'épistémologie à l'œuvre, les « indépendants » se multiplient. Kong (1995) à Singapour, Foucher (1996) Pailhé (1998), Lévy (1999), puis Romagnan (2000) en France, Byklum (1994), Gumprecht (1998), Krim (1998), Stenberg (1998) ou encore Stump (1998) aux USA, Moss (1992), Dorion (1997) et Lechaume (1997) au Canada, Cohen (1995 et 1998), Hudson (1995), Revill (1995), Valentine (1995) et Halfacree&Kitchin (1996) en Angleterre, Gibson (1998) en Australie, McLeay (1995) en Nouvelle-Zélande, Aldskogius (1993) en Suède...La production en portugais s'intensifie également (Patniz, 2012). Ce qui n'empêche pas Smith (1997, 2000) et Carney (1996 (avec Peter Nash) et 1998) de poursuivre sur leur lancée. Autour d'eux gravitent toujours d'autres auteurs (p.e. Arkell, 1991 ; Gill, 1993 ; White & Day, 1997 ; Gold, 1998 pour les diffusionnistes / Ingham et al., 1994 ; Leyshon, Metless et Revill, 1995 pour les humanistes).

- **L'âge d'or** : Autours des années 2000, la « guerre » qui oppose humanistes et diffusionnistes semble s'achever. Les articles de tout bord pullulent. Nous constatons ici une relative autonomisation de la thématique. Les numéros spéciaux de revues géographiques (*Journal of cultural geography, Social & Cultural Geography, Geojournal, Géographie et Culture, La Géographie...*) et les ouvrages individuels et collectifs affirment définitivement l'institutionnalisation (Leyshon, Matless et Revill (eds.), 1998 ; Connell&Gibson, 2003a ; Bell&Jonhanson (dir.), 2009 ; Duffy (2009), Duffy et Al. (2009), Lamantia, 2005 ; Raibaud, 2005 ; Raibaud (dir.), 2009, Leyshon, 2009...). La géographie de la musique devient une « science normale ». La production de thèses et le nombre augmentant de doctorants en témoignent. Politique et géopolitique, économie et développement, vie social et quotidienneté, aménagement, urbanité, paysage, mobilité, voyage et tourisme... aucune des grandes thématiques de la géographie humaine ne sera épargnée par la musique, qui fait désormais son apparition dans les dictionnaires spécialisés (Johnston R.J. et al. (eds), 2001 ; Gregory et al. (eds.), 2008 et 2009). D'autres ouvrages non spécialisés abordent ponctuellement la musique (Cook, Crouch, Naylor & Ryan, 2000 ; Crang, 1998 ; Leyshon, 2009 ; Claval, 2005), et des ouvrages dirigés par un collectif interdisciplinaire (Bandt, Duffy & MacKinnon (eds), 2007) ou issus d'autres disciplines qui mobilisent explicitement la géographie (Stokes, 2001 ; Forman, 2002 ; Whiteley, Bennet & Hawkins, 2004 ; Krims, 2007) se développent.

- **Aujourd'hui**, les rencontres sur le sujet se multiplient (Lisbonne, Londres, New York, Los Angeles, Sidney, Paris, Bordeaux, Grenoble...). La phase de publications interposées laisse place à de véritables échanges. La demande sociale commence à se tourner vers la géographie et l'interdisciplinarité devient une nécessité dans les approches scientifiques.

Des recherches en géo-ethnologie du début du siècle à l'analyse spatiale dans les années 1970, de la géographie humaniste, sociale, puis radicale aux géographies politique et économique, la géographie dite « culturelle » affirme de moins en moins un objet spécifique. Ce dernier s'émancipe d'une discipline trop bien cadrée. Ici, la synthétique d'un côté et la thématique de l'autre encadrent des sujets de recherche qui démontrent la flexibilité de l'objet géographique que constitue la musique. Coïncidant avec une augmentation et une diversification des propositions, l'avancée des travaux accuse également une mise en cohérence globale à partir des années 2000. Pourtant, bien que le corpus soit aujourd'hui des plus suffisants pour traiter des sujets expérimentaux précis, tant la spécification de la musique comme objet de recherche en géographie que le choix des sujets qu'elle induit se trouvent encore dans une phase incessante de légitimation. Aussi, l'exemple de l'institutionnalisation chez les géographes français : Jacques Lévy, Michel Foucher, Henri Bakis, Olivier Soubeyran, Guy Di Méo, Alain Lefebvre, Philippe Bourdeau, Dominique Crozat, Boris Grésillon, Yves Raibaud, Laurent Grison, Augustin Berque, Jean-Pierre Augustin, Olivier Lazzarotti, Olivier Labussière, Claire Guiu, Julien Aldhuy, Frédéric Tesson, Danièle Laplace, Hélène Douence... ne suffit toujours pas à légitimer le sujet. Du côté anglophone, le même problème interroge Chris Gibson (2006) sur le moment à partir duquel le corpus sera suffisant. L'étonnement initial persiste ainsi dans l'imaginaire géographique. Pour comprendre ce paradoxe, l'épistémocritique est apparue nécessaire. Elle entend mettre l'imaginaire disciplinaire à l'épreuve du phénomène musical.

## **Retour critique sur le corpus et mise en évidence des ouvertures**

Pour mener à bien cette épistémologie critique de la musique en géographie, nous sommes partis d'un constat marquant : la surreprésentation de la justification présente dans les travaux sur le sujet. Pour en comprendre les origines, nous avons d'abord creusé les effets liés à l'annonce du sujet. Ils prennent la forme d'un étonnement. Face à lui, la réaction des

auteurs s'associe à la légitimation. En recherchant cet étonnement dans les travaux de De Gironcourt (1932), Nash (1968), Carney (1990a), Ingham J. (1994), Lévy (1994), Kong (1995), McLeay (2006) et Waterman (2006) entre autres, nous avons vu qu'il perdure dans le temps, mais surtout qu'il apparaît comme la principale raison de justification. En cela, la géographie ne diffère pas beaucoup des autres sciences sociales ayant abordé la musique (cf. principalement Hennion, 1993 ; Green, 1998 ; Escal et Imbert, 2000 ; Campos et al., 2006).

Nous avons alors dégagé un premier niveau d'étonnement (qualifié d'« externe »), créé par la distorsion entre l'enthousiasme des géographes travaillant (désirant travailler) sur la musique et la réticence d'un certain nombre de leurs pairs. Si celui-ci a tendance à s'atténuer chronologiquement dans l'histoire du corpus et individuellement dans l'évolution des travaux et des annonces du chercheur, il s'inscrit bien dans des travaux de toutes les périodes de la thématique. Un second niveau d'étonnement (qualifié d'« interne ») se base sur le mythe du retard de la thématique (p.e. Stenberg, 1998) et naît d'une tension entre la surreprésentation de la justification et la légitimation toujours à l'œuvre.

Ce que nous découvrons alors, c'est que l'étonnement est aussi une manière d'introduire le sujet, voire d'en légitimer la pertinence. L'étonnement externe est ainsi évacué. Son impact, supposé par l'observation initiale (retard), se transpose. Le retard devient moins un effet pervers de l'étonnement externe qu'une simple raison de justifier les travaux. S'il y a un manque, il faut le combler. C'est cette idée qui prend le dessus sur l'explication du retard. C'est précisément ici que naît l'hypothèse d'une éventuelle impertinence de l'affirmation de la musique comme objet géographique. Puisque les raisons de l'étonnement initialement fondées sur le retard de la discipline s'atténuent jusqu'à : soit disparaître, soit enfermer l'explication dans le cercle « étonnement (externe) → retard → étonnement (interne) » ; le fait que l'explication puisse servir la construction d'un "sous-courant disciplinaire" laisse perplexe. L'analyse des mécanismes de cette construction devient indispensable, puisque c'est elle qui produit l'étonnement interne.

L'évocation du retard mène ainsi à la justification de la pertinence du sujet. Comme l'étonnement est à la base de cette explication, il devient bien une affaire interne au sous-courant disciplinaire. L'étonnement se pose donc face au retard, mais aussi face à la disposition du corpus. Il devient révélateur de tensions entre les parties de la *music geography*. Carney (1990a) nous l'illustre en posant que, "*Curiously, music geographers have completed little in the way of cultural landscape, although the topic lends itself to this*

*approach*»<sup>7</sup>. L'étonnement est ici fortement lié à une forme de justification qui légitime le nouvel angle d'approche choisi. Il n'est donc pas anodin et révèle corpus et discipline dans leur dynamique. Il est à la fois producteur des formes de justification que l'on suppose inertielles et produit par les impacts de ces mêmes formes. En somme, il reproduit les causes de son existence. Il est récursif.

Aussi, l'étonnement et le constat d'un faible traitement du sujet ont poussé un certain nombre d'auteurs à explorer la pertinence du sujet et par là même à le justifier. Ce faisant, ils tendent à évacuer l'explication de l'étonnement et du retard. C'est ici que s'enclenche le premier mécanisme de l'inertie (figure n°14, p.137). C'est donc bien à l'intérieur même de l'entreprise de justification que nous devons en rechercher les causes plus profondes.

Nous avons alors exploré les formes et le fond de la justification en supposant que sa répétition provoquait l'inertie. Nous avons ainsi dégagé sa structure objective, c'est-à-dire la façon dont elle se présente dans les textes. Le tableau n°1 (p.143) représente le lien entre les deux états (*postulé* et *construit*) et les quatre formes (*proposante*, *répondante*, *unifiante* et *ouvrante*) que nous avons identifiés dans l'entreprise de justification. Nous témoignons ici de la récurrence et de la surreprésentation de la justification dans les textes, mais aussi de la stratégie de justification des principaux auteurs du corpus. La justification se recoupe ça et là (Smith 2000 / Guiu 2006). Elle s'émancipe d'un côté au pluridisciplinaire chez Connell et Gibson (2003) pour se refermer sur de « l'ultra-géographie » de Lévy (1999). L'entreprise de justification tente l'unification sans pour autant faire émerger de groupe de travail identifiable (Leyshon, Matless & Revill, 1995) et se perd parfois dans des considérations qui s'éloignent beaucoup de la discipline (Fumey, 2009). En fait, dans cette structure de la justification, on peut constater un recouplement quasi permanent entre les états et les formes. Cela revient à montrer qu'il y a bien une représentation démesurée de la justification. Plus, cette récurrence serait à l'origine de l'échec relatif de l'entreprise, puisqu'aucune ligne directrice n'en ressort. La tautologie réapparaît, lorsque l'on observe une « figure circulaire qui consiste en la répétition d'une même idée en des termes différents »<sup>8</sup>. En outre, la production de cette justification tend à se faire par et pour les géographes impliqués dans la démarche. Le récepteur de ces réponses étant souvent le même collectif énonciateur.

Comparé à la structure subjective de la justification, c'est-à-dire les liens supposés optimaux entre forme et états, ce résultat montre définitivement un hiatus entre ce que les

---

<sup>7</sup> Carney, 1990a, op.cit., p.41.

<sup>8</sup> Soubeyran, 2009, op.cit., p.126.

justificateurs disent et ce qu'ils font (Tableau n°2, p.145). La justification est bien à l'origine d'une forme d'inertie. En se replongeant dans les textes, cette analyse nous ramène à notre problématique initiale : la justification affirme sans cesse la musique comme objet géographique d'un point de vue théorique, alors que l'expérience nous l'a déjà démontré. C'est l'enfermement justificatif qu'illustre la figure n°15 (p.150).

En résumé, l'impact de la justification nourrit une représentation collective des fondements d'un sous-courant disciplinaire. Ce dernier, que nous définissons comme l'inclusion infradisciplinaire d'un objet, est peut-être principalement construit par l'entreprise justificative. Celle-ci devient à son tour le principal moteur d'inertie disciplinaire du traitement géographique de la musique. L'hypertrophie de la justification et la pertinence donnée a priori aux travaux « innovants » peuvent être une source d'enfermement. Le moteur de l'inertie se trouverait dans l'affirmation même de l'ouverture possible par l'entrée musicale. Cette affirmation propose de circonscrire le sujet dans un sous-courant disciplinaire, mais elle « pêche » souvent par l'absence de lien à l'empirie. Et lorsqu'elle part de l'expérience, l'entreprise de justification n'est capable que de représenter l'objet dans son contexte théorique initial. Les allers-retours objet-sujet sont relativement absents de la démarche et rebondissent contre les parois d'un sous-courant disciplinaire bien fermé.

Dit autrement, une « dépendance aux sentiers » s'affirme au travers des tentatives d'institutionnalisation du sujet. Elle explique en partie la récurrence de la justification dans les travaux. Les preuves définitives d'une justification actrice de l'inertie disciplinaire se trouvent dans la distorsion entre l'attente des réponses qu'elle apporte et ce que nous interprétons de son expression réelle. Ceci apparaît d'autant plus crédible que les travaux empiriques défaits de l'entreprise justificative non seulement se multiplient (p.e. Jazeel, 2005 ; Hudson, 2006), mais deviennent chaque fois plus les référents des constructions épistémologiques récentes (p.e. Connell&Gibson, 2003 ; Bell&Jonhston, 2009).

Nous avons donc cherché à identifier les origines du blocage et l'organisation des réponses. Parmi les exemples qui le prouvent, nous avons vu que le postulat d'une 'suprématie du regard' en géographie (Cohen, 1995 ; Pocock, 1989 ; Smith, 1997 ; Gumprecht, 1998 ; Kong, 1996 ; Nash, 1968, Guiu, 2009a...) est le plus avancé. Pourtant, il n'est pas nécessairement expliqué. Pire, les auteurs y répondent pour la plupart par une survalorisation de l'ouïe. Aussi, les difficultés d'ordre méthodologique que pose le sujet constituent une deuxième explication apportée par les auteurs, alors que, depuis les origines de la thématique, la méthodologie est inscrite dans les propositions ! De plus, les géographies

impliquées (la géographie culturelle la première) ne sont que peu décortiquées d'un point de vue épistémologique. Finalement, la question du 'non-sérieux' dans les sciences est abordée par Nash (1968), Carney (1990), Kong (1995), Leyshon, Matless & Revill (1995 et 1998), Bell (1998) ou encore Connell&Gibson (2003). Malheureusement, la justification évite ici la discussion.

Pour parler de l'identification des blocages, d'autres thématiques reprises dans les textes fondateurs peuvent être abordées sous le même angle, tel que l'hypothèse d'un décalage entre science et société ou encore le rapprochement systématique de la musique et du son (voire même du bruit), la place de l'homme dans le collectif, etc. Ici, entrapercevoir les origines externes du blocage ne permet pas pour autant de montrer le rôle que les géographes travaillant sur la musique ont dans ce phénomène d'inertie. Il nous fallait retourner l'objet pour voir comment les tentatives d'ouverture peuvent agir contre nous. L'identification des blocages et leur explication peuvent avoir tendance à créer de nouveaux problèmes du même ordre. Dans ce magma justificatif, **trois éléments majeurs** sont à la base de l'enfermement disciplinaire :

Il y a d'abord le fait que les tentatives d'explication ne sont pas toujours des actions volontaires, mais plutôt des réactions aux « agressions » externes, positionnant malgré lui le chercheur dans une position défensive. Ce mécanisme ressemble à celui que décrit Claval (2008[1995]) lorsque, face aux critiques de certains sociologues de la fin du XIXe siècle, des géographes adoptent « des positions plus conservatrices [...], attitude qui conduit à négliger les ouvertures qui se dessinaient [...] »<sup>9</sup>. Le rôle des autres sciences sociales est ici mis en cause.

Cela entraîne ensuite une dérive plus ou moins consciente de l'explication des blocages vers la justification de l'objet et/ou du sujet. Les tentatives de démonstration perdent leur lien avec l'identification des problèmes.

Enfin, ce sont les techniques de contournement induites qui accentuent ce décalage entre identification et explication des blocages. Lorsque l'explication prend la forme d'une démonstration contraire, le doute est même permis quant à la pertinence du processus d'identification.

Une fois notre regard sur la justification consolidé, nous voulions descendre dans l'analyse pour tenter de découvrir les raisons plus profondes qui ont poussé les auteurs de

---

<sup>9</sup> P.84.



l'épistémologie de la *music geography* à poursuivre dans cette direction. Nous nous proposons d'explorer les stratégies et enjeux qui gravitent autour du corpus.

Le combat épistémologique s'affiche alors comme principale cause de la persistance de la justification. Les diffusionnistes, qui ont quasiment eu le « monopole » du sujet pendant deux décennies, sont ceux qui essuient le plus de critiques. Celles-ci émanent avant tout des humanistes, las de l'analyse spatiale et des représentations musicales. Mais, les acteurs de fond que constitue la multitude de travaux « indépendants » sont à l'origine de la plus grande contribution justificative ; justement parce qu'ils s'émancipent des critiques bilatérales.

Aussi, c'est en ouvrant une perspective critique des approches diffusionnistes que Smith (1994) participe de l'implosion du sous-courant disciplinaire. Sans aucun doute consciente de son action, comme nous le suppose son inscription dans une géographie humaniste, critique et postmoderne, Smith n'imaginait peut-être pas que l'un des effets inattendus de sa proposition soit du même ordre que les effets recherchés par Carney : c'est-à-dire la création d'un second noyau sous-disciplinaire (Jazeel, 2006). Cela n'a plus comme conséquences de créer un autre mouvement contre ce nouveau sous-groupe, mais fait éclater la thématique en de multiples tentatives isolées. L'éparpillement est bien constaté. Si ces nouveaux travaux sont bien révélateurs de cet éparpillement, c'est surtout parce que, contrairement aux « comètes et satellites »<sup>10</sup>, ils affichent une relative autonomie par rapport au bagage épistémologique qu'ils présentent. Ces éclats ne sont plus, à l'image des premiers travaux isolés, des essais empiriques sur tel ou tel style de musique. Ils sont constitués de nombreuses explorations disciplinaires du sujet, comme le rappelle, par exemple, Matless (2005) : “*Geographers have increasingly engaged with critical study of music*”<sup>11</sup>. Le rôle de la critique y est à double tranchant. En élargissant les thématiques, les frontières du sous-courant deviennent de plus en plus dures à garder. L'affirmation du sous-courant disciplinaire rentre progressivement en conflit avec l'ouverture pluridisciplinaire. Cet enlèvement du sous-courant disciplinaire est également pressenti par Michelle Duffy (2005). Elle souligne alors le « manque » d'approches, pour appuyer la nécessité grandissante de sortir de l'affirmation du sous-courant disciplinaire. Carroll & Connell (2000) s'émancipent également de la majorité des travaux fondateurs. Ils avancent « la complexité d'utiliser la musique en géographie culturelle ». Alors que la plupart des références extra-disciplinaires étaient jusque-là mobilisées dans une optique de complémentarité, Kruse (2003) montre que des approches suivent les mouvements théoriques initiés par d'autres sciences sociales, indépendamment

---

<sup>10</sup> Voir premier chapitre.

<sup>11</sup> Matless D., 2005, op.cit., p.748.

des travaux dominants en géographie. En France, l'échange aussi bref que révélateur des enjeux pour la discipline que se font Augustin Berque et Laurent Grison n'est que la face cachée de la difficulté de cerner globalement le sujet. Ici, les épistémologies d'ouverture s'opposent à celle « de combat » (Soubeyran, 1986 et 1997). Si la première forme nous incite à progresser sur l'expérience, la seconde, bien développée, soulève le problème de la construction de sous-courants disciplinaires. Ces derniers résultent de stratégies de positionnement qui rentrent dans « la logique de la découverte scientifique » (Popper, 1935). S'ils sont expliqués et expliquent à leur tour l'entreprise démesurée de justification, ils nous poussent finalement à rechercher les voies d'une « ouverture musicale en géographie ».

En échouant face aux tentatives de décloisonnement de la *music geography*, les auteurs clés du corpus ont, avec les contre-effets que cela produisit, tenté une ouverture par l'interdisciplinaire. Mais, celle-ci servit également de légitimation dans la construction du sous-courant. Nous avons vu ici que « les frontières intra-disciplinaires (au sein même d'une discipline) s'avèrent parfois plus marquées que celles existant entre les disciplines »<sup>12</sup>. Aussi, la question du rassemblement disciplinaire de la musique est certainement la première origine d'un éparpillement du sujet. De là viendrait la pluralisation de la *music geography* que nous avons observée. Aussi, dans le corpus, les avis divergent quant au traitement externe. Alors que l'on affirme qu'il y a « un manque général de recherches à l'œuvre dans les sciences sociales »<sup>13</sup>, d'autres postulent que “*Cultural historians, folklorists, and sociologists have long recognized music*”<sup>14</sup>. Toute l'ambiguïté du sous-courant se retrouve ici. Face à la multiplication des qualifications, l'idée d'un sous-courant disciplinaire propre à la musique est difficile à défendre : Géographie musicale (de Gironcourt, 1932), *Geography of music* (Carney, [2003]1978), *Geomusicology* (Nash, 1994), *Music geography* (Nash&Carney, 1996), Géographie par la musique (Romagnan, 2000), *Musical geography* (Clark, 2004 ; Gibson, 2006), Géomusique (Raibaud, 2009a)... Ainsi se distinguent et se confondent *New geography* (Carney, Pailhé), approches humanistes (Smith, Lazzarotti), géographie sociale et culturelle (Kong, Foucher), géopolitique (Stenberg, Lévy), géographie radicale (Bunge, Vauchey), géographie morale (Matless), géographie du genre (Moss, Raibaud), géographie économique (Leyshon, Hudson), aménagement (Hudson, Romagnan), géographie postmoderne (Jazeel, Kruse), géographie du quotidien (Anderson, Thompson).

---

<sup>12</sup>[http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont\\_interdis1.html#ancre562331](http://www.lmg.ulg.ac.be/competences/chantier/contenus/cont_interdis1.html#ancre562331), consulté le 1/12/2010.

<sup>13</sup> Jones K., 2005, op.cit., p.725.

<sup>14</sup> Nash P.H. ; Carney G.O., 1996, op.cit., p.71.

Voilà qui marque la pluralisation de la géographie musicale, nous lisons les premiers indicateurs d'un éclatement du sous-courant. Au sein du corpus, il est aujourd'hui impossible de définir une théorie de la musique en géographie, comme cela a été imaginé avant les années 2000. Aussi, nous voyons que « la connaissance n'est pas une série de théories cohérentes qui convergent vers une conception idéale ; ce n'est pas une marche progressive vers la vérité. C'est plutôt un océan toujours plus vaste d'alternatives mutuellement incompatibles (et peut-être même incommensurables) »<sup>15</sup>. Nous avons vu que la géographie mobilisée par notre corpus est loin de se singulariser. Les auteurs se retrouvent positionnés par l'épistémocritique dans des lieux de la discipline qui les rapprochent parfois davantage d'autres thématiques. Bien que l'idée de communautarisme puisse conserver du sens dans l'éparpillement, voir même « à l'étranger », pour faire référence aux auteurs à cheval sur plusieurs disciplines, l'affirmation d'un sous-groupe cohérent perd de son sens. Nous voyons en tout cas, dans la multiplication des propositions à partir de 2000, que « la prolifération des théories est bénéfique à la science, tandis que l'uniformité affaiblit son pouvoir critique » (Feyerabend, 1979 : 32).

L'idée première était donc de mettre à jour un **modèle de justification qualifié d'« enfermant »** qui se construit sur un empilement et/ou un recyclage des justifications ; participe d'un communautarisme au travers de l'affirmation d'un sous-courant disciplinaire musical en géographie ; accentue alors les blocages disciplinaires ; élabore des stratégies de contournement ; et constitue une réaction défensive face aux critiques. Dans ce mouvement inertiel, la justification devient une nécessité. En fabriquant ce qui la rend nécessaire, elle est récursive et tautologique. Mais, nous avons également vérifié que la justification donne naissance à un **modèle « ouvrant »** qui met les outils, méthodes et théories de la géographie à disposition de l'analyse musicale ; met en relation l'apport de la géographie à la compréhension de l'objet avec ce que l'objet apporte à la discipline ; fait le lien avec les autres disciplines ; mène une épistémologie critique des propositions ; accepte que les blocages puissent être fondés et que même un modèle ouvrant puisse en être (re)producteur.

La justification aura donc eu des effets positifs, même s'ils sont en partie non-intentionnels. Ces effets positifs renvoient aux deux modèles de justification que nous avons soumis. Au sein du modèle *enfermant*, ils sont ceux que nous identifions au préalable comme négatifs, c'est-à-dire des effets non-intentionnels producteurs d'inertie (voir figure n°16,

---

<sup>15</sup> Feyerabend, 1979, op.cit., p.27.

p.169). Une double lecture de l'inertie permet alors de la positionner comme élément de stabilité. Pour ce qui est du modèle *ouvrant*, la justification devient un préalable à l'expérimentation. Elle se détache d'une circularité réactionnaire pour agir sur le sentiment d'inertie propre au sous-courant disciplinaire. Elle offre par la même les conditions de la réflexivité et de la démonstration (voir figure n°18, p.170). Ce sont celles-ci qui annoncent la pluridisciplinarité comme gage de la « normalisation » du sujet. Ici, l'imaginaire disciplinaire s'est affirmé comme un outil efficient pour opérer des transversalités (voir figure n°19, p.220-221).

L'ouverture va de la constitution d'un savoir géographique qui aborde la musique comme objet géographique, pour mieux la comprendre dans sa spatialité, à une expression de l'outil musical en géographie qui se fait plus large. Avec elle, le sous-courant disciplinaire, tel qu'affirmé par les diffusionnistes, devient moins cohérent. La musique devient un sujet d'analyse, qui s'exprime par son utilisation dans des travaux de géographie générale (Crang, 1998). Elle est mobilisée comme un outil d'analyse (Raibaud, 2005) ou comme un matériau « générique » (Wood, Duffy, Smith, 2007). La mobilisation de références extra-disciplinaires sert désormais le comparatif interne qui est à la base de la généralisation disciplinaire de la musique (décloisonnement du sous-courant).

C'est alors la transversalité disciplinaire de l'objet qui nous a interpellés. Parmi la multitude des propositions qui font état de l'éclatement visible du sous-courant disciplinaire, il apparaît de plus en plus clair qu'« il est encore trop tôt pour entreprendre une synthèse de toutes ces géographies à « épithètes » »<sup>16</sup>. D'autres affichent que les propositions sont « pensées comme des points de rencontre et de fédération des travaux en cours »<sup>17</sup>. L'éparpillement qui en découle, s'il est bien réel, reflète deux principaux états de fait. D'abord, il marque l'impossibilité de circonscrire la musique dans un type de géographie qui, qualifiée de « musicale » ou « *music geography* », n'arrive pas réellement à s'affirmer comme sous-courant disciplinaire. Son existence est clairement le fruit d'un constructivisme épistémologique pour lequel le rôle performatif apparaît comme l'unique chance de le faire exister comme tel. Comme suite logique, c'est la multiplication des traitements thématiques de la musique par des géographies plurielles qui reflète cet éparpillement en même temps qu'elle y participe. Le double rôle causal et conséquentiel de cette diversification des approches mérite d'être mis en valeur par son interdisciplinarité ; du moins s'il est à la fois la traduction de cette impossibilité pour la musique, de par ses caractéristiques intrinsèques,

---

<sup>16</sup> Lamantia, 2005, op.cit., p.14.

<sup>17</sup> Guiu, 2009, op.cit., p.40.

d'être domptée par une géographie spécifique et de la volonté d'une partie des auteurs de ne pas adhérer à un mouvement communautaire (sous-courant disciplinaire).

L'interdisciplinarité devient alors fondatrice du sous-courant disciplinaire. Dans le corpus, elle n'est pas une démarche uniquement axée sur l'actualité. Elle est également un moyen de construire l'objet de recherche et d'en affirmer l'inscription disciplinaire. En effet, les apports interdisciplinaires sont la plupart du temps à la base soit de la définition de l'objet, soit de la démonstration de la pertinence du sujet. Lorsque Smith (2000) rappelle que "*Barthes (1986) suggests that the appropriation of space is a matter of sound*"<sup>18</sup>, que fait-elle d'autre sinon mobiliser cet auteur afin de circonscrire un peu plus son approche autour du son comme expérience ? Bien que, par son ouverture relative, cette géographie soit « une géographie unitaire sans être totalitaire » (Pigeon, 2005), elle « pêche » encore par sa résistance à la récente dispersion des initiatives. Il s'agit d'une affirmation récurrente de l'interdisciplinarité.

Nous distinguons ainsi la construction interdisciplinaire de la *music geography* de sa transdisciplinarité. Si l'interdisciplinarité du sujet est avancée, il s'agit surtout de juxtaposer des éléments propres à d'autres disciplines pour mieux assoir la musique en géographie. Or, certains travaux nous montrent bien que, plus que de sommer le potentiel géomusical en sciences sociales, il est possible d'œuvrer pour une approche du même objet et du même sujet en incluant la géographie dans une démarche de complémentarité. Cette transdisciplinarité, lisible le plus souvent dans les travaux témoins de l'éclatement du sous-courant disciplinaire (Connell&Gibson, Hudson, Jazeel, Lamantia, Etienne&Guibert...) tend à effacer la dimension géographique au profit d'approches (multi)thématisées. Ces approches n'entrent pas par la grande porte en géographie, c'est-à-dire en se proclamant géographiques. Elles trouvent des fenêtres conceptuelles telles que le lieu – *place* – (p.e. Anderson, 2005 ; Duffy, 2009a), l'espace – *space* – (Bennett, Hawkins, 2004 ; Knight, 2006) ou le territoire – *territory* - (p.e. Lehr, Bartlett, Tabvahtah, 2006 ; Hudson, 2006) pour pénétrer dans un édifice en plein (sous)courant d'air.

De la mobilisation de références « extra-géographiques » dans les avancés récentes du corpus, on voit donc que la pluralisation appelle la pluridisciplinarisation, que la pluridisciplinarisation fait de la musique un objet social et que l'affirmation de la musique comme objet social marque la fin du sous-courant disciplinaire. Avec elle s'atténue la justification *enfermante*.

---

<sup>18</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.623.

Se faisant, il devient évident que **l'affirmation de la musique comme objet géographique n'est pas un incontournable de son traitement disciplinaire**. Elle est même peu souhaitable. Pourtant, la nécessité de réaffirmer l'objet dans son contexte géographique est aussi vue comme une résistance à l'autoritarisme et au sectarisme qu'imposent les « grands thèmes ». Notre hypothèse n'est donc qu'en partie vérifiée. Il y a bien un repli des *music geographers* qui s'affirme dans un sous-courant disciplinaire, mais les frontières temporaires qui ont restreint le sujet ont également permis au collectif de mieux évoluer sur certaines thématiques « endémiques ». En même temps qu'ils freinent le collectif, l'inertie et les effets non-intentionnels dégagent aussi un chemin vers le mieux. La complexité du processus montre au moins une chose : toutes les géographies de la musique sont actrices de l'ouverture musicale en géographie, puisque celle-ci s'est principalement constituée en réaction à la fermeture constatée.

Cette épistémocritique aura au moins servi à identifier deux catégories d'acteurs dans le corpus : 1/ Ceux qui pensent que valoriser la musique ne peut se faire que par l'identification d'un sous-courant disciplinaire. 2/ Ceux qui ne portent pas le sous-courant, mais ne s'y opposent pas non plus. Alors que la première catégorie d'acteurs mène un combat d'idée (théorique, méthodologique et illustratif), la seconde mobilise empirie et théorie pour construire le savoir géographique de la musique, mais sans trouver réellement de cohérence. Nous ouvrons une troisième voie qui postule qu'un sous-courant disciplinaire contraint l'objet dans sa diffusion et son émancipation au sein des sciences géographiques, puis finalement son intégration aux sciences sociales. Il se pose comme cause première du modèle enfermant de justification. Ici, c'est en partie le retour systématique à la géographie culturelle dans les travaux fondateurs qui est contre-productif, puisqu'il est le plus puissant facteur d'enfermement de l'objet. Idéalement, cette troisième voie propose de canaliser l'énergie du premier groupe de *music geographers* au service du second. Voilà qui nous renvoie au « tout est bon » de Feyerabend (1979).

En guise de transition, et en vue de notre travail de terrain, nous avons donc proposé de synthétiser ces deux premiers chapitres pour leur attribuer une dimension opérationnelle. Celle-ci se base sur l'une de nos influentes références : la théorie anarchique de la connaissance de Feyerabend (1979). Avec lui, nous postulons que, puisque la constitution du corpus et des éléments théoriques et méthodologiques qu'il propose s'est faite dans des circonstances que l'épistémocritique dépasse, chaque élément de ces propositions doit être pris en compte. En nous basant sur la possibilité d'une erreur positive d'un côté, sur une

réunion factuelle entre les avancées scientifiques, leur contexte d'émergence et de consolidation de l'autre, nous postulons que « tout est bon » dans la *music geography*.

Partant de ce principe unifiant, nous avons supposé que la pensée complexe pouvait soutenir l'initiative. Puisque nous ne pouvions plus séparer les éléments du corpus, il fallait que s'opère une distinction qui supplante les oppositions internes. Edgard Morin nous aiderait ainsi, peut-être contre lui<sup>19</sup>, à proposer une méthodologie minimaliste qui soutiendrait le « tout est bon ». Les principes dialogique, de récursion organisationnelle et hologrammatique (Morin, 2006) sont dès lors devenus les méta-outils de notre géographie du flamenco. Nous avons vu que chacun d'entre eux se retrouve indéniablement dans l'épistémocritique du corpus. Le « tout est bon » nous permet, par exemple, de considérer que la dialogie repérée entre diffusionnistes et humanistes guide le corpus vers le modèle ouvrant ; que dans les deux modèles de justification, la récursion fonde aussi la production d'une vision collective de la thématique ; et qu'en considérant les auteurs comme appartenant au même corpus, nous construisons nous-mêmes notre objet de recherche. Si tout est bon, ce sont les modalités de la réunion des parties qui permettent de faire le lien avec notre démonstration d'un nécessaire aller-retour théorie/empirie dans la constitution d'un modèle épistémologique ouvrant.

## Expérimentation sur un terrain

Cette expérimentation s'est avant tout basée sur l'objet de la flamencologie. Il offre un éventail de possibles démesuré pour toutes les disciplines qui veulent l'aborder. Aussi, il a été dur de rester serein devant la grandeur du « terrain » qu'offre le flamenco. Il n'est pas en effet « une danse du sud », comme le pensent beaucoup. Et le définir, en faire le tour, donner à comprendre au lecteur ce qu'il est n'a pu tenir dans un travail d'une si faible ampleur qu'est le nôtre. Nous avons donc commencé par explorer la flamencologie pour en tracer les grandes lignes. On constate qu'**incertitude** et **opposition** en constituent les maîtres mots. Interagissant l'un avec l'autre, ils montrent que le débat sur les origines et sur l'actualité du flamenco est si vif qu'il se définit par des jeux d'opposition permanents. La géographie du flamenco s'annonce passionnante, dans les rapports rural/urbain, public/privé ou encore local/global notamment. Mais surtout, faire cette géographie n'aurait plus qu'un sens unique,

---

<sup>19</sup> Voir Morin, 2005, p.127 (« Les malentendus »).

celui de faire agir le « tout est bon » pour relier les connaissances en *music geography* ; elle permettrait aussi d'œuvrer pour une meilleure compréhension de l'objet en soi.

Pour faire état de ces oppositions, nous avons détaillé celle reliant « gitanisme » et « andalousisme ». La question gitane, de loin la plus chaude dans le débat flamencologique, nous servira de trame pour comprendre les enjeux territoriaux notamment. La question identitaire, ralliant celle de la propriété du flamenco, se fonde dans une problématique géographique liée aux espaces d'émergence, de production et de diffusion. D'autres couples particulièrement féconds pour la démarche du géographe ont également été illustrés : pureté/authenticité, tradition/modernité, individuel/collectif, rural/urbain, local/global, ici/ailleurs, Orient/Occident, quotidien/événement, masculin/féminin. En fondant le débat, chacun d'entre eux nous ramène aux trois notions fortes que sont l'espace, le lieu et le territoire.

Nous poursuivions donc en déterminant les possibles qu'offre une géographie du flamenco. Dans la phase exploratoire, nous avons fait émerger un paradoxe quant à la géographicité de l'objet : le discours et la réalité divergent. Au sein de la flamencologie, une omniprésence des références géographiques marque toutes les propositions théoriques. L'imaginaire géographique devient ainsi constitutif des représentations flamencologiques. Dit autrement, chaque fois que le flamenco est étudié, il l'est en partie ou totalement dans sa « géographie ». Et, « si l'on parle des origines géographiques, il y a des dizaines de théories différentes »<sup>20</sup> : Balouch (1955), Blas Vega et Ríos Ruiz (1988), Caffarena (1964), Camacho (1969), Cruces (2002), Escribano (1990), Falla (1922), Gomez Garcia-Plata (1993), Gonzales Climent (1964), Grimaldos (1998), Larrea (2001), Lefranc (1998), Lemogodeuc et Moyano (1994), Manfredi Cano (1983 et 1988[1954]), Rodriguez Iglesias (2001), Rios Ruiz (2002), Ruiz Ortega (2005), Schuchardt (1881), Steingress (2007), Suarez Japon (1998, 2002), Torres Cortes (1996)..., nombreux sont les auteurs qui ont questionné le flamenco dans sa géographie ; la liste est même interminable si l'on se réfère uniquement à une recherche thématique dans les textes<sup>21</sup>. Pourtant, la majorité des géographes interrogés dans les universités de Séville, Xérès et Cadix nous disent ne pas bien voir le lien entre la discipline et le flamenco. Suarez Japon est le seul à avoir introduit l'objet dans la géographie universitaire. Les administratifs, quant à eux, ont tendance à fortement appuyer le discours territorial, mais

---

<sup>20</sup> Siciliana, *V Jornadas sobre flamenco y educacion*, CAF – Jerez-de-la-Frontera, Octobre2008, introduction, p. 3.

<sup>21</sup> Le mot « géographie », par exemple, est présent dans plus de 250 ouvrages de flamencologie « testés » entre 2005 et 2009 ; le terme apparaît au moins une fois dans le sommaire, l'introduction et/ou la conclusion. Il existe plus de 2500 ouvrages spécialisés...



oublie par là même les notions de lieu et d'espace. Pour les flamencos, c'est le lieu qui prime, mais l'espace et le territoire restent bien présents dans les représentations géographiques du genre.

Après avoir découvert le débat flamencologique et cadré notre sujet sur une problématique qui y implique la géographie, nous proposons d'observer les différents espaces du flamenco. À la fois palpable dans le monde du flamenco et impliquée dans la discipline géographique, la distinction des espaces, lieux et territoires semblait convenir à la fois aux différentes géographies possibles de la musique et à nos exigences de réunion de celles-ci. L'observation du phénomène s'est ici appliquée aux trois échelles que sont le méso-, le micro et le macro-géographique.

Dans la première d'entre elles, nous avons focalisé sur l'espace originel souvent décrit comme le « triangle flamenco ». Cet espace infrarégional localise avant tout l'émergence du genre dans la Basse-Andalousie occidentale, mais se complexifie et se diffuse aussi selon les épistémologies. Le « périmètre jondo » et le nuage des « villes chanteuses » sont différents selon les propositions de Manfredi (1988 [1954]), Caffarena (1964), Camacho Galindo (1969), Leblon (1991), (Grimaldos, 1998), Pasqualino (1998), Lefranc (1998), Nancy Thède (2000), Steingress (2007), Pizepan (2009), Justo Fernandez Lopez (2010), entre autres. L'analyse spatiale est en tout cas limitée par le degré élevé d'incertitude. Le processus d'émergence interroge l'apparition simultanée de différentes formes de flamenco. Aussi, la clarté des travaux n'est pas suffisante pour démontrer une dynamique diffusionniste à partir du triangle originel. Les représentations de son histoire tout autant que les volontés « localistes » desservent en ce sens la compréhension. D'un accord presque commun, on peut tout au plus positionner l'espace andalou comme référence dans l'émergence, même s'il persiste une différenciation orientale/occidentale. Au sein de cet espace, nous détaillons méthodiquement tous les éléments qui permettent de comprendre la difficile géographie du phénomène. Certes complexe, cette dernière pose surtout des problèmes de vérification et de contradiction, notamment dans les efforts de simplification qui sont faits. Localisme et appropriation commencent à expliquer le processus. La fin de l'exclusivité andalouse reste parfois difficile à exprimer. Aussi, les *barrios flamencos*, Triana à Séville et les deux quartiers flamencos de Xeres, nous aident à mieux cerner le contexte d'émergence. Ils font agir le couple rural/urbain, nœud encore bien serré de la flamencologie.

Nous voyions alors que l'espace flamenco andalou implose en de multiples territoires. Les origines sont en tout cas plus ambiguës lorsque l'on approfondit la recherche par la

géographie. Nous constatons ainsi l'affaiblissement de l'hypothèse d'un triangle lissé au profit de celle d'un espace mosaïqué que villages, agrovilles et quartiers des grands centres urbains colorent distinctement. Si la flamencologie continue de donner forme à cette catégorie d'espace, la contemporanéité andalouse fait apparaître une géographie plus complexe.

La seconde échelle d'observation nous sert principalement à répertorier les espaces de création et de diffusion du flamenco. Si l'opposition public/privé y apparaît déterminante, on voit également que ces lieux sont révélateurs du jeu des acteurs de la construction flamencologique. Nous avons détaillé les lieux de production dans un premier temps, afin de décrypter la géographicité de la création flamenca, avant de faire de même pour les lieux de représentation dans un second temps ; lieux qui impliquent traditionnellement la diffusion du genre. Les espaces du quotidien (travail, foyer, prison...), puis toute une série d'espaces-temps emblématiques (fermes, patios, places publiques, *juergas*, *tablaos*, "cafés chantants", *pe a*, théâtres et opéras, concours, festivals...) liés aux communautés, à la fête, à la religion... occupent une place déterminante, de la ruralité supposément originelle à l'actuelle urbanité. L'observation des lieux de diffusion du flamenco montre une grande diversité qui s'explique par une chronologie mouvementée. Entre émergence, phases de développement, de récession et revival, le flamenco a vu s'affirmer des «  poques » qui ont chacune produit des lieux de représentation spécifiques.

En mêlant le public et le privé, nous avons vu que ces espaces se construisent par la pratique collective, qui laisse toutefois une place importante à l'individu. Aussi, les « lieux » de la création dépassent la dimension physique, celle de l'espace topographique, pour mettre au jour l'impact des réalités sociales sur le flamenco. Nous interrogeons ici les capacités du phénomène musical à produire des lieux spécifiques, ainsi que son pouvoir de médiation dans les relations qui les opposent ou les unissent. Un des points de départ pour différencier la fonctionnalité du flamenco part du principe qu'il n'est pas le même lorsqu'il est pratiqué dans un espace privé ou dans un espace public. Cette différence fondamentale semble être à la base de l'explication du processus à proprement parler de construction musicale des lieux (Stokes, 1994). Ici, le lieu joue autant comme marqueur d'une origine, faisant apparaître des actes de revendication, que comme médiateur. Il devient un passage obligé à une bonne compréhension de la représentation et du message des artistes. De plus, parce que le contexte de création et de diffusion se doit d'être situé et qu'il influence le flamenco, nous explorons la problématique impliquant l'ambiance dans laquelle évolue le genre, celle qui imprègne

artistes et publics. En considérant que la création est synonyme de production, et la représentation de diffusion, la perspective de réunion nous incitait alors à penser la représentation comme une création.

L'échelle micro-géographique renvoie donc aux espaces de pratique du flamenco. Nous prétendons, puisque le flamenco « se réalise dans un espace réduit »<sup>22</sup>, que ces espaces sont des lieux en ce qu'ils annulent la distance dans le temps. En se positionnant à l'échelle humaine d'un côté, mais aussi dans une dimension spatio-temporelle, le discours qui aborde cette échelle d'analyse tend à parler d'espace vécu, d'expérience. La classification des espaces de pratique tend à se faire en fonction de la création avant tout. Mais aujourd'hui, les espaces de diffusion deviennent incontournables dans les représentations du flamenco, voire emblématiques de par leur rôle dans la mondialisation du phénomène. Qualifiées de « spatiales », ces représentations débordent de l'espace d'émergence et de création sur les lieux de diffusion. Finalement, des formes de spatialité moins courantes dans les travaux géographiques dévoilent la complexité de l'interprétation du rapport entre musique et lieu. Si tout nous poussait à distinguer les lieux qui participent à la naissance du flamenco de ceux qui le transforment, les éléments qui le démontrent se trouvent enfouis sous l'imaginaire flamencologique. Tous ces lieux sont des espaces sociaux, relationnels, de rencontre, un théâtre où se joue la vie andalouse. La scène arbore un décor de lieux fantasmés et parfois devient cène dans un rapport fréquent à la liturgie où l'interprète obtient une place unique, quasi prophétique. C'est alors que l'espace personnel entre en jeu. Propre, intime, cet espace que l'on peut éventuellement visualiser ne semble abordable que par l'expérience. Construit par le mouvement, occupé par le corps, il devient territoire du danseur. « *En la intimidad no se crea, se disfruta* »<sup>23</sup>, affirme Rodriguez en renversant ainsi le modèle qui établit les relations intimité-crétion et plaisir-déperdition. Dans cette perte de repères que nous offre l'observation du phénomène, le *baile* supplante le rôle secondaire qu'on voulait lui attribuer et devient l'élément clé de l'émergence. Finalement, « la danse est l'espace du sensible par essence »<sup>24</sup>. Théorisé par les sciences sociales, cet espace devient métaphysique. Il fait appel aux images emblématiques du genre et nous renvoie *in fine* aux représentations spatiales du flamenco abordées à l'échelle macro-géographique.

---

<sup>22</sup> Academia de baile de Jerez, sur [www.academiadebailejerez.com](http://www.academiadebailejerez.com), consulté le 11 mars 2010.

<sup>23</sup> « Dans l'intimité, on ne crée pas, on profite », Juan Manuel Rodriguez, cité par Gomez-Garcia Plata, sur <http://crec.univ-paris3.fr/14-Gomez.pdf>, 230, consulté le 12 mars 2012.

<sup>24</sup> Bernardo Montet, in Soulard T., L'espace et le territoire, des questions qui dansent, <http://www.tours.maville.com> consulté le 11 avril 2011.

La troisième échelle d'observation (macro-géographique), nous a permis quant à elle de lire le flamenco dans sa territorialisation. Elle lie le phénomène à la question du pouvoir en observant les mouvements régionalistes et nationalistes qui se l'approprient, puis détaille le rapport local/global qui naît de son internationalisation. La question régionale et son implication politique montrent que l'Andalousie n'a pas, historiquement comme actuellement, le monopole du flamenco. Pourtant, il est commun de circonscrire là-bas le phénomène. Les modes d'appropriation sont étudiés avec les exemples de l'écriture des « statuts d'autonomie de la région » (article concernant la « compétence exclusive » du flamenco) et la demande d'inscription à la liste du patrimoine mondial de l'humanité (UNESCO). Les enjeux de pouvoir que recèle le flamenco apparaissent donc aux niveaux les plus officiels. Aussi, trois points majeurs de la politique andalouse posent des difficultés particulières. La prédominance de l'économie sur le socioculturel, la marginalisation des gitans et l'enfermement régional.

De plus, de la cause régionale à la cause nationale, les routes ne sont pas très claires. La cause andalouse, qui fait consensus dans les oppositions internes, s'émiette et refonde le débat flamencologique lorsque l'on sort du territoire régional. Cette sortie, inscrite dans la continuité régionale souhaitée par le *Junta de Andalucía*, est une condition notamment de la candidature UNESCO. Elle convient également au long processus de construction nationaliste espagnole, mais aussi à beaucoup d'artistes extra-andalous. Le flamenco apparaît ici comme opérateur d'une réunion, conceptuelle, artistique, festive et politique. Il est considéré comme un puissant facteur d'identité nationale. Les effets contre-productifs de la cause nationaliste se constituent alors dans les oppositions toujours vives et acharnées qui remettent en cause l'espace d'émergence et rendent désormais stérile le débat des origines.

Avec la patrimonialisation, la dimension territoriale devient inexorable. Le flamenco, qui s'affirme progressivement comme une construction nationaliste et européenne, est finalement inscrit à la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Il y trouve un équilibre national dans le couple local/global. Le politique joue le rôle de médiateur entre l'espace socioculturel andalou et l'espace économique revendiqué par Madrid. Une forme d'unanimité vient encourager l'internationalisation du genre, du moment qu'elle se réfère aux représentations construites par les acteurs de ce processus. Elle devient ainsi une réalité bien tangible. Les tournées internationales des artistes permises par une mobilité accrue et les vagues successives d'immigrations vont diffuser le flamenco dans toute l'Europe, puis le

monde. France, USA et Japon, centre névralgique du flamenco global, nous servent d'exemple pour l'illustrer.

Nous avons ainsi inscrit l'observation du phénomène dans une analyse multiscalaire qui, tout en proposant une description des espaces, lieux et territoires du flamenco, utilise les termes généraux définis par le corpus des géographes ayant abordé la musique. Si chaque étape, chaque échelle d'observation réussissaient à relier l'objet aux principes actifs de la discipline, elles insistaient progressivement sur la nécessité de les réunir pour analyser le phénomène dans sa complexité. Les indicateurs de cette nécessité naissaient avec les problématiques transversales que soulève la géographie de la musique et notre positionnement initial pour le « tout est bon ». Peu à peu, nous supposions l'unicité de l'espace face à la pluralité du territoire et avançons le lieu comme moteur d'une relation espace/territoire.

L'analyse spatiale, la géographie des lieux du flamenco et son analyse territoriale ont donc été distinguées dans l'optique de leur réunion. L'exploration des relations interspatiales en découle. Il s'agit de lire le phénomène dans sa dynamique, dans sa spatialité. De l'observation à la compréhension et de la distinction à la réunion, c'est en travaillant au corps les jeux d'opposition que nous prétendions mettre au jour une « spatialité processuelle ».

Les jeux d'opposition à la base de la définition du flamenco ont guidé l'observation d'espaces distincts. Cette dernière révèle des tensions dans la qualification des espaces. Ces tensions, bien que de natures diverses, tendent à engager des catégories d'acteurs difficilement définissables, du moins dans notre analyse géographique. Les discours idéologiques distincts formant le contexte d'interprétation, que sont, entre autres, le nationalisme, le romantisme, le fatalisme, le modernisme, le franquisme, l'andalousisme et le gitanisme (Washabaugh, 1995), ne correspondent pas à des réalités « observables », mais sont bien le fruit de leurs interprétations communes. Autrement dit, la construction du cadre de l'analyse géographique du flamenco nous a amenés à penser que les grandes lignes de la qualification de ses espaces sont tracées par des discours englobants, c'est-à-dire des discours qui sont collectivisés. Ainsi, de la lecture simplifiée de la qualification des espaces flamencos, basée sur quelques grandes formes de discours, à la complexification de ce processus révélée dans l'acceptation d'un plus grand nombre de points de vue, persistent des invariants qui trahissent une appartenance à tel ou tel « monde ». Sans nous engager dans une lecture sociologique de cette affirmation, nous avons vu qu'un des nœuds qui déterminent

cette appartenance se situe à l'articulation entre pratique et appropriation. Grâce à elle, les couples production/consommation, créativité/reproduction, public/privé, individuel/collectif, social/culturel, authenticité/pureté... jalonnent territoires imaginés et espaces vécus. Nous nous proposons d'en analyser leur rôle dans la qualification des espaces.

Pour ce faire, nous avons d'abord soulevé les tensions dans la qualification des espaces. Après avoir évalué le bien-fondé de l'opposition entre les espaces "social" et "culturel", puis supposé son incohérence relative, nous avons affirmé les tensions qui éloignent les espaces politiques et socioculturels. Nous constatons qu'en opposant les espaces du flamenco, les acteurs s'attribuent un moyen d'action sur lui. Les espaces « social » (p.e. Buléon ; Di Méo, 2005 ; Lefebvre, 1991 ; Hubbard, 2009 ; Shields, 1991) et « culturel » (problème de définition en géographie !) se distinguent dans le discours, mais laisse également place à des espaces « socioculturels » (cf. Raibaud, 2010 ; Gomez Garcia-Plata, 1993 ; Mintz, 1997 ; Demeuldre, 2000). Ainsi, si l'espace social renvoie à des critères objectifs de compréhension du phénomène, au sens de Karl Popper (1973[1959]), c'est-à-dire à des relations intersubjectives, l'espace culturel, *a contrario*, se construit avant tout sur des références normées. Si elles renvoient également à une forme d'objectivité, cette dernière est plus cartésienne, c'est-à-dire basée sur un point de vue unique, propre, construit par l'ancrage et la tradition. Au contact de ces espaces, l'ethnicisation résonne comme une culturisation de l'espace social et une socialisation de l'espace culturel. Lire le flamenco en se basant sur ses pratiques de l'espace social impose de passer par ces relations. Le rapport à l'urbain, les modes de spatialisation et le discours ethnique sont les moteurs de ce processus à double sens. Pour saisir cette dynamique, nous pensons donc qu'il y a un intérêt à refondre les discours antagonistes. Si ces derniers permettent de comprendre les tensions ethniques, ils ne sont pas suffisants pour penser les tensions spatiales. Ainsi cette refonte permet-elle de mettre en relation le discours englobant, celui qui détermine les grandes lignes, avec le discours englobé, celui qui détaille et subdivise ces mêmes lignes. Le premier exprime l'imaginaire collectif propre aux espaces de référence (« mondes » social et culturel dans notre exemple), alors que le second partitionne cet imaginaire pour exprimer les variantes qui le composent en fonction des pratiques de ces espaces (« monde » artistique, par exemple). La relation entre l'affirmation (que l'on peut réduire dans notre cas à l'appropriation) et la pratique nous permet alors de poser les tensions interspatiales comme clé de lecture de ce processus.

Nous concluons qu'il y a donc bien des tensions entre espace social et espace culturel, mais qu'elles se traduisent plus par la qualification d'espaces socioculturels multiples – les espaces, les lieux et les territoires flamencos – que par une séparation des

pratiques et appropriations spatiales. Autrement dit, les discours des praticiens et des flamencologues ont autant de chances de donner naissance à des formes de qualification d'espaces similaires que de s'opposer sur ce point. La tension n'est donc peut-être pas si problématique que l'on aura pu le croire.

Par contre, les espaces « politiques » et « socioculturels » semblent difficiles à réunir. Nous avons vu que les enjeux politiques de la qualification des espaces sont révélés par la construction d'un imaginaire andalou. Le débat flamencologique semble bien plus dépendant de ses rapports à la société globale qu'il n'y paraissait. Les discours qui émergent sont ainsi le résultat d'une lecture subjective de l'observation du phénomène et d'une volonté à demi tue d'en faire un objet pour l'action. Nous constatons donc un effet performatif de la qualification politique des espaces du flamenco. De manière discursive ou par des actions concrètes, le politique est l'opérateur principal d'un déplacement des espaces du flamenco contemporain. Ici, les tensions urbain/rural illustrent également le hiatus entre le discours politique et les réalités socioculturelles. Si le glissement du rural vers l'urbain n'est pas très clair en raison de l'opacité des origines, ce sont les déplacements inter- et intra-urbains qui s'éclaircissent. Les plus perceptibles font état d'un mouvement généralisé des périphéries vers les centres. Ce processus se lit à Xérès, mais il y trouve une résistance plus forte, et d'un autre type qu'à Séville. Ce déplacement des espaces ne peut alors pas se lire facilement par la réunion. Il pose au contraire les espaces politiques et socioculturels sur un axe où évoluent les modifications du flamenco. C'est un processus de circulation que l'on observe. L'exemple de la *Ciudad del Flamenco* nous a servis à illustrer ces tensions dans la qualification des espaces. L'action urbanistique devient un mode d'affirmation de la nature flamenca de la ville de Xérès qui rentre en conflit avec ses espaces socioculturels (p.433-443).

Ensuite, ce sont les continuités interspatiales qui nous ont intéressés. Nous avons recherché les éléments qui témoignent d'une relation de co-occurrence entre les espaces qui définissent les origines du genre, mais qui sont pourtant opposés par des flamencologies différenciées. Ici, les couples rural/urbain et public/privé se sont effacés face à la naissance d'espaces interstitiels. La notion de fluidité, que nous avons formulée en imaginant la tension comme un échange d'énergie, reste supposément le principal opérateur de la continuité. Les premiers éléments diffusionnistes du flamenco sont à la base de la compréhension des flux qu'il génère et de son inscription actuelle dans de multiples réseaux. Son analyse traduit la mouvance du phénomène. Penser alors ce qui unit les espaces s'accorde une fois de plus avec la compréhension des mécanismes qui le régissent. Trouver

dans la fixité la résonance qu'offre la fluidité, à l'instar de Connell & Gibson (2003)<sup>25</sup>, allie la distinction par opposition avec la réunion. Nous avons alors fait état des relations interscalaires en recherchant les indicateurs d'une construction commune des différents espaces, pour mieux comprendre les mécanismes d'une spatialité processuelle. En travaillant particulièrement la notion d'espace à côté de celle de territoire, nous avons vu que le passage de l'analyse spatiale du flamenco à son analyse « territoriale » est possible. Pour autant, la conceptualisation de chacun des termes s'est avérée difficile. L'hypothèse de Bonnemaïson (2004), qui aborde compare le terme anglophone de "*place*" à celui "territoire", en supposant la possible a-spatialité de ce dernier, s'est ici révélée être à double tranchant.

Après nous être essayés à une démarche de ralliement « verticale » entre espace et territoire, nous proposons, dans la même logique, de trouver des points possibles de réunion interspatiale sur un mode « horizontal ». De la continuité interscalaire à la continuité thématique, nous avons choisi de traiter du couple public/privé. Il est en effet, avec l'expression de l'identité ethnique, parmi les plus prégnants dans l'analyse du flamenco. Aussi, bien que le rôle charnière de la notion de lieu dans l'articulation entre espace et territoire ne soit qu'hypothétique, il nous incite à progresser sur l'échelle micro-géographique pour découvrir ces « points possibles ». Dans les lieux de création et de diffusion, nous recherchions donc les éléments d'une continuité entre le public et le privé. D'un côté, la professionnalisation des artistes, l'affaiblissement des pratiques et rites familiaux et la diversification des lieux de diffusion provoquent une homogénéisation du genre. C'est alors que la majorité des spectacles sont créés dans des lieux spécifiques, somme toute assez proches des lieux de diffusion (académies, écoles, théâtres). La contrainte spatiale s'uniformise. De l'autre côté, la montée en puissance du flamenco contribue à l'émancipation d'une frange de la population (principalement gitane et, de manière générale, socialement marginalisée) qui peut revendiquer de nouvelles libertés, parfois même insurrectionnelles. Les pratiques quotidiennes débordent de plus en plus sur l'espace public et leur caractère « privé » devient moins évident. Ainsi, c'est avec l'effacement de la dialectique création/représentation que se rapprochent les espaces publics et privés, là où l'artistique refonde le social et le culturel. Si le flamenco est devenu un travail pour beaucoup d'artistes, les lieux de représentation se rapprochent des lieux « classiques » de la production musicale. Académies, écoles, conservatoires... tissent des liens étroits avec les espaces contemporains de la diffusion, en même temps que les représentations géographiques liées à l'émergence

---

<sup>25</sup> Voir parties I-II- et II-II-.



s'estompent. Les couples privé/public et production/diffusion, en tant que clés d'analyse du contexte géographique d'émergence, perdent de leur sens dans la lecture des territorialités contemporaines. La notion de spatialité processuelle permet mieux de se rendre compte de la fluidité du phénomène, lorsque celle de lieu propose de penser les niveaux d'articulation. Deux grandes fêtes populaires de Séville, la Semaine sainte et la Féria d'avril, nous ont servis d'exemples (p.456-467).

Les tensions dans la qualification des espaces et les continuités interspatiales offrent alors d'étonnantes similitudes. Elles permettent notamment de gommer les limites du débat flamencologique et de penser la frontière comme un processus (Thède, 2000). En lisant le phénomène dans sa dynamique, nous éclairions sa spatialisation et sa territorialisation. Ainsi, pour déterminer une logique spatiale du flamenco, nous avançons celle de la production d'espaces interstitiels nés de l'opposition. Si le genre est à la fois consommateur d'espaces génériques et producteurs d'espaces spécifiques, les formes actuelles du flamenco et la lecture de son processus d'évolution tendent à montrer un métissage des espaces. Ils confirment que le flamenco est « un genre transgresseur, impur, synthétique, hybride »<sup>26</sup>.

Aussi, le flamenco montre que « la conception de la partition fut et reste dominante dans l'univers des sciences sociales »<sup>27</sup>. Pourtant, accepter la complexité du phénomène et s'inscrire dans une lecture méthodologique de la pensée complexe nous permettent de dépasser les oppositions en avançant que « tout est bon » pour la découverte (Feyerabend, 1979). Le principe hologrammatique de Morin (1999 :100) et son application à l'espace sont donc bien susceptibles de « modifier très sérieusement nos modes d'appréhension des objets de recherche, notamment en ce qui concerne la classique vision que les géographes possèdent de l'« emboîtement » et de la hiérarchie des échelles »<sup>28</sup>. C'est du moins ce que nous concluons de l'analyse interscalaire. Voilà qui nous incitait finalement à nous aventurer dans le domaine de l'action, une fois les connaissances sur le flamenco « reliées ».

C'est donc pour réaffirmer le potentiel actif de la géographie de la musique que nous avons abordé les grandes lignes de l'action flamencologique. En soutenant le développement contre la conservation dans la patrimonialisation du flamenco, en attribuant à celui-ci les caractéristiques d'une ressource territoriale, puis en affirmant le rôle de la métaphore flamenca dans la pensée planificatrice, nous avons ouvert des pistes programmatiques pour la

---

<sup>26</sup> 2004, p. 14, sur [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté le 12/07/2007.

<sup>27</sup> Lévy & Lussault, 2003, *op.cit.*, p. 329.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 331.

recherche(-action) à venir. Sur ce terrain, la géographie atteste de ses capacités à déborder l'observation pour entrer dans le champ de la participation.

Nous commençons par aborder le concept de patrimonialisation. En mettant face à face les politiques, au sens large, de conservation et de développement, nous supposons que la patrimonialisation est issue d'une réaction face aux risques de perte d'authenticité. Pour autant, cette dernière n'est pas sans créer des effets pervers. À son tour, la patrimonialisation engendre des risques. La référence identitaire semble alors à la base des effets non intentionnels de l'action. Le flamenco s'est peu à peu transformé en produit identitaire, augmentant ainsi la stérilité du débat flamencologique. En nous positionnant du côté des partisans du développement, nous supposons que la notion de ressource territoriale (Gumuchian ; Pecqueur, 2007) permettait de lire l'émergence de la mobilisation du flamenco. Les indicateurs des initiatives locales semblent le confirmer. Ressource spécifique andalouse, le flamenco est devenu un élément clé du développement territorial. Il s'affirme comme un construit d'acteurs dans la résistance des territoires face aux mécanismes de la mondialisation. Il s'inscrit à la fois comme objet et comme sujet dans les projets locaux. Nous allons même plus en loin en rappelant que les principes de l'« être flamenco » se sont fondus dans la société andalouse. Le flamenco n'est pas uniquement mobilisé comme ressource sociale, économique ou culturelle, mais il percole également la pensée planificatrice. Il devient une ressource spatiale idéale. L'improvisation comme modèle d'action nous autorise par exemple à considérer le flamenco comme une ressource symbolique et cognitive qui guide l'action.

### **Trois idées principales**

Si la synthèse nous a permis de rendre compte de la logique scientifique de ce travail, elle n'offre peut être pas les modes transversaux de sa compréhension. Ce rôle serait plutôt celui des quelques idées-forces autour desquelles s'articulent les étapes de la recherche.

Après le défrichage des possibles, la critique comme second niveau de lecture n'est pas nécessairement bien vue. Aussi, de la mise en valeur du corpus à son épistémocritique, le concept de sous-courant disciplinaire, lié à celui d'imaginaire disciplinaire, semble davantage extrapolable à une réflexion globale sur les dynamiques de la géographie. Finalement, une fois les jalons de l'ouverture musicale en géographie posés, la pensée complexe a fait

profession de foi et avec elle, les principes du développement territorial. Arrêtons-nous un instant sur ces trois points.

### **La démarche critique**

La démarche critique constitue l'« acte d'évaluer et de juger une réalité sociale à l'issue d'une analyse menée sans céder, a priori, à une autorité ou sacrifier à un dogme »<sup>29</sup>. Pour nous, cette initiative ne relève pas d'une volonté permanente de remise en question, mais bien de la lecture d'une démarche particulière (l'introduction de la musique en géographie) telle qu' « entravée par les logiques institutionnelles et la peur du changement »<sup>30</sup>. Nous pensions que l'actualité était optimale pour mettre en œuvre cette démarche qui semble avoir fait défaut dans l'appréhension globale des travaux sur le sujet.

L'objectif de la critique se situe principalement dans la recherche des principes de fonctionnements du déploiement de la pensée et de la connaissance. Ici, nous avons bien distingué des « régimes d'énoncé » (Ruby, 2003), ceux que nous faisons correspondre aux « mondes » de la *music geography*, puis aux « mondes » flamencologiques, selon l'acception de Becker (1988)<sup>31</sup>. En validant partiellement notre hypothèse, l'un des éléments les plus avérés vient expliquer en dernier lieu l'une des raisons de l'enfermement disciplinaire de la musique. Il naît en partie de la constitution d'un sous-courant disciplinaire. Mais nous considérons également que notre regard critique sur les deux corpus connexes du travail s'est opéré en congruence avec nos influences et autres théories séductrices. La critique ne peut donc se prévaloir d'une objectivité. Nous insistons alors sur le fait que l'autocritique, sur laquelle nous arrivons doucement, ainsi que l'ouverture à la critique extérieure sont les inconditionnels de l'acceptabilité collective de notre démarche.

Déterrés par le cinghalisme, le fruit de la critique nous incite à accepter les conditions de l'erreur positive. Ces conditions se sont révélées optimales dans la théorie anarchiste de la connaissance de Feyerabend. Le « tout est bon » nous a permis d'ouvrir la cage théorique et méthodologique et de briser les chaînes disciplinaires de l'objet. Loin de constituer un cadre méthodologique pour l'épistémocritique, cette théorie rejoint nos ambitions d'ouverture tout en circonscrivant les velléités de la discipline face à l'objet. Si cette théorie devait s'affirmer par une posture d'action à adopter dans la recherche, nous la résumerions avec l'expression

---

<sup>29</sup> Lévy&Lussault, 2003, p.216.

<sup>30</sup> Ruby, « Critique », 2003, in Lévy&Lussault, p. 216.

<sup>31</sup> C'est-à-dire des « réseaux de coopération ». Voir aussi Becker (2002). Voir aussi chapitre III pour le lien avec les « cités » de Boltanski et Thévenot (1991) et le choix qui nous concerne. Le « déterminisme » propre à Becker reflète ici notre volonté de coller à la flamencologie (elle aussi marquée par un déterminisme) dans la description et l'analyse des « mondes » du flamenco.

de Samuel Beckett : *To fail better*<sup>32</sup>. Voilà qui encourage autant les détours que la lutte des contraires en supposant que les chutes permettent de mieux se relever, puis de mieux (re)tomber.

### **Le sous-courant disciplinaire**

Dans notre travail, cette « erreur » a pris forme dans l'idée de sous-courant disciplinaire. Nous le définissons comme l'inclusion infradisciplinaire d'un objet. Celle-ci correspond à son enfermement dans une prison théorique et méthodologique spécifique à une discipline. Il peut, dans notre exemple, constituer une « posture clanique de rejet brutal de toute innovation non contrôlée »<sup>33</sup>. Il est donc bien un « régime d'énoncé » (Ruby, 2003) que nous avons comparé, en raison de sa naissance dans la justification, à une « cité » (Boltanski et Thévenot, 1991) musicale en géographie, avant de l'associer, en avançant sur l'empirie, à la notion de « monde ».

Le sous-courant est intimement lié pour nous à l'imaginaire disciplinaire et à l'une de ses composantes considérées comme le regroupement collectif de représentations. « Inventé » par Soubeyran (1997 principalement), l'imaginaire disciplinaire correspond à une « connaissance tacite qui forme en quelque sorte le ciment (invisible) disciplinaire de notre communauté »<sup>34</sup>. Il peut ainsi être considéré comme « une représentation collective »<sup>35</sup> des fondements de la discipline. La notion de « référentiel mythique », proposée également par Soubeyran (1983), constitue pour nous l'origine de la mobilisation de l'imaginaire disciplinaire dans notre travail. Non pas à cause de son antécédence, mais plutôt parce que la structure cognitive de la *music geography* et les blocages que nous identifions en son sein, s'apparente clairement à l'analyse que l'auteur fait de l'évolution de la pensée en géographie humaine. Le « référentiel mythique » correspond alors au carcan « qui l'empêchera, au plan, épistémologique, de briser le cercle herméneutique de sa pensée interprétative »<sup>36</sup>. Le sous-courant disciplinaire est donc une construction collective d'une partie ou de toute la discipline qui cadre un objet en lui attribuant des spécificités théoriques disciplinaires, des thématiques privilégiées de traitement et des entrées méthodologiques propres. Une fois construit, il peut être également modulé par le regard que d'autres disciplines porteront sur lui. Sous-courant et imaginaire disciplinaires entretiennent des liens de co-occurrence et de

---

<sup>32</sup> “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better”, Beckett S., 1983, *Worstward Ho*, p.86.

<sup>33</sup> Ruby, “*Critique*”, 2003, in Lévy&Lussault, p. 216.

<sup>34</sup> Soubeyran, 1997, op.cit., p.217.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Soubeyran, 1983, op.cit., p.367.

congruence.

Si nous pouvions poursuivre dans la voie de sa conceptualisation, une hypothèse naissante supposerait que le concept de sous-courant soutient la lecture de l'imaginaire disciplinaire dans sa dynamique. Comme nous avons mis en avant la spatialité processuelle du flamenco, nous pourrions rechercher la mise au jour des mécanismes de l'imaginaire disciplinaire. Ainsi, nous alimenterions un concept qui a déjà démontré son opérationnalité pour la démarche d'épistémocritique. En résumé, l'impact de la justification nourrirait une représentation collective des fondements du sous-courant disciplinaire. Des limites apparaissent toutefois dans cette hypothèse. Elles prennent forme au moment de briser le cercle herméneutique. Si nous avons choisi, dans notre travail, de mettre en avant l'empirie et la pluridisciplinarité dans l'ouverture, calquer ce schéma sur la compréhension des mécanismes épistémologiques, ce qui reviendrait en somme à théoriser, n'est pas chose facile.

### **La pensée complexe**

En laissant là cette perspective pour de futures recherches, nous abordons finalement le troisième point clé de ce travail. Nous y avons inscrit une théorie en filigrane. Il s'agit de la pensée complexe développée par Morin et Morin et Le Moigne. Celle-ci s'est positionnée en toile de fond, depuis le postulat de départ jusqu'aux éléments de méthode. Pour autant, nous n'avons pas fait de liens directs entre elle et les étapes de la recherche. Il convient à présent de nous en expliquer.

Après avoir fait le lien entre la pensée complexe et la théorie anarchiste de la connaissance, au moment où se devait d'émerger ce qui constituerait la méthode de terrain, nous avons positionné la proposition d'Edgard Morin comme le contrepoint pratique du bagage théorique de Feyerabend<sup>37</sup>. En opérant ce bricolage, nous avons supposé que le « tout est bon », qui, rappelons-le, trouve son nom « *contre la méthode* »<sup>38</sup>, pouvait soutenir un support méthodologique de principe. Ici, la « réunion », proposition phare de la pensée complexe, a constitué un élément de « méthode contre-méthodologique ». Elle est le versant pratique du « tout est bon » théorique. Mais, rien dans la méthode de Morin, pas plus que chez Feyerabend, ne nous impose de rigueur dans l'application de ces principes. Au contraire, nous avons interprété leur proposition comme la possibilité (enfin venue !) de

---

<sup>37</sup> Voir la conclusion du deuxième chapitre.

<sup>38</sup> Du titre de l'ouvrage de Feyerabend (1979).

laisser une part d'autonomie à la recherche. Et nous avons choisi de poursuivre dans cette voie uniquement après avoir avancé, avec le sous-courant disciplinaire, le risque que supposent les barrières théoriques et méthodologiques trop solides.

Les principes de la pensée complexe nous ont donc servi de « conseillers d'orientation » pour nous exercer à l'empirie du sujet, mais surtout pas de carte ou de GPS. Le principe dialogique, qui « permet de maintenir la dualité au sein de l'unité [en associant] deux termes à la fois complémentaires et antagonistes »<sup>39</sup>, aura été le plus écouté. Il nous sert de point de départ, lors de la construction du débat flamencologique, et d'horizon alors que nous envisageons les liens interspatiaux du flamenco. Le principe de récursion organisationnelle, qui postule que « produits et effets sont en même temps causes et producteurs de ce qui les produit »<sup>40</sup>, nous a guidé dans le flou des origines du phénomène étudié. Il nous a notamment permis de tenir jusqu'au bout l'idée de construction multifactorielle du flamenco dans les contextes d'eupéanisation, de métropolisation et de globalisation. Le principe hologrammatique, qui propose que « la partie est dans le tout et le tout est dans la partie »<sup>41</sup>, nous a permis de mettre en avant la dimension fractale du flamenco en Andalousie. Nous avons ainsi vu que, dans chacune de ses expressions, se retrouve l'ensemble du débat flamencologique tel que nous l'avions construit au préalable.

Puisque l'actualité nous a finalement poussés à imaginer une mise en action de ces principes, celle-ci prenait forme dans les possibilités transversales qu'offre le concept de développement territorial. Nous avons vu en lui la possibilité de réunir les dimensions du développement, de l'espace et de l'objet. Les pistes de recherche qui émergent constituent alors de nouveaux sujets que nous envisageons de creuser.

## **Retour critique**

Avant d'ouvrir ces perspectives, nous allons poser un regard critique sur notre propre démarche. Les éléments que nous identifions ici sont ceux qui ont contribué à perturber le travail, dans sa réalisation et son assimilation. Mais, si l'autocritique montre des limites visibles, nous intégrons qu'elle doit aussi s'attendre à une tâche plus importante une fois les retours de lecture opérés.

---

<sup>39</sup> Morin, 2005, op.cit., p.99.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem, p.100.

Le premier point, qui vient tel un *mea culpa*, concerne la qualité rédactionnelle de ce mémoire. S'il était déjà acquis que l'expression ne constituait pas un atout, celle-ci s'est avérée particulièrement mauvaise dans la démarche choisie. En nous adonnant à une itinérance de la pensée dans la construction de la géographie musicale, nous avons suivi un schéma qui rend floue la logique recherche/découverte. Le cheminement de la réflexion y a perdu en clarté de manière évidente. Aussi, avec les excuses que nous proposons au lecteur, nous affichons la complexité du rendu final comme l'aveu d'un échec relatif : celui de ne pas avoir pu cerner le sujet dans sa globalité. Alors tiraillés entre les parties du corpus, indécis face aux affirmations successives, impliqués dans les différentes géographies soutenues, nous n'avons pas su tirer les généralités ou autres vérités qui, en simplifiant les résultats, auraient mieux expliqué la démarche. Tout aussi vrai que certains passages sont apparus brouillons, nous admettons également le manque d'originalité expressive qui se reflète principalement dans le premier chapitre. D'aspect froid et peu heureux, le catalogue de travaux qu'il constitue ne peut qu'être considéré comme une partie ennuyeuse, parfois simpliste, bien qu'indispensable.

En second lieu, c'est sur la gestion du temps de la recherche que nous exprimons le regret de ne pas avoir mieux fait. Après avoir adopté une problématique large, nous nous devions de passer par la phase de vérification théorique. Plongés tête baissée dans un corpus qui n'en finissait pas de s'élargir, nous avons perdu du souffle au fur et à mesure que s'éloignaient les possibilités d'exhaustivité dans la lecture des travaux sur le sujet. Aussi, la recherche bibliographique, l'acquisition des textes et leur lecture systématique ont coûté un temps précieux. Autant de journées passées à ne pas mettre en balance connaissance et expérience. Ici, le choix d'un corpus en trois langues n'arrangeait pas les choses. En érigeant alors une barrière à la justification enfermante mise en cause par un manque de rapport entre théorisation et expérimentation, nous participions par certains aspects à ce que nous cherchions à éviter. Bien que la démarche s'imposait à nous, c'est aussi en détaillant les avancées de la flamencologie que nous avons épuisé les ressources à mobiliser pour enquêter sur des terrains autres que les centres de documentation. Calendrier, finances et intendance nous ont trop vite ramené à la réalité.

Finalement, il est admis qu'un certain flou théorique englobe le travail. Aucune des références citées ne constitue de modèle théorique assumé dans sa globalité ni suivi dans sa

logique progressive. La ponctualité de la mobilisation d'auteurs clés résume ainsi le chaos théorique dans lequel nous évoluons. Que dire pour notre défense sinon que nous sommes dans l'incapacité d'adhérer définitivement à toute forme de discours ? Moins révélateur d'une recherche d'autonomie, cet état de fait traduit notre indécision face aux multiples propositions séduisantes qui jalonnent les sciences sociales aujourd'hui. Aussi, malgré l'ambiguïté du terme qui rend la théorie anarchiste de la connaissance difficile à porter, celle-ci ne représente pour nous aucune volonté de se complaire dans ce chaos théorique, mais plutôt une solution de secours au moment de se positionner dans l'éventail des propositions scientifiques. Il est vrai qu'ici, le « tout est bon » est d'un confortable parfois paresseux. Si cette liberté que nous prenons peut être impertinente, c'est la méthode qui pâtie le plus de ce choix. Sans cadre méthodologique strict, aucune ligne de l'expérience ne peut clairement s'inscrire dans la démonstration. Nous devons alors assumer de ne rien avoir (voulu) démontré(er).

Si c'était à refaire, il est évident que nous poserions la question en d'autres termes. La spécificité de l'objet serait éliminée au profit de l'expérience que proposent les *music geographers*. Nous pourrions ainsi évacuer la déconstruction du sous-courant disciplinaire pour nous plonger directement dans les sujets qui l'on construit. L'épistémocritique aurait ainsi porté sur un corpus plus large qui comprendrait chaque proposition dans son contexte pluridisciplinaire. L'exhaustivité des auteurs et la construction tri-linguiste du corpus n'auraient pas eu de sens ici. Détachés de ce boulet épistémologique, nous aurions avancé plus vite sur une géographie de l'action.

## **Pistes de recherche**

Nous finirons ce travail en éclairant les perspectives qu'il nous ouvre. Disons que c'est principalement dans cette voie que nous aurions continué si nous en avions eu le temps et dans cette voie que nous continuerons si nous en avons les moyens. Trois lignes se dégagent : la place de la musique dans l'enseignement, le rapprochement entre géographie culturelle et aménagement et le rapport science/société.



Nous reprendrions d'abord une question que nous avons laissée telle quelle dans le premier chapitre : la relation entre recherche et enseignement. Le large corpus de géographes qui ont posé la question musicale dans l'enseignement en géographie (et la question géographique dans l'enseignement musical) s'est un peu éloigné de notre épistémocritique. En effet, ces auteurs ne posent que rarement la spécificité de l'objet ni son inclusion dans un sous-courant. Aussi, l'expérimentation est pour eux une priorité, un outil pour l'enseignement. Les nombreux essais (Keinar, 1953 ; Drum, 1971 ; Gordon, 1984 ; Lerh, 1984 ; Demko, 1986 ; Kratch, 1989 ; Kuhlken & Sexton, 1991 ; Paterson, 1991 ; West & Kearsley, 1991 ; Nelson, 1993 ; Byklum, 1994 ; Scholl, 2005 ; Jurmu, 2005 ; Cooper, 2006...) élargissent l'imaginaire géographique et construisent des enseignements efficaces pour la discipline en général. En considérant d'un côté que l'observation des dynamiques sociétales positionne la musique comme un fait majeur qui touche particulièrement les adolescents et les jeunes adultes, de l'autre côté que notre expérience nous a montré que l'ensemble de la géographie humaine (et plus encore) était concerné par le phénomène musical, nous ne pouvons que réfléchir à une meilleure insertion de la musique dans l'enseignement en géographie.

Ensuite, ce sont les raisons de « l'éclatement disciplinaire » qui nous intéressent. Particulièrement au sein de notre corpus, la géographie culturelle a eu tendance à s'affirmer comme une discipline forte malgré son caractère intrinsèquement pluridisciplinaire. De son côté, l'aménagement du territoire n'a pas toujours bien perçu l'intérêt que pouvait représenter la musique pour la planification et ne l'appréhende que tardivement. Mais il semble qu'aujourd'hui des portes s'ouvrent sur une coopération entre ces deux composantes des « sciences du territoire » (Raibaud, 2005 ; Hudson, 2006 ; Krims, 2007). La géographie culturelle, dans son revival des années 1990, revient en force avec de nouveaux objets, méthodes et théories. L'aménagement du territoire s'ouvre au sensible comme nouvelle base de l'esthétisme et, dans une volonté réflexive, s'intéresse de plus en plus au phénomène culturel. Dans cette ouverture, la musique aurait certaines des capacités catalytiques nécessaires à la rencontre de ces deux « disciplines ». L'analyse du phénomène musical pourrait alors se positionner comme lieu d'articulation entre géographie culturelle et aménagement du territoire. Avec l'exemple du flamenco, il semble que les frontières socialement et scientifiquement construites s'effacent peu à peu devant une réalité complexe où les modes de l'action collective ne peuvent restés inchangés. Les nouvelles formes vécues et représentées de rapport à l'espace traduisent le rôle de la musique dans la fabrication des

sociétés. Dans cette géographie de l'action, nous interrogerions la place que peut occuper le chercheur et, s'il devait exister un *artménagement*, c'est la responsabilité socioculturelle du géographe qui serait impliquée.

Finalement, un problème non résolu relance une question générale qui implique les chercheurs eux-mêmes. Cette question est aujourd'hui plus que jamais traitée. Il s'agit de la relation entre objet et sujet. Nous avons énoncé plus haut que le lien entre sous-courant et imaginaire disciplinaires explique en partie cette relation. Plus largement, notre question initiale autant que les auteurs de notre corpus se basent aussi sur des constats qui concernent le rapport à l'autre indépendamment des questions disciplinaires. Il nous semble alors que mieux la comprendre en appelle à une sociologie/anthropologie des géographes, notamment dans leur "vie de laboratoire". Si celle-ci s'est développée récemment dans les sciences sociales, elle n'apparaît pas encore bien visible en géographie. Pourtant, le regard réflexif s'impose comme une nécessité. Il est peut-être encore trop restreint à la démarche spécifique qui le porte et mériterait d'être élargi plus souvent à l'environnement dans lequel naissent les sujets de recherche. Aussi, les frontières modulant les interactions entre le monde de la recherche et la société mériteraient des encore mieux observées et analysées. Il est postulé ici que nous comprendrions mieux les dynamiques disciplinaires en observant comment se rencontrent des construits épistémologiques et des réalités sociales, ainsi que des construits sociaux avec des réalités épistémologiques.

## *C o d a*

Nous proposons de reprendre une discussion pour achever le travail. Elle renvoie aux acceptions du sujet et de l'objet qui ont fondé l'ensemble de la démarche. Ce positionnement de départ n'est pas allé en s'éclaircissant. Se reposer la question, sans nécessairement tomber dans la définitive, de l'objet musical en géographie et des sujets qui découlent de son appréhension, constitue pour nous la dimension réflexive préalable à la mise en continuité de ce qui précède.

Qu'est-ce qu'un **objet** musical (en géographie) ? Si notre objectif n'était pas d'attribuer une définition stricte à la musique, nous avons préféré regarder les processus de mobilisation qui ont fait d'elle un objet géographique. La phase herméneutique, le « tout est bon » et la pensée complexe nous ont ainsi éloignés d'une vérité logique. C'est la vérité ontologique inscrite entre objectivisme et subjectivisme que nous avons défendue. Une dynamique à double sens caractériserait notre objet : sa construction de et par la discipline. Ce « *mysteriously indefinable phenomenon we call music (Zelinsky, 1999)* »<sup>42</sup> pose en effet le problème de son objectivation. Pour Kong (1995), la musique est un tout qui met en éveil les sens. Pour David Lowenthal, "*Music, the art of the Muses, is a hybrid: half-angel, half-demon*"<sup>43</sup>. Elle peut être partout nous dit Susan Smith (2000), en tant qu'« objet » ou de « médium »<sup>44</sup>. Pour Stump (1998), elle est vue comme une forme d'expression culturelle. Pour Attali (1984), c'est une « prophétie ». Pour Bachelard comme pour Nietzsche, la musique est la vie. En partant du caractère évolutif de la pensée géographique, il a fallu que nous nous interrogiions sur la façon dont l'objet devient dispositif, selon l'acception de Michel Foucault, c'est-à-dire « un complexe rationnel qui s'appuie sur les objets, les lieux, les collectifs... »<sup>45</sup>. À l'origine de la mobilisation de l'objet se trouve effectivement un dispositif qui lui donne un principe géographique actif.

Ainsi, nous avons voulu considérer la musique comme un « objet géographique » en laissant au préalable une large acception de ce lien musique/géographie. Pour autant, ce qui concerne directement l'objet « musique », sous forme de production, de diffusion, de pratiques ou encore dans sa large considération philosophique controversée (par la

---

<sup>42</sup> Hudson R., 2006, p.626.

<sup>43</sup> Lowenthal D., 2006, p.4.

<sup>44</sup> Smith S.J., 2000, op.cit., p.617.

<sup>45</sup> Foucault M, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

musicologie et la sociologie notamment), constitue tout ce que la discipline peut aborder en tant que tel. Pour Debarbieux, « par « objet », il faut plutôt entendre ici les entités [...] que nous individualisons dans l'hétérogénéité de l'espace pour l'appréhender, lui donner un sens et agir sur lui. Cette construction d'objet participe de ce que l'on appellera « l'objectivation ». Dans cette perspective, la connaissance géographique relève donc moins d'un mécanisme de découverte du réel « tel qui est » que d'un processus continu de configuration et de reconfiguration d'objets par lesquels nous pensons ce réel et agissons sur lui : « l'objet n'est donc pas objectif en soi » (Cooley, 1926) »<sup>46</sup>.

Voilà qui éclaire plus précisément les moments où la musique peut être qualifiée d'« objet géographique ». Ils correspondent aux volontés des géographes de saisir la musique. Cette saisie est alors celle d'une instrumentalisation, puisqu'elle se fait dans un objectif d'action, qu'il soit expérimental ou épistémologique. Dans cette optique, la musique est ce que les acteurs en font. Cette perspective subjectiviste de l'objet nous renvoie à une affirmation de Cook (1998) qui prétend que « *we can best understand music by being in the middle of it* »<sup>47</sup>. Revill (2004 : 200) dira alors qu'il « assume qu'étudier la musique c'est étudier notre propre participation à ce qu'elle est – nous étudier nous-mêmes ». En résumé, tant que nous restons dans une logique d'interprétation, nous n'avons rien à gagner à définir la musique. Si nous sortons du cercle herméneutique, par contre, la logique devient autre, l'objet aussi. La musique n'est plus un objet géographique donné, mais nous devons nous-mêmes la construire. Cette logique implique d'avoir cerné un sujet (le positionnement du flamenco comme donnée géographique, par exemple) et n'a de sens qu'en lien avec lui.

Mais, qu'est-ce qu'un **sujet** musical ? Cette question encore plus large masque en fait notre volonté de positionnement face à un problème de taille : la catégorisation de l'objet qu'implique le sujet. Ici, c'est principalement la question de la différence entre son et musique qui a posé problème. Le son est souvent à la base de la justification de la pertinence de l'objet musical en géographie. Alors que les auteurs séparent volontiers son et bruit, bruit et musique, ils assimilent souvent son et musique. Pourtant, nous avons vu que la musique n'implique pas de passer nécessairement par le son<sup>48</sup>.

Edgar Varèse (1883-1965), qui est considéré comme le précurseur de la musique spatiale, bien avant Cage, avait pour hypothèse de substituer le son à la note. Pourtant, la

---

<sup>46</sup> In Debarbieux B., 2004, Penser par objets et par images. *Cahier géographique*, n° 5, citant Cooley C., 1926, « The roots of social knowledge », in *The American journal of sociology*, XXXII, p.59-79.

<sup>47</sup> p.84, cité par Revill, 2004, p.199.

<sup>48</sup> Voir notamment partie II-1-b-.

vraie distinction entre les deux ne laisse pas la place à un argumentaire suffisamment étayé pour effacer la finalité musicale de son œuvre. Plus que des sons, Varèse produit bien de la musique, même si celle-ci tend à se réduire à un assemblage de son, voire à un seul son. Dans l'énoncé d'un « cadre sonore total », Henri Torgue nous amène quant à lui sur le terrain d'une relation dynamique entre son et musique<sup>49</sup>. La musique, comprise comme une construction sonore, est assimilée au son environnemental pour créer ce « cadre ». Mais, la proposition qui en découle de l'exploration du sonore ne suffit pas selon nous à réunir les deux de manière « universelle ». C'est en passant par le corps, par l'émotion, par l'autre et par le temps que Torgue s'approche de l'analyse du sonore. Comme nous l'avons souligné, il semble que la musique puisse y échapper partiellement, notamment dans sa dimension représentée. Encore faut-il que la musique existe pour se distinguer du son. Comme nous le rappelle Patrick Kersalé<sup>50</sup>, nombre de peuples n'en usent pas linguistiquement. Pour lui, les instruments de musique s'assimilent plus à des « outils sonores ». Dans certaines conceptions du monde, la vie forme un tout au sein duquel le bêlement de la chèvre et le rythme de l'union sacrée entre deux hommes sont la même production divine. La distinction n'est pas envisageable. Or, pour nous, la musique, bien qu'ayant un sens complexe, définit un objet, un état, un sujet particulier et se donne à penser comme un système, un fait social parfois caractérisé de total. Ce qui vaut ailleurs ne vaudrait donc pas ici. N'est-ce pas dans une relation dialectique que s'inscrivent son et musique ? Comme le propose Pierre-Alain Jaffrenou (2009), compositeur, metteur en scène et chercheur du Centre national de création musicale (Lyon), c'est en construisant le rapport dialectique entre son et espace que l'on a pu enrichir la musique d'une nouvelle dimension, celle du lieu. Ainsi, la musique serait cet universel que le son, in situ, pourrait moduler. Mais ce dernier, lorsqu'il meurt, laisse vie à ce qu'il a construit en se mêlant à la composition, à la rythmique du temps, à l'écoute d'un homme. Nous tenons peut-être ici ce que nous avons eu du mal à exprimer, ce sentiment que la musique est plus que du son, le son plus que de la musique. La thèse philosophique portée par ce jugement approximatif n'est finalement que celle des mots et de leur sens : deux mots pour deux choses, le reste n'est qu'une question de distance.

Qu'elles que soient leurs sources et leurs sens lorsqu'ils en ont, de leurs définitions réciproques à leur « nature », en passant par les représentations auxquelles ils sont liés, son et bruit se distinguent *a priori* de musique par ce qu'un constructivisme épistémologique et social, sans vouloir les séparer, en a fait d'eux. D'abord, avec la musique se pose plus

---

<sup>49</sup> Torgue, 2009, p.54.

<sup>50</sup> La GéoGraphie, n°6- nouvelle formule, p.76.

explicitement la question de l'intentionnalité, récurrente dans le « fait musical », alors que son et bruit l'abordent dans une moindre mesure. Ils ne sont en effet pas nécessairement régis par le caractère intentionnel de leur production. Bien entendu, en ce sens, un bruit ou des sons peuvent être intentionnels autant que considérés comme musique. Nous ne posons pas de séparation, mais juste une distinction. Concernant la question de l'écoute, musique et son n'impliquent pas de passer nécessairement par l'ouïe, comme des raccourcis le proposent souvent. La notion de représentation n'implique pas d'expérience permanente. Quant à la non-représentationnalité, elle passe parfois par la matérialité, mais peut aussi se contenir dans le discours. L'expérience *in situ* est donc une des modalités ou un des objets d'analyse, mais en aucun cas la voie unique d'accès à la connaissance sur le son et/ou la musique. Si la notion d'ambiance architecturale a fait son chemin, la réunion positive de tous les sens dans l'appréhension des objets n'est pas entièrement acquise. Une volonté persiste au sein des sciences géographiques de diviser œil et oreille dans un avant et un après, et dépasse le cadre de sa pertinence pour déborder sur le terrain risqué de l'opposition. Ainsi, légitimer la musique comme objet géographique en abordant uniquement les paysages sonores, par exemple, serait pour nous œuvrer dans le sens de l'individualisation de la géographie humaine (celle de la science du paysage). Si celle-ci avait peut-être un sens dans le contexte scientifique de la première moitié du XXe siècle, elle est aujourd'hui, à l'image du mythe de Siphysse, une peine qui, bien que perdue, continue d'avoir du sens pour certains. « Il n'y a pas d'effort inutile, Siphysse se faisait les muscles »<sup>51</sup>.

Aussi, l'idée de travailler sur le sonore en partant du biais musical est également contre-productive puisque, au niveau méthodologique, c'est spécifiquement le sonore qui pose problème en géographie. La donnée sonore ne peut en effet se calquer sur la métadonnée musicale. Le sonore semble avoir besoin d'une analyse en soi pour être traité en géographie. Les premières études empiriques sur la question (Shaffer, Augoyard) montrent bien, tant au niveau de l'apport théorique, que de la méthodologie mise en œuvre ou encore des références mobilisées, que le sonore et le musical sont deux champs d'investigation différents en géographie. Toutefois, comme la grande majorité des champs d'études que compte la discipline, il n'est en aucun cas exclu de les faire se rejoindre ponctuellement. Gardons alors à l'esprit les catégorisations que nous imposons à l'analyse. Cette distinction est bien visible chez la plupart des auteurs de notre corpus. Pour Stanley Waterman, la musique est « un son humain avec une signification particulière »<sup>52</sup>. Pour Pocock, « *sound and music, however, can*

---

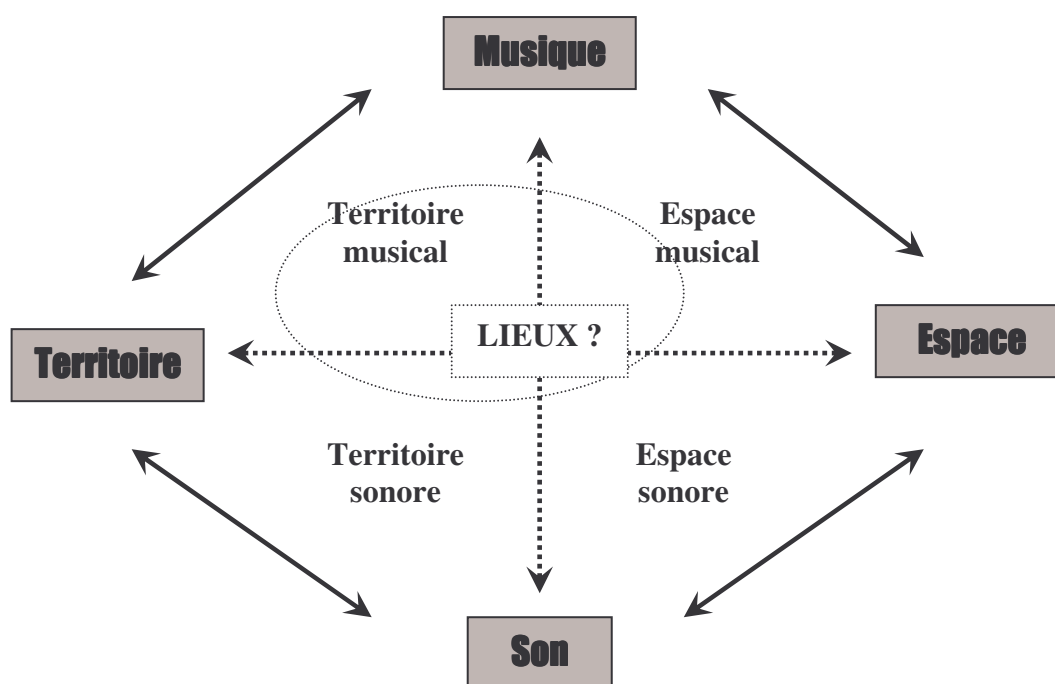
<sup>51</sup> Roger Caillois, 1946, p. 79.

<sup>52</sup> Entretien personnel, le 19 novembre 2009.

hardly be separated (Pocock, 1988, pp.66-67) so that it is no surprise that the seminal work in this field should be by an environmental musician, Schafer, or that his language should reflect the duality”<sup>53</sup>. Saldanha propose que “sounds become ‘music’ when they stitch together bodies, feeling, money, images, nostalgia and futurism”<sup>54</sup>. À son tour, Thompson nous rappelle que “silences are essential in shaping noise into music, it making sense of sound”<sup>55</sup>. Carney précise enfin que “the music is popular today because it is much more a sound, it is a manner of viewing or reflecting life”<sup>56</sup>.

Voici donc, avec la **figure n°47**, la logique de positionnement du sujet. Le cercle correspond à notre inscription thématique actuelle. Les débordements sur les territoires et espaces du son correspondant aux ouvertures possibles du sujet. « Il fallait faire des choix », disaient-ils<sup>57</sup>, nous les avons faits, avec la conscience des possibilités de réajustement. Pour les recherches à venir, il nous faudra étudier de près les possibilités de changer de focale.

**Figure n° 47 : positionnement du sujet**



<sup>53</sup> Pocock D., 1989, p.197.

<sup>54</sup> Saldanha A., 2005, p.718.

<sup>55</sup> Thompson D.J., 2006, p.67.

<sup>56</sup> Carney, 1984, p.19.

<sup>57</sup> Parmi les 12 « personnes clés » qui nous ont permis d’élaborer ce travail, l’unanimité va dans le sens d’une douloureuse sélection du propos. Ce « choix » est donc collectif. Il reflète le passage nécessaire par la catégorisation qu’implique le cadre doctoral du présent.

La présence sur le même axe de musique et son (c'est le choix que nous faisons) ne doit pas masquer celle de territoire et espace sur un autre axe. Ce choix-là est plutôt « imposé » par le corpus. Il reflète effectivement à la fois la façon dont l'un et l'autre sont mobilisés de manière co-exclusive par une majorité de notre corpus, mais également une tendance actuelle existante au sein de la géographie. Si elle n'est pas une préoccupation majeure pour nous, elle devient toutefois un passage quasi nécessaire à l'heure de généraliser l'ouverture musicale à la dynamique disciplinaire globale. Cette séparation imposée entre espace et territoire a de fait des répercussions sur le passage à l'action. Nous précisons que, du côté anglophone, les termes *space* et *place* ne se confrontent pas à cette même réalité épistémologique. Au contraire, ils ont plutôt tendance à être inscrits dans la complémentarité. Mais, en creusant les travaux mêlant *music & space* d'un côté et *music and place* de l'autre, quelques différences apparaissent. Aussi, pour reprendre l'hypothèse de Bonnemaïson (2005), la notion de *place* se rapprocherait volontiers de celle de territoire, tout en s'éloignant de l'espace. Voilà qui explique la position incertaine que nous attribuons aux « lieux » dans ce schéma. Ce que nous avons ouvert lors de l'analyse de flamenco sans détenir suffisamment d'éléments pour le refermer s'imisce à présent dans les perspectives futures.

Pour boucler sur les remerciements préambulaires – et au risque (assumé) de me répéter –

MERCI À TOUS !



## Références bibliographiques

- Abercrombie P.**, 1933, *Town and country planning*, London: Thornton Butterworth.
- Adorno T.W.**, 1994, *Introduction à la sociologie de la musique – douze conférences théoriques*, Mésigny, Contrechamps.
- Adorno T-W.; Simpson G.**, 1991, “Sur la musique populaire”, *Revue d’esthétique*, n°19, p.181-193.
- Aitken S. ; Crane J.**, 2001, « The pornography of despair : lust, desire and the music of Matt Johnson », *ACME: an international e-journal for critical geography*, 1, p.91-116.
- Aldhuy J.**, 2003, « Production culturelle et émergence des lieux : du vin et du jazz dans le Haut Entre-Deux-Mers », in Gravari-Barbas M., Violier P., (Dir.), *Lieux de culture, culture des lieux*, Presses Universitaires de Rennes.
- Aldskogius H.**, 1993, "Festivals and meets: the place of music in "summer Sweden", *Geografiska Annaler*, n°75 b, 1993, p.55-72.
- Alexeyeff K.**, 2004, “Sea breeze: Globalisation and Cook Islands popular music”, in *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, August, vol.5, n°2, p.145-158.
- Amin A. ; Thrift N.**, 1992, “Neo-Marshallian nodes in global networks”, *International Journal of urban and Regional Research*, 16, p.571-587.
- Amin A. ; Thrift N.**, 2002, *Cities: Reimagining the urban*, Cambridge: Polity Press.
- Amselle J-L.**, 1990, *Logiques métisses. Anthropologie de l’identité en Afrique et ailleurs*, Paris : Payot.
- Anderson B. ; Morton F. ; Revill G.**, 2005a, “Editorial. Practice of music and sound”, in *Social & Cultural Geography*, vol.6, n°5 (special), p.639-644.
- Anderson B. ; Morton F. ; Revill G.**, 2005b, “Editorial. Practice of music and sound”, in *Social & Cultural Geography*, vol.6, n°5 (special), p.639-644.
- Anderson B.**, 1983, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London: Verso.
- Anderson B.**, 2002, " A Principle of Hope: Recorded Music, Listening Practices and the Immanence of Utopia", in *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 2002, Vol.84, n°3-4, p.211-227.
- Anderson B.**, 2004a, "Recorded music and practices of remembering", in *Social & Cultural Geography*, Routledge, March 2004, vol. 5, no. 1, pp. 3-20.
- Anderson B.**, 2004b, "Time-stilled space-slowed: how boredom matters", *Geoforum*, vol.35, p.739-754.
- Anderson B.**, 2005, “Practices of judgment and domestic geographies of effect”, *Social & Cultural Geography*, vol.6, n°5, p.645-659.
- Anderson B.; Gales F. (ed.)**, 1992, *Inventing places: studies in cultural geography*, Melbourne: Longman Cheshire.
- Angel Berlanga M.**, 1997, « Tradición y renovación: reflexión en torno al antiguo y nuevo flamenco », *Revista transcultural de Música*, n° 1, sur [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté le 2 mars 2007.
- Anon F.**, 1908, *History of the Bacup Old Band*, Bacup: Priestley.
- Antonioli M.**, 2003, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, L’Harmattan.
- Aoyama Y.**, 2007, «The role of consumption and globalization in a cultural industry: the case of flamenco », *Geoforum*, Volume 38, Issue 1, January 2007, Pages 103-113.

- Appadurai A.**, 1996, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press.
- Apprill C. et Dorier Apprill E.**, 1998, « Espaces et lieux du tango. La géographie d'une danse, entre mythe et réalité ». in *Le Voyage inachevé...* à Joël Bonnemaïson, Paris, ORSTOM-Prodig, p.583-590.
- Arkell T.**, 1991, "Geography on Record: Origins and Diffusion of the Blues", *Geographical Magazine*, n°63, p.30-34.
- 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.
- Aubert L.**, 1995, « Les ailleurs de la musique : paradoxe d'une société multiculturelle », in « La musique et le monde », *International de l'imaginaire*, n°4, Arles, Actes Sud.
- Aubert L.**, 2004a, «Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité», In Deuber Ziegler E. ; Perret G. (dir.), *Nous autres*, Gollion: InFolio / Genève: Musée d'ethnographie, coll. tabou 1, 2004, p.101-115.
- Aubert L.**, 2004b, « Le patrimoine culturel immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques », *Internationale de l'Imaginaire*, n°17. Arles: Babel / Paris: Maison des Cultures du Monde, 2004.
- Augé M.**, 1994, *Le sens des autres*, Paris : Fayard.
- Augoyard J.-F.**, 1994, *Actions artistiques en milieu urbain*, Cresson.
- Augustin J-P. ; Berdoulay V. (Dir.)**, 2000, "Géographies culturelles", in *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, n°8, Presses Universitaires du Mirail, septembre.
- Augustin J-P. ; Malaurie C.**, 1997, « Le territoire-monde du surf », *Géographie et culture*, n°21.
- Augustin J-P.**, 2005, « Préface. Pour une géographie des phénomènes culturels », in Raibaud Y., 2005a, *Territoires musicaux en régions. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, MSHA, Pessac. p.9-14.
- Augustin J-P.**, 2009, « Postface. L'ouverture musicale en géographie », in Raibaud Y. (Dir.), *Comment la musique vient au territoire ?*, MSHA, Pessac, p.283-290.
- Aussaguel F.**, 2007, « La production d'un événement culturel : dynamiques spatiales et stratégies d'acteurs. L'exemple du Heelfest », in *document des communications distribué au participant de la journée scientifique géographie et musique : « comment la musique vient-elle au territoire »*, 12 mars 2007, Maison des Suds (Pessac, 33), p.11-25.

## B

- Bagenal P.H.E.; Wood A.**, 1931, *Planning for good acoustics*, London: Methuen.
- Bailly A. ; Ferras J-P.**, 2004, *Éléments d'épistémologie de la géographie*, Armand Colin.
- Bailly A. ; Scariati R.**, 1998, « L'humanisme en géographie », in Bailly A. (et al.), *Les concepts de la géographie humaine*, Paris, Colin, p. 213-222.
- Bailly A. et al. (dir.)**, 1998, *Les concepts de la géographie humaine*, Paris, Colin.
- Bailly A., Ferras R. ; Pumain D.** (dir.), 1992, *Encyclopédie de géographie*, Economica.
- Bailly J.-M. ; Schils J.**, 1988, *Trois niveaux d'interdisciplinarité dans l'enseignement secondaire*, FNEC, journée pédagogique, Bruxelles.

- Balachandran C.S., Bhardwaj S.M.**, 2001, "Geography as melody in Muttusvami Dikshita's Indian musical works", *Geographical Review*, 91(4), p.690-701.
- Baldi S.**, 2004, "Geography and history of music in the Piedmont. Some recent works of interest", *Studi Piemontesi*, 33 (1), p.177-187.
- Balouch A.**, 1955, *Cante jondo, su origen y evolución*, Madrid: Ediciones Ensayos.
- Bandt R., Duffy M., MacKinnon D. (eds)**, 2007, *Hearing Places: Sound Place Time Culture*, Cambridge Scholars Publishing.
- Barel Y.**, 1981, "Modernité, code, territoire", *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°10/11.
- Barnes T. ; Duncan J. (eds.)**, 1992, *Writingworlds*, Routledge.
- Barrué-Pastor M.**, 1992, « l'interdisciplinarité en pratiques », in Jollivet M. (dir.), *Sciences de la nature, Sciences de la société. Les passeurs de frontières*, CNRS éditions, p.457-476
- Barthes R.**, 1986, *The responsibility of forms*, Blackwell: Oxford.
- Baudrillard J.**, 1970, *La société de consommation*, Folio Essais - Gallimard.
- Baudrillard J.**, 1996, *Illusions, désillusions esthétiques, le complot de l'art, entrevues à propos du complot de l'art*, Angers, Sens et Tonka.
- Bauman M.P.**, 2001, "Festivals, musical actors and mental constructs in the process of globalization", in *World of Music*, n°43, p.9-30.
- Becker H.**, 1988, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Becker H.**, 2002, « Les lieux du jazz », in Marontate J.; Quemin A., (Ed.), « Les territoires de l'art », *Sociologie et sociétés* vol.34, n°2, p.111-120.
- Beckles Wilson R.**, 2004, "A Study in Geography, 'Tradition', and Identity in Concert Practice", in *Music and Letters*, November 2004, vol.85, n°4, p. 602-613.
- Bécquer G.A.**, 1991, *La feria de Sevilla, 1869*, Comisaría de la ciudad de Sevilla, Madrid.
- Bell T.L.**, 1995, "The sounds of people and places: A geography of American folk and popular music - Carney,GO", *Journal of Geography*, 94 (3): 434-435 MAY-JUN 1995.
- Bell T.L.**, 1998, "Why Seattle? An examination of the alternative rock culture hearth", *Journal of cultural geography*, n°18, p.35-48.
- Benhamou F.**, 1996, *L'économie de la culture*, La Découverte, Coll. « repères ».
- Benhamou F.**, 1996, *L'économie de la culture*, La Découverte.
- Bennett A. ; Peterson R.A. (ed)**, 2004, *Music scenes. Local, translocal and virtual*, Nashville, VUP.
- Bennett A., Hawkins S.**, 2004, *Music, space and place*, Sheila Whiteley, Aldershot.
- Berdoulay V.**, 1988,
- Bergero A.J.**, 2008, *Intersecting tango. Cultural geographies of Buenos Aires 1900-1930*, University of Pittsburgh Press.
- Bergonzi B.**, 1978, *Reading the thirties*, London: Macmillan.
- Berliner P.**, 1994, *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*, University of Chicago Press.
- Berque A.**, 2000, « Acoustique n'est pas musique (et géométrie n'est pas géographie) », in *L'Espace Géographique*, n°3, vol.2, p.279.
- Bertrand B.**, 1968, « Paysage et géographie physique globale. Esquisse méthodologique », *Rev. géogr. Pyrénées et S.-O.*, 39, 3, Toulouse, p. 249-271.
- Bey H.**, 1991, *T.A.Z.*, Ed. de l'Eclat.
- Billon Y. ; Lecomte H.**, 1984, *Histoire en musique. Mexique, les troubadours de la révolution mexicaine*, Les films du village, 1984. (DVD).
- Blas Vega J. ; Ríos Ruiz M.**, 1988, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Ed. Cinterco, Madrid.
- Blas Vega J.**, 1986, *Vida y cante de D. Antonio Chacón. La Edad de Oro del Flamenco (1869-1928)*, Ayuntamiento de Córdoba, 1986.
- Blas Vega J.**, 1987, *Los café cantantes de Sevilla*, Cinterco, Madrid.

- Blas Vega J.**, 1989, “Por las cayes e Sebiya. Ventas, tabernas, academia, salones y cafés cantantes en al capital de Andalucía”, in *Silverio Franconetti. Cien años de que murió y aún vive*, Sevilla, Exmo. Ayuntamiento, p.125-139.
- Blas Vega J.**, 2006, *Los café cantantes de Madrid (1846-1936)*, Blasquez.
- Boltanski L. ; Thévenot L.**, 1987,
- Boltanski L. ; Thévenot L.**, 1991, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard.
- Bonnemaison J.**, 2004, *Culture and space, conceiving a new cultural geography*, I.B. Tauris, London-NewYork.
- Bonnemaison J.**, 2001, *La géographie culturelle, Cours de l'Université Paris-Sorbonne Paris IV 1994-1997*, CTHS – Format 38.
- Boulez P.**, 1977, *Penser la musique aujourd'hui. Le nouvel espace sonore*, Denoël-Gonthier.
- Bourdeau P.**, 2009, « Les Rolling Stones en tournées », *La Géographie*, n°6 - nouvelle formule, p.84-87.
- Bourdieu P.**, 1979, *La distinction*, Ed. de Minuit.
- Bourdieu P.**, 1982, “Les rites comme actes d’institution”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°43, p.58-63.
- Bourdieu P.**, 1992, *Les règles de l'art*, Le Seuil.
- Boutouyerie E.**, 2006a, *Artialisation et ontogenèse des lieux contemporains. Etude du courant musical psychédélique transe*, Thèse de géographie, Université Paris-I.
- Boutouyerie E.**, 2006b, « Le géographe est-il à l’aise dans la pénombre bruyante ? Notes à propos des difficultés de l’enquête de terrain en *rave party* », in *actes du colloque Géopoint 2006 : Demain la géographie*, Groupe Dupont, UMR ESPACE.
- Boutouyerie E.**, 2008, « Goa aux portes des métropoles : communautés transnationales et musique techno », in *Copyright Volume !, Géographie, musique et postcolonialisme*, n°6-1/2, p.123-135.
- Bowen D.S.**, 1997, “Looking for Margaritaville: place and image in Jimmy Buffett's songs”, *Journal of Cultural Geography*, n°16, p.99-108.
- Breen M. (ed.)**, 1989, *Our place – Our music*, Aboriginal Studies Press, Camberra.
- Brotherston G.G.**, 1964, “Antonio Machado y Alvarez and positivism”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI, n°4, Liverpool.
- Brown A., O'Connor J., Cohen S.**, “Local music policies within a global music industry”, in *Geoforum*, n°31, 2000, p.437-451.
- Brown D.C.**, 1980, *Electricity for rural America: the fight for the REA*, Westport: Greenwood Press.
- Brunet R.**, 1990, *Le Déchiffrement du Monde. Géographie Universelle*, Paris : Hachette, Mondes nouveaux, t. 1.
- Brunet R.**, 1992, *Les mots de la géographie*, Reclus – La Documentation Française.
- Bujic B.**, 1993, “Human tradition, geography and the style of late 16<sup>th</sup> century music”, *Acta Musicologica*, vol.65, n°2 –Jui-dec, p.102-118.
- Buléon P. ; Di Méo G.**, 2005, *L'espace social, Lecture géographique des sociétés*, Armand Colin.
- Bull M.**, 2000, *Sounding out the city: personal stereo and the management of everyday life*, London: Berg.
- Bull M.**, 2004, Sound connection: an oral epistemology of proximity and distance in urban culture, *Society and Space*, vol.22, p.103-116.
- Bunge W.W.**, 1973, “The geography of human survival”, *Annals of the Association of American Geographers*, 63, p.275-295.
- Burgess J. ; Gold J.R.**, 1985, *Geography, the media and popular culture*, Croom Helm, London.

- Burgess J.**, 1990, "The production and consumption of environmental meaning in the mass media: a research agenda for the 1990s", *Transaction of the Institute of British Geographers*, 15, p.139-161.
- Burman-Hall L.**, 1975, "Southern American Folk Styles", *Ethnomusicology*, n°19, p.47-65.
- Burnett R.**, 1996, *The global jukebox: The international music industry*, London: Routledge.
- Butler R.W.**, 1984, "The Geography of Rock: 1954-1970", in *Ontario Geography*, n° 24, p.1-33.
- Büttner M., Schnabel W., Winkler K. (eds.)**, 1991, *Musikgeographie: Weltliche und geistliche Bläsermusik in ihren Beziehungen Zueinander und zu ihrer Umwelt*, Bochum, Germany, Universitätsverlag.
- Byklum D.**, 1994, "Geography and Music, Making the Connection", in *Journal of Geography*, Geography Framework for the 1994 National Assessment of Educational Progress Geography for Life: National Geography Standards.

## C

- Caffarena A.**, 1964, *Geografía del cante andaluz*, Málaga.
- Cage J.**, 2002, *Pour les oiseaux*, l'Herme.
- Caillois R.**, 1946, *Circonstanciellles*, Gallimard.
- Calado Olivo S.**, 2007, *El negocio del flamenco*, Signatura de Flamenco, Sevilla.
- Calenge P.**, 2002a, « Les territoires de l'innovation : les réseaux de l'industrie de la musique en recomposition », *Géographie, Economie, Société*, 4(1), p.37-56.
- Calenge P.**, 2002b, « L'industrie de la musique en France: géographie économique d'un secteur en mutation », *Copyright Volume !: autour des musiques actuelles*, n°2, p.101-118.
- Calhoun C.**, 1993, « Nationalism and ethnicity », *Annual Review of Sociology*, 19, p.211-239.
- Calogirou C.**, 1996, « Le Florida : lieu musical entre banlieue et centre-ville », *Annales de la recherche urbaine*, p.49-57.
- Camacho Galindo P.**, 1969, *Andalucía y su cante*, Sevilla: S.N.
- Camacho Galindo P.**, 1977, *Los payos también cantan flamenco*, Madrid, ed. Demofilo.
- Campos R. ; Donin N. ; Keck F.**, 2006, "Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n°14, dossier « Musique et sciences huamines : rendez-vous manqués ? », p.3-18.
- Canova N.**, 2011, « Perspectives géographiques pour la musique. La mobilisation du flamenco comme ressource territoriale », in *Carnet de Géographes*, revue en ligne, n° 1.
- Canova N. ; Landel P-A. ; Brand C.**, 2011, "Revivre ou vivre autrement Dans les territoires ruraux: pour un dépassement de la valeur économique du patrimoine", in Furt J-M. ; Fazi A., *Vivre du patrimoine : un nouveau modèle de développement ?*, L'Harmattan, p.407-424.
- Capella Mitermique H.**, 1998, "Postproductivismo en el medio rural. La música tecno en Los Monegros: el caso de Florida 135", in *IX Coloquio de Geografía Rural*, Universidad del País Vasco, p.63-69.

- Carney G.O. (Dir.)**, 1978, *The Sounds of People and Places: A Geography of American Music From Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1ère édition [4ème ed. 2003].
- Carney G.O.**, 1974, "Bluegrass Grows All Around: The Spatial Dimensions of a Country Music Style." *Journal of Cultural Geography*, vol.73, no. 4, 1974, p.34-55.
- Carney G.O.**, 1980a, "Country Music and the South: A Cultural Geography Perspective." *Journal of Cultural Geography*, n°1, 1980, p.16-33.
- Carney G.O.**, 1980b, "Geography of music: a bibliography", *Journal of Cultural Geography*, n°1, 1980; p.185-186.
- Carney G.O.**, 1990a, "Geography of Music: Inventory and Prospect", in *Journal of Cultural Geography*, n°10 (Spring/Summer), p.35-48.
- Carney G.O.**, 1994a, "Branson: The New Mecca of Country Music," *Journal of Cultural Geography*, n°14, p.17-32.
- Carney G.O.**, 1996a, "Western North Carolina: Culture Hearth of Bluegrass Music", *Journal of Cultural Geography*, n°16, p.65-87.
- Carney G.O.**, 1998b, "Music Geography." *Journal of Cultural Geography*, n°18, p.1-10.
- Carney G.O.**, 1999, "Cowabunga! Surfer Rock and the Five Themes of Geography." *Popular Music and Society*, n°23, p.5-31.
- Carney G.O.**, 2001b, "Rockin' and Rappin' in American Music: Themes and Resources," *Journal of Geography*, n°100, November/December, p.261-70.
- Carney G.O.**, 2002a, "Rappin' in the Midwest: Regionalization of a Music Genre", in *Bulletin of the Illinois Geographical Society*, n°64, p.3-16.
- Carney G.O.**, 2002b, "Honky Tonk Angels and Rockabilly Queens: Oklahoma Divas in American Country Music" in Charles K. Wolfe ; James E. Akenson (eds.), *Country Music Annual*, Lexington: University Press of Kentucky, p.186-201.
- Carroll J. ; Connell J.**, 2000, "‘You Gotta Love This City’: The Whitlams and inner Sydney", *Australian Geographer*, July, vol. 31, no. 2, p.141-154.
- Casares E. ; Alonso Gonzales C.**, 1995, *La musica española del siglo XIX*, Universidad de Oviedo.
- Certeau (de) M.**, 1990, *L'invention du quotidien*, Folio Essais - Gallimard.
- Cestor E.**, 2005, « Minorités actives dans le milieu musical régional », *Copyright Volume !*, 2, Éd. Mélanie Seuten, p. 51-60.
- Chalas Y. , Dubois-Taine G.**, 1996, *La ville émergente*, L'Aube.
- Chang T.C. ; Lee W.K.**, "Renaissance City Singapore: a study of arts spaces", *AREA*, 35 (2): 128-141 JUN 2003.
- Charles D.**, 1988, « De Nice à Tokyo, musique et géographie », *Corps Ecrit*, n°25, p.175-180.
- Charters S.**, 1959, *The country blues*, Nex York: Rinehart and Co.
- Chion M.**, 1993, *Le promeneur écoutant*, Plume.
- Chivallon C.**, 2008, « ‘Black Atlantic’ revisited : une lecture de Paul Gilroy pour quelques prolongements vers le Jazz », *L'Homme*, n°187-188, p. 343-374 .
- Choay F.**, 1992, *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil.
- Claval P.**, 2008[1995], *La géographie culturelle*, Nathan.
- Cloke P. ; Philo C. ; Sadler D.**, 1991, *Approaching human geography: an introduction to contemporary theoretical debates*, Paul Chapman, London.
- Cohen S.**, 1991a, "Popular music in urban regeneration: the music industry of Merseyside", in *Cultural Studies*, n°5, p.332-346.
- Cohen S.**, 1991b , *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Clarendon, Oxford.

- Cohen S.**, 1994, "Identity, place and the "Liverpool sound"", in Stokes M. (Dir.), *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*, Berg, Oxford, p.117-134.
- Cohen S.**, 1995, "Sounding out the city: music and the sensuous production of place", in *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°20, p.434-446.
- Cohen S.**, 1998, "Sounding out the city: music and the sensuous production of place", in Leyshon A.; Matless D.; Revill G. (eds.), 1998a, *The place of music*, Guilford Press, New York, p.269-291.
- Colomer J.**, 2005, « La musique en République de Guinée : rôle et enjeux dans la construction d'un territoire », *Géographie et Culture*, n°55, p.23-40.
- Connell J. ; Gibson C.**, 2003a, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, Routledge.
- Connell J. ; Gibson C.**, 2003b, "Bongo Fury": tourism, music and cultural economy at Byron Bay, Australia", in *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, May, vol. 94, n°2, p.164-187.
- Connell J.; Gibson C.**, 2004b, "World music: deterritorializing place and identity", in *Progress in Human Geography*, Vol. 28, no. 3, pp. 342-361.
- Consejería de Cultura**, 2003, *Flamenco Porvenir*, Junta de Andalucía.
- Cook I. ; Crang P.**, 1996, 'The world in a plate', *Journal of Material Culture*, n°1, p.131-153.
- Cook I. ; Crouch D. ; Naylor S. ; Ryan J. (Dir.)**, 2000, *Cultural Turns/geographical Turns*, Prentice Hall, Harlow.
- Cook N.**, 1998, *Music : a very short introduction*, OUP, Oxford.
- Cooper, J.** 2006, "Real people, real lives, real stories: From student to researcher and from stranger to cultural broker. Presentation made at, Pathways, Circuits and Crossroads", *New Public Good Research on Population, Migration and Community Dynamics*, April 20-21, Wellington.
- Corboz A.**, 1989, « Method-Maser », in Collectif, *Das architektonische Urteil*, Birkhäuser : Bâme-Boston, p.34-53.
- Cornish V.**, 1928, Harmony of scenery: an outline of aesthetic geography, *Geography*, n°14, p.275-282 et 383-394.
- Cornish V.**, 1931, *The poetic impression of natural scenery*, London: Sifton Praed.
- Cornish V.**, 1934, "The scenic amenity of Great Britain", *Geography*, n°19, p.195-202.
- Cornish V.**, 1937, *The preservation of our scenery*, Cambridge University Press.
- Cosgrove D. ; Daniels D. (eds.)**, 1988, *The iconography of landscape*, Cambridge University Press.
- Cosgrove D. ; Jackson P.**, 1987, « New directions in cultural geography », *Area*, 19, p.95-101.
- Cosgrove D.**, 1985, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press.
- Coux Y.**, 2009, "Les territoires en chantant", *La Géographie*, n°6 nouvelle formule, p.44-45.
- Coupland D.**, 1992, *Generation X : tales of an accelerated culture*, NY: St Martin's Press.
- Courrier International (Ed.)**, « Mozart, une arme antizonards », n°742, 2005, page 43.
- Court P.**, 2008, *Le flamenco, une invention nationaliste ?*, in [www.lecourrier.ch](http://www.lecourrier.ch), consulté le 11 avril 2011.
- Covington C. ; Brunn S.**, 2006, "Celebrating a nation's heritage on music stamps : constructing an international community", *Geojournal*, vol.65, n°1, p.125-135.
- Crang M.**, 1998, *Cultural geography*, Routledge Contemporary human geography serie, [Chap.6: partie "music and geography", p.89-93].

- Crowley J.M.**, 1987, « Old-time fiddling in big sky country », in Carney G.O. (Dir.), 1978, *The Sounds of People and Places: reading in the geography of American folk and popular music*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1ère édition [4ème ed. 2003], p.75-89.
- Crozat D. ; Fournier L.S.**, 2005, « De la fête au loisir : événement, marchandisation et invention des lieux », *Les annales de géographies*, n°643, mai-juin 2005, p.307-328.
- Crozat D.**, 2000, « Bals des villes, bals de champs. Ville, campagne et périurbain en France, une approche par la géographie culturelle », *Annales de la Géographie*, n°611, p.43-64.
- Crozat D.**, 2000, « La danse en archipel : les bals en France », *La GéoGraphie*, n°6 nouvelle formule, p.60-65.
- Crozat D.**, 2004, « Les contextes socioterritoriaux de la vie culturelle et de ses évènements », *Bulletin de l'Association des géographes français-géographie*, 2, p.242-255.
- Cruces Roldan C. (Dir.)**, 1998, *La bibliografía flamenca, a debate*, Centro Andaluz de Flamenco, Junta de Andalucía.
- Cruces Roldan C.**, 1989, *Un estudio antropológico de las peñas flamencas sevillanas*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la frontera.
- Cruces Roldan C.**, 1996, "La dimensión socio-política del flamenco", in *Historia del Flamenco*, Tome V, Tartessos, Sevilla.
- Cruces Roldan C.**, 2002, *Más allá de la música: antropología y flamenco, Vol I et II, Sociabilidad, transmisión y patrimonio*, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla.
- Cueille C.**, 2004, *Ecoles de musique, espaces territoriaux: une relation sous tutelle*, Observatoire musical français, Paris.
- Curtis J.R. ; Rose R.F.**, 1983, "The Miami Sound": A Contemporary Latin Form of Place-Specific Music", in *Journal of Cultural Geography*, n°4, p.110-118.
- Curtis J.R. ; Rose R.F.**, 1983, *The Cuban experience: culture, images and perspectives*, Rowman & Allanheld.
- Curtis J.R. ; Rose R.F.**, 1984, "The Miami Sound": A Contemporary Latin Form of Place-Specific Music", in Carney (Dir.), *The Sounds of People and Places: A Geography of American Music From Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1ère édition [4ème ed. 2003], p.285-295.
- Curtis J.R.**, 1976, « Woody Guthrie and the Dust Bowl », *Places*, n°3, p.12-18.

## D

- D'Angelo M.**, 1997, *Socio-économie de la musique en France*, La Documentation Française.
- Daniels S.**, 2006, "Suburban pastoral: Strawberry fields forever and sixties memory", *Cultural Geography*, 13 (1), p.28-54.
- Darré A.**, 1996, *Musique et politique : les répertoires de l'identité*, Presses universitaires de Rennes.
- Davies G.C.**, 1923[1882], *Handbook on the rivers and broads of Norfolk and Suffolk*, London: Jarrold.
- De Nora T.**, 2000, *Music in everyday life*, Cambridge: CUP.
- Debarbieux B.**, 1995a, « Le lieu, fragment et symbole du territoire », *Espaces et société* n°82-83, p.13-36.
- Debarbieux B.**, 1995b, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », in *L'Espace Géographique*, n°2, p.97-112.



- Debarbieux B.**, 2003, « Territoire », in Lévy J. ; Lussault M. (dir.), 2003, *Dictionnaire de la géographie et des espaces des sociétés*, Belin, p.910-912.
- Defrance Y.**, 2007, « Distinction et identités musicales, une partition concertante », *Cahier d'Ethnomusicologie*, n° 20 (Identités musicales), p. 9-27
- Deleuze G., Guattari F.**, 1980, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-Œdipe*, Ed. de Minuit.
- Deleuze G., Guattari F.**, 1980, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit.
- Delgado Garcia F.**, "Fascismo y música de cámara: geografía de un género musical en el Madrid de la postguerra (1939-1959)", in *Colloque "Les espaces de la musique"*, Lisbonne, 21 et 22 octobre 2005.
- Demeuldre M.**, 2000, « L'étude de la création d'un style collectif », in Green A-M. (dir.), *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques d'une approche empirique*, Paris : L'Harmattan, p. 123-169.
- Demeuldre M.** (dir.), 2004, *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde : délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal,...*, Paris ; Budapest ; Turin, L'Harmattan.
- Demko G.J.**, 1986, « Ideas of how to enliven the teaching of geography », *Journal of Geography*, p.246-248.
- Denisoff R.S. ; Peterson R.A. (eds)**, 1971, *The sound of social change*, McNally&Co: Chicago.
- Desroches M.**, 1990, "Espace social, structure musicale : une interdépendance ?", in *Witmer*, Toronto, p.277-286.
- Deval F.**, 1989, *Le flamenco et ses valeurs*, Aubier.
- Di Méo G. (ed.)**, 2005, « Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques », *Les annales de géographies*, n°643, mai-juin 2005.
- Di Méo G.**, 2009, « Préface », in Raibaud Y. (Dir.), 2009a, *Comment la musique vient au territoires ?*, MSHA, Pessac, p.9-12.
- Di Méo G., Pندانx M.**, 2009, « Musique en fête, fête des territoires », *La GéoGraphie*, n°6 nouvelle formule, p.48-53.
- Dieuzaide M.**, 1992, *...Etre flamenco*, Julliard.
- Djian J.M.**, *La Politique culturelle*, Le Monde Edition, 1996.
- Domosh M.**, 1988, « The symbolism of the skyscraper: case studies of New York's first tall building », *Journal of Urban History*, 14, p.321-345.
- Dorion H.**, 1997, « Musique et géographie », in Borel F.(et alii), *Pom pom pom pom : musique et caetera*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, p.39-57.
- Dormois R.**, 2007, « Pour une analyse dynamique des ressources dans la conduite de l'action publique », in Gumuchian & Pecqueur (Dir.), 2009, p.49-65.
- Dreyfus D.**, 1986, *Histoire en musique. Brésil, la révolution tropicaliste*, Les films du village, (DVD).
- Drum S.**, 1971, "Country and western music as education media", in *Journal of Cultural Geography*, n°70, vol.8, p.314.
- Dubus C.**, 2009, « Rap, entre lieux et réseaux : Etats-Unis, France, Tanzanie », in Raibaud Y. (Dir.), 2009, *comment la musique vient-elle au territoire*, MSHA, Pessac, p.141-152.
- Duffy M.**, 2005, "Performing identity within a multicultural framework", in *Social & Cultural Geography*, vol.6, n°5, p.677-692.
- Duffy M.**, 2009a, *Music of Place: Community identity in contemporary Australian music festivals*, VDM Verlag.
- Duffy M.**, 2009b, Entry on 'Methods: Sound/Music' for *The International Encyclopaedia of Human Geography*, Rob Kitchin and Nigel Thrift (editors-in-chief), Elsevier.
- Dufourt H., Fauquet J-M.**, 1991, *La musique du théorique au politique*, Klincksieck.

- Dunbar-Hall P.**, 2003, "Tradisi and Turisme: Music, Dance, and Cultural Transformation at the Ubud Palace, Bali, Indonesia", *Australian Geographical Studies*, March, vol. 41, no. 1, p.3-16.
- Dunbar-Hall P., Gibson C.**, 2000a, "Singing about nation within nation: geopolitics and identity in Australian indigenous rock music", in *Popular Music and society*, n°24, Vol.2, p.45-74.
- Dunbar-Hall P., Gibson C.**, 2000b, *Deadly Sounds, deadly places: contemporary Aboriginal music in Australia*, UNSW Press, Sydney.
- During J.**, 1994, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse : Verdier.
- Dutt W.**, 1923, *The Norfolk Broads*, London: Methuen.

## E

- Entrikin J.N.**, 2001, « L'entre-deux du lieu », in Staszak et al. (dir), 2001, *Géographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*, Belin, p.255-267.
- Escal F.**, 1979, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Payot.
- Escal F., Imberty M.** (Dir.), 1997, *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*. Actes du colloque, Maison des sciences de l'homme, Paris, 10 et 11 février 1993, l'Harmattan.
- Escribano A.**, 1990, *Y Madrid se hizo flamenco*, Cinterco, Madrid.
- Estenanez Calderon S.**, 1947, *Escenas Andaluzas, bazarrias de la tierra, alardes de toros, cuadros de costumbres y articulos varios*, Madrid, Imprenta de Don Baltasar Gonzales.
- Etévéé C. ; Champy P.**, 1994, *Dictionnaire encyclopédique de l'enseignement et de la formation*, Nathan, p.561-563.
- Etienne S., Guibert G.**, 2006, « La notion de *scène locale* comme mécanisme de construction de territoires musicaux. L'exemple des scènes punk et *metal* du bocage vendéen », communication à la journée scientifique *géographie et musiques: quelles perspectives?*, Université Paris IV-Sorbonne, 8 juin 2006.

## F

- Fabian J.**, 1993, "Crossing and patrolling: thoughts on anthropology and boundaries", *Culture*, XIII (3), p.49-67.
- Fall, J.J. ; Rosière, S.**, 2008, "Guest Editorial: On the limits of dialogue between Francophone and Anglophone political geography", *Political Geography*, 27 (7), p.713-716.
- Falla (de) M.**, 1922, *El cante jondo*, Granada.
- Falla (de) M.**, 1950, *Escritos sobre música y músicos*, Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Fanise P.**, 2002, "Vers une nouvelle Andalousie, *Meditaria*, n°16, p.24-25.

- Fayol A.**, 1962, *Les précurseurs oubliés : de Ctesibios à Judson*, Paris : Guinamard.
- Feyerabend P.**, 1979, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Seuil : Points Sciences.
- Finnegan R.**, 1989, *The hidden musicians: music making in an English town*, Cambridge: C.U.P.
- Fluckiger A.**, 1997, « MT et droit "postmoderne" : la planification "émergente" », in Decoutère S., Ruegg J., Joye D., *Le management territorial. Pour une prise en compte des territoires dans la nouvelle gestion publique*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- Ford L.R. ; Henderson F.**, 1974, "The images of place in American pop music, 1890-1970", *Places*, 1, p.31-37.
- Ford L.R.**, 1971, "Geographic Factors in the Origin, Evolution, and Diffusion of Rock and Roll Music" in *Journal of Geography*, n°70(8), 1971, p.455-464.
- Ford L.R.**, 1984, "Geographic Factors in the Origin, Evolution, and Diffusion of Rock and Roll Music", in Carney (Dir.), *The Sounds of People and Places: A Geography of American Music From Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1ère édition [4ème ed. 2003], p.255-267.
- Ford L.R., Henderson F.**, 1984, "The images of place in American pop music, 1890-1970", in Carney (Dir.), *The Sounds of People and Places: A Geography of American Music From Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1ère édition [4ème ed. 2003], p.301-315.
- Forman M.**, 2002, *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Wesleyan.
- Foucault M.**, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard.
- Foucher M.**, (Dir.), 1996a, *Les ouvertures de l'opéra : une nouvelle géographie culturelle ?*, Presses universitaires de Lyon.
- Foucher M.**, 1996b, « 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.
- Francaviglia R.V.**, 1978, "Diffusion and popular culture: comments on the spatial aspects of rock music", in Lanegram D.A. ; Palm R. (eds), *An Invitation to Geography*, McGraw Hill, New York,; p.117-126.
- Francès R.** (Dir.), 1992, *Les sciences humaines devant la musique contemporaine*, colloque interdisciplinaire, Université de Paris X, EAP.
- François H., Hirzack M. ; Senil N.**, 2006, « Territoires et patrimoines : la coconstruction d'une dynamique et de ses ressources », in *RERU*, 5, p. 683-700.
- Frayssinet C.**, 1994, *Architecture du flamenco : de l'éthique à l'esthétique*, thèse de doctorat en philosophie, Université de Nice-Sophia Antipolis.
- Frayssinet C.**, 2002, « Les chemins musicaux de l'identité gitane », *Mediteria*, n°16, p.18-20.
- 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.
- Frith S.**, 1992, « The cultural study of popular music », in Nelson & Treichler (eds.), *Cultural studies*, Routledge.
- Frith S.**, 1996, *Performing rites : on the value of popular music*, Oxford University Press.
- Fryer D.**, 1974, « A geographer's inhumanity to man », *Annals of the Association of the American Geographers*, 64, p.479-482.
- Fumey G.**, 2009, « Les instruments chantent le monde », *La Géographie*, n°6 nouvelle formule, p.72-75.

**Fumoleau F.; Bougues E.**, « Les centres musicaux ruraux. La musique pour tous », in *Espace, tourisme et loisir*, n°222, janvier 2005, p.34-37.

## G

- Gabler N.**, 1989, *An empire of their own: how the jews invented Hollywood*, W.H. Allen: London.
- Gamboa J.M.**, 2002, *Cante por cante: discólbro didáctico de flamenco*, Blue Box.
- Gamboa J.M.**, 2005, *Una historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid.
- García Lorca F.**, 1986, *Obras Completas*, Aguilar, 3 vol., Madrid.
- García Martínez J.M.**, 1996, *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España, 1914-1996*, Alianza Editorial.
- García Matos M.**, 1958, *Instrumentos musicales folklóricos*, Anuario Musical, Instituto Español de Música.
- García Matos M.**, 1987, *Sobre el flamenco, estudios y notas*, Editorial Cinterco, Madrid
- Garofalo R.**, 1993, « Whose world, what beat: the transnationalism music industry, identity and cultural imperialism », *The World of Music*, 35, p.16-32.
- Gastil R.D.**, 1975, *Cultural regions of the United States*, University of Washington Press.
- Gauthier T.**, 1981[1839(73)], *Voyage en Espagne*, Pléiade.
- Gibson C.**, 1998, "We sing our home, we dance our land: indigenous self-determination and contemporary geopolitics in Australian popular music", in *Environment and planning D: Society and Space*, n°16, p.163-184.
- Gibson C.**, 1999, "Subversives sites: rave culture, spatial policies and the internet in Sidney, Australia", in *Area*, n°3, p.19-33.
- Gibson C.**, 2006, "Decolonizing the production of geographical knowledges? Reflections on research with indigenous musicians", *Geografiska Annaler*, serie B – Human geography, 88B (3), p.277-284.
- Gibson C., Connell J.**, 2004, "Cultural industry production in remote places: indigenous popular music in Australia", in Power D. ; Scott A., *The cultural industry and the production of culture*, London: Routledge, p.243-259.
- Gibson C., Connell J.**, 2005, *Music and tourism. On the road again*, Cleveland: Channel View Publication.
- Gibson C., Dunbar-Hall P.**, 2000, "‘Nitmiluk’: place and empowerment in Australian Aboriginal popular music", *Ethnomusicology*, n°44, p.45-79.
- Gibson C., Kong L.**, 2005, "Cultural economy: a critical review", *Progress in Human Geography*, 29 (5), p.541-561.
- Giddens A.**, 1991, *Modernity and self-identity*, Polity: Cambridge.
- Giddens A.**, 2000[1991], *Les conséquences de la modernité*, L'Harmattan.
- Giles J.**, 1994, "The myth of generation X: seven great lies about 20somethings", *Newsweek*, Junes, 6, p.62-72.
- Gill W.**, 1993, "Region, agency and popular music: the Northwest sound 1958-1966", in *The Canadian Geographer*, n°37, p.120-131.
- Giordan A. ; Souchon C.**, 1992, *Une éducation pour l'environnement*, Z'Editions, Paris.
- Gironcourt (de) G.**, 1927, « Géographie musicale », *La Géographie*, nov.-déc., p.292-302.

- Gironcourt (de) G.**, 1932, *Une science nouvelle : la géographie musicale*, Université de Nancy.
- Gironcourt (de) G.**, 1943, *Recherche de géographie musicale en Indochine*, Saïgon, SILJ.
- Glasgow, J.A.**, 1979, "An Example of Spatial Diffusion: Jazz Music", in *Geographical Survey*, n°8, p.10-21.
- Glasgow, J.A.**, 1984, "An Example of Spatial Diffusion: Jazz Music", in Carney (Dir.), *The Sounds of People and Places: A Geography of American Music From Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1ère édition [4ème ed. 2003], p.237-252.
- Gold J.R.**, 1998a, "Roll on Columbia: Woody Guthrie, migrant's tales, and regional transformation in the Pacific Northwest", *Journal of Cultural Geography*, n°18, vol.1, p.83-97.
- Gold J.R.**, 1998b, "From 'dust storm disaster' to 'pastures of plenty': Woody Guthrie and landscapes of the American depression", in Leyshon A.; Matless D.; Revill G. (eds.), 1998a, *The place of music*, Guilford Press, New York.
- Gold J.R., Revill G.**, 2005, "Gathering the voice of the people? Cecil Sharp, cultural hybridity and the folk music of the Appalachia", *GeoJournal*, n°65, p.55-66.
- Gomart E., Hennion A., Maisonneuve S.**, 2001, *Figure de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Ministère de la Culture, La documentation française.
- Gomez A.** (ed.), 2002a, *El flamenco como enucleo temático*, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones.
- Gomez A.**, 2002b, "Pasado, presente y futuro de los estudios flamencos", in Gomez A. (ed.), *El flamenco come núcleo temático*, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, p.15-29.
- Gomez E. ; Haro M. ; Herrera P.**, 2009, "Music and geography: content description of musical audio from different parts of the World", *10th International Society for Music Information Retrieval Conference*, Kobe – Japan, le 26 octobre 2009, sur [files/publications/Culture-ISMIR09-Final.pdf](http://files/publications/Culture-ISMIR09-Final.pdf).
- Gomez Garcia-Plata G.**, 1993, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación socio-cultural*, Antropos – ed. del Hombre, coed. Regional Murciana.
- Gomez Garcia-Plata G.**, 2005, « La Passion selon les Andalous : La saeta flamenca ou chanter pour le Nazareno et la Dolorosa », *Pandora*, n°4/ 2005 : *Sacré /Sacralité*, p. 35-49.
- Gomez Garcia-Plata G.**, 2009, « Entre cortèges processionnels, vivas et olés : la réception de la saeta moderne (flamenca) lors de la Semaine Sainte andalouse », *La réception des cultures populaires et cultures de masse en Espagne XVIIIe -XXe siècles, études coordonnées par S. SALAÜN et F. ETIENVRE*, publication du CREC, collection «Les travaux du CREC en ligne » n° 6, mars 2009, p.288-303: <http://crec.univ-paris3.fr/articlesenligne.php/>.
- Gonzalez Climent A.**, 1955, *Flamencología*, Madrid, ed. Demofilo.
- Gonzalez Climent A.**, 1965, *Bibliografía flamenca*, Escéliser, Madrid.
- Gordon J.J.**, 1970, *Rock-and-Roll: a diffusion study*, Master's thesis non publiée, Université de Pennsylvanie, Département de géographie.
- Gordon J.J.**, 1984, "How to teach comprehensive geography skills: 'the wreck of the Edmond Fitzgerald'", *Social Studies*, n°75, p.186-192.
- Goré O.**, 2005, « L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne », *ESO*, n°23, sept.2005, p.95-100.
- Goré O.**, 2006, « Le géosymbol vecteur de la territorialité régionale. L'exemple du fest-noz en Bretagne », *Noröis*, Vol.1, n°198, p.21-33.

- Goré O.**, 2009, « La musique bretonne, entre régionalisme culturel et politique publique de la culture », in Raibaud Y. (Dir.), *Comment la musique vient au territoires ?*, MSHA, Pessac, p.235-249.
- Goré O.**, *L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne*, Thèse de doctorat, Université de Rennes 2, 2004.
- Goreau-Ponceaud A.**, 2008, « Bhangrâ et imaginaire de diaspora », in *Copyright Volume !: Géographie, musique et postcolonialisme*, n°6-1/2, p.33-47.
- Graml G.**, 2004 « (Re)mapping the nation : sound of music tourism and national identity in Austria, ca 2000 CE », *Tourist Studies*, n°4, p.137-159.
- Grande F.**, 1995, *Memoria del flamenco*, ed. Austral, Madrid, 2 tomes.
- Granö J.G.**, 1929, « Reine géographie », *Acta Geographica*, 2, p.1-202.
- Gravari-Barbas M.**, 1996, « Le “sang” et le “sol” : le patrimoine, facteur d'appartenance à un territoire urbain », *Géographie et culture*, n° 20, p. 55-68.
- Gravari-Barbas M., Violier P. (Dir.)**, 2003, *Lieux de culture, culture des lieux*, Presses Universitaires de Rennes.
- Green A-M.**, 1998, *Musique de métro: approche des musiques vivantes urbaines*, L'Harmattan.
- Gregory D.**, 1994, *Geographical imaginations*, Blackwell: Oxford.
- Gregory D. ; Johnston R. ; Pratt G. ; Watts M. ; Whatmore S.** (eds.), 2009, *The Dictionary of Human Geography*, 5<sup>th</sup> edition, Wiley-Blackwell.
- Grésillon B.**, 2009a, « La musique à Berlin, une symphonie en trois mouvements », in Raibaud Y. (Dir.), 2009, *comment la musique vient-elle au territoire*, MSHA, Pessac, p.105-120.
- Grésillon B.**, 2009b, « Berlin, capitale musicale », *La GéoGraphie*, n°6 nouvelle formule, p.28-31.
- Grimaldos A.**, 1998, *Panorama del flamenco*, FNAC-Espagne.
- Grison L.**, 2000a, "Espace et musique: répons de Boulez", in *L'Espace Géographique*, n°1, p.87-89.
- Grison L.**, 2000b, "Attitude scientifique moderne classique » et « arriération de la mixture positivo-humaniste », in *L'Espace Géographique*, n°3, p.279-280.
- Gross J. ; Mark V.**, 2001, Regionalist accent of cultural music: the Occitan rap of Les Fabulous Troubadours, in *French cultural studies*, n°12, 2001, p.77-94.
- Guiguère H.**, 2004, "El flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, un estudio del flamenco en Jerez de la frontera", in *Música viene del Sur*, n°6, 2004, Junta de Andalucía, Granada.
- Guiguère H.**, 2005(a), "La patrimonialisation como estrategia de apropiación política del flamenco en Jerez de la Frontera", in Gondas Pontasany M. ; Mendez Perez L. (Dir.), *Politica Cultural: iniciativas de la administración, repuestas de los administrados*, Asociación Andaluza de Antropología, Sevilla, p.69-81.
- Guiguère H.**, 2005(b), "El patrimonio inmaterial y sus apuestas: estudio comparativo de la politización y de la mercantilización de las culturas del flamenco y de las bodegas en Jerez de la Frontera", in Pereiro Pérez X. ; Sierra Rodríguez X.C. (Dir.), *Patrimonio cultural: politizaciones y mercantilizaciones*, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español, Sevilla, p.101-113.
- Guiguère H.**, 2006, « Vues anthropologiques sur le patrimoine culturel immatériel : un ancrage en basse Andalousie », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, p. 107-127.
- Guillot G.**, 2009, "Implantations musicales: Brésil et Bretagne à Bordeaux", in Raibaud Y. (Dir.), *Comment la musique vient au territoire ?*, MSHA, Pessac, p.197-208.
- Guiu C. (Ed.)**, 2006a, « Géographie et musiques : quelles perspectives ? », *Géographie et cultures*, n°59.

- Guiu C.**, 2006b, « Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse », *Géographie et cultures*, n°59, p.7-29.
- Guiu C.**, 2009a, « A l'écoute des territoires », *La GéoGraphie*, n°6 nouvelle formule, p.24-25.
- Guiu C.**, 2009b, « La musique en sa citée parisienne », *La GéoGraphie*, n°6 nouvelle formule, p.82-83.
- Guiu C.**, 2009c, « Les géographies sonores : rythmes et contrepoints », in Raibaud Y. (Dir.), *Comment la musique vient au territoire ?*, MSHA, Pessac, p.29-59.
- Gumplowicz P.**, 1987, *Les travaux d'Orphée : 150 ans de vie musicale amateur en France*, Aubier.
- Gumplowicz P. ; Rostain M.**, 1978, "Notes sur l'aménagement du territoire musical", in *Vie quotidienne en milieu urbain*, Supplément aux annales de la recherche urbaine, p.481-493.
- Gumprecht B.**, 1998, "Lubbock on everything: the evocation of place in popular music (A West Texas exemple)", *Journal of cultural geography*, 18 (1), p.61-82.
- Gumuchian H. ; Pecqueur B. (dir.)**, 2007, *La ressource territoriale*, Economica : Anthropos.
- Gysi F.**, 1923, "Von den glocken", *Special publication of the Schweizerische Musikzeitung*, p.229-244.
- Gysi F.**, 1924, "Musik und klima", p.172-177; "Alpine Darstellungen in der musik", p.76-91; "Ueber Indische Musik-Auffassung", p.325-326; "Die musik in „Tausendundeiner Natch“, p.304-314; "Tellurische Musik", p.1-8 ; *Schweizerische Musikzeitung und Saengerblatt*, Jahrgang 64, 26.

## H

- Habermas J.**, 1973, *La technique et la science comme idéologie*, Denoël/Gonthier, Paris.
- Halfacree K.H., Kitchin R.M.**, 1996, "'Manchester Rave On': placing the fragment of popular music", in *Area*, n°28, vol.1, p.47-55.
- Halion K.**, 2002, *La déconstruction et la théorie des actes du langage*, Thèse de philosophie, MacMaster University, sur [http://www.e-anglais.com/thesis\\_fr.html](http://www.e-anglais.com/thesis_fr.html).
- Hall S.**, 1992, "Race, culture and communication: looking backward and forward at cultural studies", *Rethinking Marxism*, 5(1), p.10-18.
- Hall S.**, 1995, "New cultures for the old", in Massey D. ; Jess P., *A place in the World ? Place, culture and globalization, Vol.4, Human geography*, Oxford University Press.
- Harvey D.**, 1984, « On the history and present condition of geography: an historical materialist manifesto », *Professional Geographer*, 36, p.1-11.
- Harvey D.**, 1989, *The conditions of postmodernity*, Blackwell: Oxford.
- Harvey D.**, 1991, "Flexibility: threat or opportunity?", *Socialist Review*, 21(1), p.65-77.
- Hellstrom B.**, 1999, *Espaces, musiques, environnement sonore*, Cresson.
- Hennion A.**, 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié.
- Hennion A.**, 2001, « Music lover: taste as performance », *Theory, Culture and Society*, vol.18, n°5, p.1-22.
- Herrero G.**, 1991, *De Jerez a Nueva Orleáns: análisis comparativo del flamenco y del jazz*, Don Quijote, Granada.
- Hiam J.**, 2008, "Music and urban geography", *Notes*, n°64 (3), mars, p.479-481.

- Hidalgo Gomez F.**, 2002, "El flamenco en la emigración", in Gomez A. (ed.), 2002a, *op. cit.*, p. 73.
- Hobsbawm E.**, 1995, « Inventer la tradition », *Enquête*, 2, p.171-189.
- Hobsbawm E. ; Ranger T.**, 1983, *The invention of tradition*, Cambridge UP.
- Hoces Bonavilla (de) S.**, 1982, « acotaciones sobre algunos conceptos errados con el flamenco », *revista de folklore*, n° 23, p. 148, Valladoide.
- Hoffman R.**, 1932, *Un siècle d'opéra russe*, Corrèa.
- Holstein J-P.**, 1988, *L'Espace musical dans la France contemporaine*, Presses Universitaire de France.
- Horder L.**, 1937, « Quiet – A physician prescribes », in Williams-Ellis C. (ed.), *Britain and the beast*, London: Dent, p.176-182.
- Horkheimer M. ; Adorno T.W.**, 1987, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Sudamerica.
- Horsley A.D.**, 1984, "Geographic distribution of American quartet gospel music, in Carney G.O. (ed), *The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of American Folk and Popular Music*, University Press of America, Rowman and Littlefield, 1987, p.213 – 235.
- Hudson R.**, 1995, "Making music work? Alternative regeneration strategies in a desindustrialised locality: the case of Derwentside", in *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°20, vol.4, p.460-473.
- Hudson R.**, 2006, "Regions and place: music, identity and place", in *Progress in human geography*, n°5, p.626-634.
- Hurtado Torres A. et D.**, 1998, *El arte de la escritura musical flamenca*, Bienal de Arte Flamenco, Sevilla.
- Huxley A.**, 1946, *Le meilleur des mondes*, Plon.

## I

- Infante B.**, 1915, *Ideal andaluz*, Fundación Blas Infante.
- Infante B.**, 1980, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Junta de Andalucía, Sevilla, textos rassemblés et ordonnés par Manuel Barrios.
- Ingham J., Purvis M., Clarke D.**, 1994, "Hearing places, making spaces: sonorous geographies, ephemerals rhythms and the Blackburn Warehouse parties", in *Environment and planning D: Society and Space*, n°17, p.283-305.

## J

- Jackson G.P.**, 1952, "Some factors in the diffusion of American religious folksongs", *Journal of American Folklore*, n°65, p.356-369.
- Jackson P.**, 1989, *Map of meaning*, Unwin Hyman, Boston.



- Jaffrenou P.-A.**, 2009, « Composer avec l'espace », *La GéoGraphie*, n°6 nouvelle formule, p.66-71.
- Jamard J.-L.**, 2001, "Pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné? Flamenco, blues : affinités et descendances », *L'Homme*, n°158-159, p.73-96.
- Jankelevitch V.**, 1983, *La musique de l'ineffable*, Paris : Le Seuil.
- Jarvis B.**, 1985, "The truth is only known by guttersnipes", In Burgess J. ; Gold JR (eds) *Geography, the media and popular culture*, Croom Helm, London, p.96-122.
- Jazell T.**, 2005, "The world is sound? Geography, musicology and British-Asian soundscapes", in *Area*, n°37, vol.3, p.233-241.
- Jeannenot M.**, 2004, *Le Sacromonte ou la construction d'un « quartier-musée »*, devoir de maîtrise, I.G.A., Grenoble 1.
- Jimenez Diaz E.**, 1990, « El corazón flamenco de Antonio Murciano », *Sevilla flamenca*, n° 64, jan-fev, p18-19.
- Jimenez F.**, 1996, "Calle Mayor", *Espaces et sociétés* n°86, p.59-87.
- Johansson A., Bell T.L.**, 2009, *Sound, society and the geography of popular music*, Ashgate; Har/Dig edition.
- Johnston R.J.**, 1984, "The world is our oyster", *Transaction if the Institute of British Geographers*, n°9, p.443-459.
- Johnston R.J.**, 2006, "A most public of musical performance: the English art of change-ringing", *GeoJournal*, n°65, p.17-31.
- Johnston R.J., Allsopp G., Baldwin J., Turner H.**, 1990, *An Atlas of Bells*, Blackwell, Oxford.
- Jones K.**, 2005, "Music in factories: a twentieth-century technique for control of the productive self", *Social & Cultural Geography*, vol.6, n°5, p.723-744.
- Jurmu M.C.**, 2005, "Implementing musical lyrics to teach physical geography: A simple model", *Journal of Geography*, 104 (4), p.179-186.

## K

- Kalaora B. ; Savoye A.**, 1989, *Les inventeurs oubliés. Le Play et ses continuateurs aux origines des sciences sociales*, Champ Vallon.
- Kaufmann J.-C.**, 2004, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Armand Colin.
- Keinard M.**, 1953, "Using music to enrich geography", in *Journal of cultural geography*, n°52, p.189-191.
- Kellner D.**, 1993, "Popular culture and the construction of postmodern identity", in Lash S. ; Friedman J. (ed.), *Modernity & Identity*, Blackwell: Cambridge USA.
- Kniffen F.**, 1965, "Folk housing: key to diffusion", *Annals of the Association of the American Geographers*, 55, p.549-577.
- Knight D.B.**, 2006a, "Geography of the orchestra", *Geojournal*, 65, p.33-53.
- Knight D.B.**, 2006b, *Landscape in music: space, place and time in the world great music*, Lanhan, Rowman&Littlefield Publisher.
- Knox P.L.**, 1991, "The restless urban landscape: economic and sociocultural change and the transformation of Metropolitan Washington, DC", *Annals of the Association of American Geographers*, 81(2), p.181-209.

- Kobayashi A. ; Mackenzie S. (eds.)**, 1989, *Remaking human geography*, Unwin Human, Boston.
- Kong L.**, 1995a, "Popular music in geographical analyses", in *Progress in Human Geography*, n°19, 1995, p.183-198.
- Kong L.**, 1995b, "Music and cultural politics: ideology and resistance in Singapore", *Transaction of the Institute of British Geographers*, 20(4), p.447-459.
- Kong L.**, 1996a, "Popular music and a "sense of place" in Singapore", in *Crossroads*, n°9, 1996, p.51-77.
- Kong L.**, 1996b, "Popular music in Singapore: local cultures, global resources and regional identities", in *Environment and Planning D: society and space*, n°14, p.273-292.
- Kong L.**, 2000, "Cultural policy in Singapore: negotiating economic and socio-cultural agenda", *Geoforum*, n°31, p.409-424.
- Kong L.**, 2006, "Music and moral geography: construction of "nation" and identity in Singapore", *GeoJournal*, n°65, p.103-111.
- Koninck (de) R.**, 1998, "La géographie critique", in Bailly A. et al. (dir.), *Les concepts de la géographie humaine*, Paris, Colin, p.185-198.
- Kracht J-B.**, 1989, "Perception of the Great Plains in nineteenth century folk songs: teaching about place", *Journal of geography*, 88, p.206-212.
- Krim A.**, 1998, "Get your kick on route 66!" A song map of post-war migration", in *Journal of cultural geography*, n°18, p.49-60.
- Krim A.**, 2002, "Rap, Race, the "Local," and Urban Geography in Amsterdam", in *Critical Studies*, 1 August 2002, Vol.19, n°1, p.165-179.
- Krim A.**, 2007, "Appalachian Songcatcher: Olive Dame Campbell and the Scotch-Irish Ballad", *Journal of Cultural Geography*, 29(1), p.91-112.
- Krims A.**, 2007, *Music and urban geography*, Londres, Routledge.
- Kruse R.J.**, 2003, "Imagine Strawberry Field as a place of pilgrimage", in *Area*, June, Vol.35, n°2, p.154-162.
- Kruse R.J.**, 2004, "The Geography of the Beatles: approaching concepts of human geography", *Journal of Geography*, n°103(1), p.2-7.
- Kruse R.J.**, 2005a, "The Beatles as place makers: narrated landscape in Liverpool, England", *Journal of cultural geography*, 22 (2), p.87-114.
- Kruse R.J.**, 2005b, *A Cultural Geography of the Beatles: Representing Landscapes as Musical Texts (Strawberry Fields, Abbey Road, and Penny Lane)*, Edwin Mellen Press.
- Kuhlken R., Sexton R.**, 1991, "The Geography of Zydeco Music", in *Journal of Cultural Geography* n°12, p.27-38.
- Kuhn T.**, 2008[1962], *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion – Champs Sciences.

## L

- Laborde D.**, 2009, « Lieux de musique en ville », *La GéoGraphie*, n°6 nouvelle formule, p.78-81.
- Lacombe H.**, 2007, *Géographie de l'opéra au XXè siècle*, Fayard.
- Ladmirault P.**, 1914, « Géographie musicale de l'Europe », in *La Revue Musicale S.I.M.*, 1er avril 1914, p.56.

- Lafarge de Grangeneuve L.**, 2002, "Quelle musique pour les quartiers? Deux équipements culturels controversés", in *Copyright Volume! Autour des musiques actuelles*, n°2, vol.1, p.5-18.
- Lafarge de Grangeneuve L.**, 2005, « Les nouvelles culture urbaine, une ressource pour le développement local. Culture hip-hop et images des villes à Bordeaux et à Marseille », in *Montagnes Méditerranéennes*, n°22, p.107-112.
- 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.
- Lafarge de Grangeneuve L.**, 2009, « Le développement différencié di hip-hop dans l'agglomération bordelaise : le rôle des politiques publiques », in Raibaud Y. (Dir.), 2009a, *Comment la musique vient au territoire ?*, MSHA, Pessac.
- Lafaye C. ; Thévenot L.**, 1993, « Une justification écologique ? Conflits dans l'aménagement de la nature », *Revue Française de Sociologie*, vol.34, n°4, octobre-décembre, p.494-524.
- Laffanour A. (dir.)**, 2003, *Territoires de musiques et cultures urbaines*, Paris, L'Harmattan, collection Communication et Civilisation.
- Lajarge R.**, 2009, « Pas de territorialisation sans action (et vice-versa) ? », in *Territoires territorialités, territorialisation. Controverses et perspectives*, Université de Rennes (Ed.), p.193-204.
- Lajarge R., Pecqueur B.**, 2011, « Ressources territoriales : politiques publiques et gouvernance au service d'un développement territorial générant ses propres ressources », *Projet Ressterr*, Rhône-Alpes, Série Les 4 pages PSDR3.
- Lakdhari S.**, 2004, "L'Espagne sous tout les tableaux", *Outre-mer* n°7, p.191-199.
- Lamantia F.**, 2003a, « Les effets « territorialisant » des sons, reflet de la société en ses lieux et de ses états d'âme », *Géocarrefour*, vol.78/2., en ligne sur <http://geocarrefour.revues.org/index281.html>, consulté le 8 avril 2009.
- Lamantia F.**, 2005, *L'opéra dans l'espace français*, Paris, Connaissance et savoir, 484p.
- Landel P.-A., Teillet P.**, 2003), *La place de la culture dans la recomposition des territoires*, Grenoble : Observatoire de Politiques Culturelles.
- Landel P.-A.**, 2007, "Invention de patrimoines et création de territoires", in Gumuchian H. ; Pecqueur B. (dir.), 2007, *La ressource territoriale*, Economica : Anthropos, p.157-176.
- Larrea Palacin A.**, 2001, *El flamenco en su raíz*, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla.
- Lavour L.**, 1976, *Teoría romántica del cante flamenco*, Ed. Nacional: Madrid.
- Lazzarotti O.**, 2004, « Franz Schubert était-il viennois ? », *Annales de Géographie*, n° 638-639, juillet-octobre 2004, p. 425-444.
- Le Moigne J.-L. ; Morin E.**, 1999, *L'intelligence de la complexité*, Paris: L'Harmattan, 1999.
- Le Roux A.**, *Didactique de la géographie*, Presses universitaires de Caen, 2003.
- Leblond B.**, 1989, "Las etapas secretas del cante", in *Dos siglos de flamenco: actos de la conferencia internacional*, Jerez 21-25 junio 88 (Jerez: Fundación Andaluza de Flamenco), p.253-258.
- Leblond B.**, 1991, *El cante flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Cinterco, Madrid.
- Leblond B.**, 1995, *Flamenco*, Paris: Citée de la Musique; Arles: Actes Sud.
- Leblond B.**, 1997, "Reflexiones en torno a la estética del flamenco", in *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco de Sevilla*, Fundación El Monte.
- Lechaume A.**, 1995, *Chanter le pays : le rôle de la chanson dans la formation d'une conscience territoriale au sein du Québec contemporain*, Université de Laval, Québec.
- Lechaume A.**, 1997, "Chanter le pays : sur les chemins de la chanson québécoise contemporaine.", in *Géographie et culture*, n°21, p.45-58.

- Lee D.R.**, 1991, "Music and landscape appreciation: a comparison of the experience", in *The California Geographer*, n°31, p.5-18.
- Lefebvre A.**, 2009, "Conclusion. Musique et territoire: entre produit culturel et fait de culture", in Raibaud Y. (Dir.), *Comment la musique vient au territoire ?*, MSHA, Pessac, p.275-281.
- Lefebvre H.**, 1981, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- Lefebvre N.**, 2007, "Musique et résistance.", *EspacesTemps.net*, 16.03.2007 <http://espacestems.net/document2197.html>
- Lefranc P.**, 1998, *Le cante jondo: le territoire, le problème des origines, les répertoires*, Faculté des Lettres de Nice.
- Lehr J-C.**, 1983, "'Texas (when I die)': national identity and image of place in canadian country music broadcast", *The Canadian Geographer*, 27, 1983, p.361-370.
- Lehr J-C.**, 1984, "Music as an aid in the teaching of geography", *History and Social Science Teacher*, 19(4), p.223-228.
- Lehr J-C., Bartlett J., Tabvahtah J.**, 2006, "The distant beat of my father's drums: contemporary aboriginal music and NCI-FM broadcasting, Manitoba, Canada", *Geojournal*, 65, p.79-90.
- Lehr J-C., Tabvahtah J., Bartlett J.**, 2004, "Image and environment in contemporary inuit music", in Romanowski J. (eds.), *Prairie perspectives: geographical essays 7*, p.11-20, University of Manitoba, Winnipeg.
- Lemogodeuc J. M. ; Moyano F.**, 1994, *Le flamenco*, Presses universitaires de France.
- Leppert R. ; McClary S.** (eds), 1987, *Music and society; The politics of composition, performance, and reception*, Cambridge University Press.
- 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.
- Leroux X.**, 2006, « La musique traditionnelle, un élément de redéfinition de l'espace Lille-Dunkerque », *communication journée scientifique « musique et géographie : quelle perspectives ? »*, 6 Juin 2006, Paris IV ; document écrit de 6 pages.
- Leroux X.**, 2007, « Pour une géographie de la musique traditionnelle dans le nord de la France », *Bulletin de la société géographique de Liège*, n°49, p.59-65.
- Levy A.J.**, "Real and Virtual Spaces Generated By Music", in *International Journal of Architectural Computing*, 1 September 2003, vol. 1, no. 3, pp. 375-391.
- Lévy J. ; Lussault M. (dir.)**, 2003, *Dictionnaire de la géographie et des espaces des sociétés*, Belin.
- Lévy J.**, 1994a, "Espaces, contrepoints, - des géographies musicales", in *Espaces, Les Cahiers de l'IRCAM*, Centre Georges Pompidou, p.145-166.
- Lévy J.**, 1994b, "Adorno, Vienne, Schoenberg", *Espace-Temps*, n°55-56, p.108-126.
- Lévy J.**, 1999, *Le tournant géographique*, [Chap.12 : « Les promesses de l'improbable : espace et musique »], Belin.
- Leyshon A.**, 2001, "Time-space (and digital) compression: software formats, music networks and the reorganization of music industry", in *Environment and Planning A*, n°33, p.49-77.
- Leyshon A.**, 2004, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place* – Connell&Gibson, *Annals of the Association of the American Geographers*, 94 (3), p.230, mars.
- Leyshon A.**, 2009a, "The software slump? digital music, the democratisation of technology, and the decline of the recording studio sector within the musical economy", *Environment and Planning A*, vol.41, p.1309-1331.
- Leyshon A.**, 2009b, *Making music digital*, Oxford University Press.
- Leyshon A., Matless D., Revill G. (eds.)**, 1998a, *The place of music*, Guilford Press, New York.

- Leyshon A., Matless D., Revill G.**, 1995, "The place of music", *Transaction of the Institute of British Geographers*, New Serie, n°20, p.423-433.
- Leyshon A., Matless D., Revill G.**, 1998b, "Introduction: music, space and the production of place", in Leyshon A.; Matless D.; Revill G. (eds.), 1998, *The place of music*, Guilford Press, New York, p.1-30.
- Lidou M.**, 2003, « Musiques...actuelles, une histoire si personnelles tant partagée », in Laffanour A. (dir.), 2003, *Territoires de musiques et cultures urbaines*, Paris, L'Harmattan, collection Communication et Civilisation.
- Linnell G. (ed.)**, 1961, *A history and encyclopaedia of country, western and gospel music*, Nashville: McQuiddy Press.
- Lipsitz G.**, 1989, *Time Passages: collective memory and American popular culture*, University of Minnesota Press.
- Lipsitz G.**, 1994, *Dangerous crossword: popular music, postmodernism and the poetic of place*, Verso, London.
- Lomax A.**, 1960, *The folk songs of North America*, Garden City, N-Y.
- Lomax A.**, 1976, *Cantometrics*, Berkeley: UCP.
- Lomax A.; Erickson E.E.**, 1971, "The world song style map", in Lomax (ed.), *Folk song style and culture*, Washington, DC:American Association for the Advancement of Science, p.75-110.
- Lorente Rivas M.**, 2004, Transculturaciones flamencas. Varias inflexiva, in [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com), consulté le 12/07/2007.
- Lornell K. ; Mealor T.**, 1983, "Tradition and research in folk geography", *Professional geographer*, 35, p.51-56.
- Lornell K. ; Mealor T.**, 1995, "A&R Men and the geography of piedmont blues recording 1924-1941", *ARCS Journal*, 26(1), p.1-22.
- Lornell K.**, 1984a, "The geography of folk and popular-music in the United-States, an annotated bibliography", *Current Musicology*, n°37-38, p.127-135.
- Lornell K.**, 1984b, "Spatial perspectives on the field recording of traditional American music: a case study from Tennessee in 1928", in Carney (Dir.), *The Sounds of People and Places: A Geography of American Music From Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1ère édition [4ème ed. 2003], p.91-100.
- Lornell K.**, 1996, "The sounds of people and places: A geography of American folk and popular music - Carney,GO", *NOTES*, 52 (3): 827-828 MAR 1996.
- Lovering J.**, 1998, "The global Music Industry", 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.31-56.
- Lowenthal D.**, 1976a, "The American scene", *Geographical Review*, n°58-january, p.61-88.
- Lowenthal D.**, 1976b, "Turning into the past: can we recapture the soundscape of bygone days?", *UNESCO courier*, n°29, p.15-21.
- Lowenthal D.**, 1985, *The past is a foreign country*, Cambridge University Press.
- Lowenthal D.**, 2006, "From harmony of the spheres to national anthem: reflections on musical heritage", *GeoJournal*, n°65, p.3-15.
- Lynch K.**, 1960, *The image of the city*, Massachusetts Institute of Technology Press.

# M

- Machado y Álvarez A.**, 1847, *Escenas Andaluzas, bizarrías de la tierra, alardes de toros, cuadros de costumbres y artículos varios*, Madrid, Imprenta de Don Baltasar Gonzales, 1847.
- Machado y Álvarez A.**, 1881, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, El Porvenir, Sevilla.
- Maffesoli M.**, 1988, *Le temps des tribus*, Le Livre de Poche.
- Maffesoli M.**, 1991, *L'Ombre de Dionysos*, Le Livre de Poche.
- Mairena A.**, 1976, *Las confesiones de Antonio Mairena*, ed. Sevilla.
- Manfredi Cano D.**, 1983, *Cante y baile flamenco*, ed. Everest, col. Guía Everest.
- Manfredi Cano D.**, 1988[1954], *Geografía del cante jondo*, Universidad de Cádiz.
- Manfredi Cano D.**, 1995, *Cante y baile flamencos*, Everest-León.
- Marcus G.**, 1975, *Mystery train: image of America in rock and roll music*, London: Omnibus Press.
- Marietan P.**, 1979, *Musique paysage*, Ministère de la Culture.
- Marietan P.**, 1997, *La musique du lieu : musique, architecture, paysage, environnement...*, Commission nationale suisse pour l'UNESCO.
- Martin Cabeza J.D.**, 2006, *Jondo*, Barcelona: Barataria ediciones.
- Martinelli B.**, 2004, « Style, technique et esthétique en anthropologie », In B. Martinelli (dir.), *L'interrogation du style : anthropologie, technique et esthétique*, Paris/Lausanne : Payot. p. 2-30.
- Martín Martín M.**, "Los festivales flamencos", in *Historia del flamenco*, Tomo III, Tartesos, Sevilla, 1995, p.445-497.
- Martín Moreno A.**, 1985, *Historia de la música andaluza*, Ed. Andaluzas Unidas: Sevilla.
- Martin P.J.**, 1995, *Sounds and society: themes in the sociology of music*, MUP, Manchester.
- Martonne (de) E.**, 1930, *Géographie universelle* (dir. Vidal de la Blache, Gallois), tome IV : *Europe centrale*, Paris, Armand Colin, deux volumes, 1930 et 1931.
- Massey D.**, 1998, "The spatial construction of youth cultures", in Skelton T. ; Valentine G. (ed.), *Cool Places: Geographies of youth culture*, Routledge, p.121-129.
- Matless D.**, 1995, "Culture run riot? Work in social and cultural geography, 1994", *Progress in Human Geography*, n°19, p.395-403.
- Matless D.**, 1996, "New material? Work in cultural and social geography, 1995", *Progress in Human Geography*, 20(3):379-391 SEP 1996.
- Matless D.**, 1997, "The geographical self, the nature of the social and geoaesthetics: work in social and cultural geography, 1996", *Progress in Human Geography*, 21 (3): 393-405 SEP 1997.
- Matless D.**, 2005, "Sonic geography in a nature region", *Social and Cultural Geography*, vol.6, n°5, p.745-766.
- Matras J.J.**, 1948, *Le son*, PUF.
- May J.**, 1996, "A little taste of something more exotic: the imaginative geography of everyday life", *Geography*, n°81, p.57-64.
- May J.; Thrift N. (eds.)**, 2001, *Timespace: geographies of temporality*, London, Routledge.
- McClary S.**, 1987, *Feminine ending: Music, gender and sexuality*, University of Minnesota Press.
- McDowell L.**, 1994, "Polyphony and pedagogic authority", *Area*, (26)3, p.241-248.

- Mcleay C.**, 1994, "The Dunedin sound – New Zealand rock and culture geography", in *Perfect Beat*, n°2, Vol.1, p.38-50.
- Mcleay C.**, 1995, "Musical words, musical worlds: geographical imagery in the music of U2", *New Zealand geographer*, 51, p.1-6.
- Mcleay C.**, 1997, "Popular music and expression of national identity", in *New Zealand Journal of Geography*, n°103, p.12-17.
- Mcleay C.**, 2006, "Government regulation in the Australian popular music industry: the rethoric of cultural protection, the reality of economic production", *Geojournal*, 65, p.91-102.
- Mercado J.**, 1982, *La Seguidilla Gitana*, Ed. Taurus.
- Mérimée P.**, 2005[1831], *Carmen*, Pocket.
- Merleau-Ponty M.**, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard.
- Meyer M.**, 1973, "Country music and geographical themes", *The Mississippi Geographer*, n°4, p.65-74.
- Meyer M.**, 1998, "The sounds of people and places: A geography of American folk and popular music - Carney,GO", *The Professional Geographer*, 40 (4): 473-474 NOV 1988.
- Michaud Y. (Dir.)**, *Qu'est-ce que la culture?*, Université des savoirs Vol.6, O.Jacob, 2001.
- Mikesell M.**, 1978, "Tradition and innovation in cultural geography", *Annals of the Association of American Geographers*, 68(1), p.1-16.
- Mikesell M.**, 1981, "Continuity and change", in Blouet B., *The origins of Academic Geography in the united States*, p.1-2.
- Miller A.G.**, 1937, *What to do on the Norfolk Broads*, Wroxham: Miller.
- Milon A.**, 1999. *L'Etranger dans la Ville. Du rap au graff mural*. Paris, PUF, col. "Sociologie d'aujourd'hui".
- Ministère de la Culture**, 1999, *Musique, danse et aménagement du territoire, actes du colloque de Dijon en 1997*.
- Mintz J.R.**, 1997, *Carnival song and society. Gossip, sexuality and creativity in Andalusia*, Oxford/New York, Berg.
- Mitchell T.**, 1996, *Popular music and local identity: rock, pop and rap in Europe and Oceania*, LUP, Leicester.
- Mitchell T.**, 1999, "Another root: Australian hip hop as a global subculture – re-territorializing hip hop", in Bloustein G. (Dir.), *Musical Visions*, Wakefield Press, Adelaide, p.85-94.
- Mitchell T.**, 2001, *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, WUP.
- Mitchell T.J.**, 1994, *Flamenco Deep Song*, Yale University Press.
- Molina R. ; Espin M.**, 1992, *Flamenco de ida y vuelta*, Ed. Guadalquivir, Sevilla.
- Molina R. ; Mairena A.**, 1963, *Mundo y formas del cante jondo*, Madrid, ed. Revista del Occidente.
- Monson I.**, 1996, *Saying something: jazz improvisation and interaction*, University of Chicago Press.
- Montes C.**, 1993, "Les lieux de l'opéra", *Géographie et culture*, n°6, p.51-74.
- Montes C.**, 1996, "Les lieux mythique de l'opéra", in Foucher M. (Dir.), « Les ouvertures de l'opéra : une nouvelle géographie culturelle ?, p.49-57.
- Morin E.**, 1977, *La méthode, 1. La Nature de la Nature*, Paris, Le Seuil.
- Morin E.**, 1982, *Science avec conscience*, Fayard.
- Morin E.**, 1999, *Relier les connaissances*, Le Seuil.
- Morin E.**, 2005[1990], *Introduction à la pensée complexe*, Ed. du Seuil, col. Essais.
- Morton F.**, 2005, "Performing ethnography: Irish traditional music sessions and new methodological spaces", *Social and Cultural Geography*, vol.6, n°5-oct, p.661-676.

- Moss P.**, 1992, "Where is the "promised land"? Class and gender in Bruce Springsteen's rock lyrics", in *Geografiska Annaler. Series B. Human Geography*, n°3, vol.74B, p.167-187.
- Moulard-Kouka S.**, 2009, "Le rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture populaire urbaine au Sénégal », in Raibaud Y. (Dir.), 2009a, *Comment la musique vient au territoire ?*, MSHA, Pessac, p.153-164.

## N

- Nair P.**, 2002, "Vocal In-roads: Flamenco, Orality and Postmodernity in Las 3000 Viviendas: Viejo Patio (EMI 1999)", in Richard Young (ed.), *Music, Culture, Identity*, Rodopi (Amsterdam), p.270-285.
- Nash C.**, 2000, "Performativity in practice: some recent work in cultural geography", *Progress in Human Geography*, n°24(4), p.653-664.
- Nash P.H.**, 1968, "Music region and regional music", *Deccan geographer*, vol.6 n°2, p.1-24.
- Nash P.H.**, 1974, "Polyphony, monogenesis, topophilia, iconophobia, troubadours, organs, rock, and sex", *abstract of annual meeting of Association of Canadian Geographers*, Toronto, p.142-143.
- Nash P.H.**, 1975a, "Music and cultural geography", in *The Geographer*, n°22, p.1-14.
- Nash P.H.**, 1975b, "Music and environment: an investigation of some of the spatial aspects of production, diffusion and consumption of music", *Canadian association of university school of music journal*, 5, p.42-71.
- Nash P.H.**, 1979, "The sounds of people and places: A geography of American folk and popular music - Carney,GO", *Journal of geography*, 78 (5), p.206.
- Nash P.H.**, 1993, "Salzburg, Austria and Branson, Missouri: polarities of geomusical growth", communication *Association of American Geographers Annual Meeting*, Atlanta, Georgia.
- Nash P.H.**, 1996, "The sounds of people and places: A geography of American folk and popular music - Carney,GO", *Annals of the Association of American Geographers*, 86 (4), p.796-798.
- Nash P.H., Carney G.O.**, 1996, "The seven themes of music geography", in *The Canadian Geographer*, n°40(1), p.69-74.
- Nelson J.T.**, 1993, "The sound of music: linking music and geography skills", *Southern Social Studies Journal*, 19(1), p.11-19.
- Nettl B.**, 1954, *North America Indian Music Styles*, Philadelphia, American Folklore Society.
- Noel E.**, 1916, *Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*, Madrid: Renacimiento.
- Nora P.**, 1974, « Le retour de l'événement », in Le Goff J. ; Nora P. (Dir.), *Faire de l'histoire*, vol.1 « Nouveaux problèmes », Paris, Gallimard, p.210-229.
- Nye D.E.**, 1994, *American technological sublime*, Cambridge: MIT Press.



## O

- Ohana M.**, 1956, "Géographie musicale de l'Espagne", in *Journal des Jeunesses musicales de France*, n°47 et 48, mars 1956.
- Ordoñez Flores E.**, 2005, Processus d'improvisation au sein du « Cuadro Flamenco » : Y a-t-il une réelle spontanéité dans la danse flamenco ?, Cahiers de la MRSH, n° spécial: *La complexité : Ses formes, ses traitements, ses effets*, avril, p.255-272.
- Oriol M.**, 1986, « Le transnational est-il concevable comme volonté et comme représentation ? », *Peuples Méditerranéens*, 35-36, p.131-136.
- Ortiz Nuevo J.L.**, 1996, *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Lobros PM.
- Ortiz Nuevo J.L.**, 1996, *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Lobros PM.
- Ortiz Nuevo J.L.**, 1998, "Los Cafés Cantantes. En Los Espacios de la Sociabilidad Sevillana", Signatura Ediciones.
- Ortiz Nuevo J.L.**, 1998, "Los Cafés Cantantes. En Los Espacios de la Sociabilidad Sevillana", Signatura Ediciones.
- Osgerby B.**, 1999, "Chewing out a rhythm on my bubble gum: the teenage aesthetic and geography of American punk", in Sabin R. (Dir.), *Punk rock: so what?*, Routledge, London, p.154-169.
- Oyonarte y Molina L.**, 1993, "Je suis sévillan", in *Autrement* série Monde hors-commerce, "Méditerranées : Lumières et tumultes ou la saveur des mélanges", p.206-217.

## P

- Pachon R.**, 2006, "Flamenco y folklore", in *La nueva Alborea*, n° 6, p. 50-51.
- Pachon R.**, 2011, "Les desgitanizacion del flamenco", in *El País*, 24 septembre 2011, sur elpais.com, consulté le 3 février 2012.
- Pailhé J.**, 1998, "Le jazz: mondialisation et territorialité", in *Mappemonde*, n°51, vol.3, p.38-43.
- Pailhé J.**, 2000, « Les festivals musicaux dans l'Espace aquitain », *Sud-Ouest*, Toulouse, n°8, p.31-37.
- Pailhé J.**, 2004, "La musique dans le processus identitaire en Europe centrale", in *Annales de géographie*, n°113, p.445-468.
- Pailhé J.**, 2005, « Postface. Où l'art investit le territoire », in Raibaud Y., 2005a, *Territoires musicaux en régions. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, MSHA, Pessac, p.321-324.
- Palier B.**, 2004, « Path dependance », in Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., *Dictionnaire des politiques publiques*, Presses de Sciences politiques, p.318-326.
- Pasqualino C.**, 1998, *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*, CNRS édition – MSH Paris.
- Paterson J.L.**, 1991, "Putting pop into its place: using popular music in the teaching of geography", in *New Zealand of Geography*, n°92, p.9-18.
- Pecqueur B.**, 2000, *Le développement local : pour une économie des territoires*, Syros.

- Pelinski R.** (dir.), 1995, *Le tango nomade*, Montréal, Tryptique.
- Pendanx M.**, 2006, « Les bandas revisitent les lieux », *Géographie et cultures*, Paris, L'Harmattan, n°59, p.27-41.
- Pendanx M.**, 2009, « Territoires musicaux et inspirations hispaniques : bandas du sud-ouest et peñas musicales du sud-est », in Raibaud Y. (Dir.), 2009, *Comment la musique vient au territoire ?*, MSHA, Pessac, p.167-178.
- Perez O.**, 1995, *Le flamenco et les gitans*, Filipacchi.
- Perrois L.**, 1977, *Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle au Gabon*, Paris : ORSTOM.
- Peterson M.**, 2002, "Performing the « People's Palace »: Musical performance and the production of space at the Chicago Cultural Center", *Space and Culture*, n°5, p.253-264.
- Pierson P.**, 1994, *Dismantling the Wastfare State? Reagan, Thatcher, and the politics of retrenchment*, Camnridge University Press.
- Pigeon P.**, 2005, *Géographie critiques des risques*, Anthropos: Economica.
- Pile S., Keith M. (eds.)**, 1997, *Geographies of resistance*, London: Routledge.
- Pile S.; Thrift N. (eds.)**, 2000, *City: A-Z*, Sage, London.
- Piquet S.**, 2001, *Les musique actuelles en Basse-Normandie : étude géographique*, Thèse sous la direction de Robert Hérim, Université de Caen.
- Pizepan C.**, 2009, *Les étapes du développement du flamenco en France*, [gsbblogs.uct.ac.za/walterbaets/files/2009/09/anthropo](http://gsbblogs.uct.ac.za/walterbaets/files/2009/09/anthropo), consulté 22 mai 2011.
- Pocock D.**, 1988, "The music of geography", in Pocock D. (Dir.), *Humanistic approaches in geography*, Durham University: department of geography, Occasional Publication (New Series), 22, p.62-71.
- Pocock D.**, 1989, "Sound and the geographer", *Geography*, 74, p.193-200.
- Pocock D.**, 1993, "The senses in focus", *Area*, n°25, p.11-16.
- Poole E.**, 1995, "Opera Review", *Globe and Mail*, 18 octobre 1995, p.14.
- Popper K.R.**, 1973[1959], *La logique de la découverte scientifique*, Payot.
- Porteous J.D.**, 1985, "Smellscape", *Progress in Human Geography*, 9(3), p.356-378.
- Porteous J.D.**, 1990, *Landscapes of the Mind: worlds of sense and metaphor*, Toronto, University of Toronto Press.
- Power D. ; Hallencreutz D.**, 2007, "Competitiveness, local production systems and global commodity chains in the music industry: Entering the US market", *Regional Studies*, 41 (3), mai 2007, p.377-389.
- 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.
- Power D., Hallencreutz D.**, 2002, "Profiting from creativity? The music industry in Stockholm, Sweden and Kingston, Jamaica", *Environment and Planning A*, n°34, p.1833-1854.
- Prochasson C.**, « La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales », Paris, 1997, in *Les Annales de la Géographie* 1998, p.422-423.
- Prod'homme J-G.**, 1925, *L'opéra (1665-1925)*, Delagrave.
- Pumain D.**, Une approche de la complexité en géographie, *Géocarrefour*, vol.78/1, p.29.

## Q

- Quesada S.**, 1987, *Curso de civilización española*, Sociedad General Española de Librería.
- Quintana B.B. ; Floyd L.G.**, 1960, *Que gitano! Gypsies of southern Spain*, Random House, NY.

## R

- Raffestin C. ; Barampama A.**, 1998, « Espace et pouvoir », in Bailly A. et al. (dir.), 1998, *Les concepts de la géographie humaine*, Paris, Colin.
- Raffestin C. ; Bresso M.**, 1980, *Pour une géographie du pouvoir*, LITEC.
- Raibaud Y.**, 2000a, « Les musiques amplifiées, un nouveau mode de développement culturel » in *Culture et Villes*, INRS Montréal, avril 2000, pp.27-36.
- Raibaud Y.**, 2000b, « L'Aquitaine et les musiques amplifiées », *Sud-Ouest Européen*, Toulouse, n°8, p.39-48.
- Raibaud Y.**, 2001, « Musiques amplifiées : de nouveaux territoires pour les jeunes », in *Agora*, n°25, L'Harmattan, p.24-55.
- Raibaud Y.**, 2003, *Territoires musicaux en région : l'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III.
- Raibaud Y.**, 2004, « Ecoles de musique et territoire régional » in J-P. Augustin et A. Lefebvre (Dir.), *Perspectives territoriales pour la culture*, éd. MSHA, Pessac, pp.155 à 191.
- Raibaud Y.**, 2005a, *Territoires musicaux en régions. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, MSHA, Pessac.
- Raibaud Y.**, 2005b, « Des lieux construits pas le genre : Les équipements des musiques amplifiées », *Géographie et Culture*, n°54, p.53-70.
- Raibaud Y.**, 2006, « Fêtes musicales : expérience de la ville et performativité », in *Géographie et musique, quelles perspectives*, revue *Géographie et cultures* n° 58, p.87-104.
- Raibaud Y.**, 2008, « Présentation - Les musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales », *Copyright Volume !: Géographie, musique et postcolonialisme*, n°6-1/2, p.5-17.
- Raibaud Y. (Dir.)**, 2009a, *Comment la musique vient au territoire ?*, MSHA, Pessac.
- Raibaud Y.**, 2009b, « Les grands brassages de la musique », *La GéoGraphie*, n°6 nouvelle formule, p.32-37.
- Raibaud Y.**, 2009c, *Une géographie socioculturelle*, HDR, Pessac, Université de Bordeaux III, sous la direction de J-P. Augustin.
- Ransome A.**, 1940, *The big six*, London: Cape.
- Reid D. ; Taylor B.**, 2002, « Appalachia as a global region : toward critical regionalism and civic professionalism », *Journal of Appalachian Studies*, 8(1), p.5-28.
- Rérat P.**, 2006, "Le rap des steppes: l'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol", communication in *Colloque "géographie et musiques: quelles perspectives?*, Université Paris IV-Sorbonne, 8 juin 2006.
- Retailé D.**, 1997, *Le monde du géographe*, Presses de Sciences Po.

- Reville G.**, 1995, "Hiawatha and pan-Africanism: Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912), a black composer in suburban London", *Ecumene*, n°2, p.247-266.
- Reville G.**, 1998, "Samuel Coleridge-Taylor's geography of disappointment: hybridity, identity and network of musical meaning", in Leyshon A.; Matless D.; Reville G., 1998, *The Place of Music*, The Guilford Press, p.197-221.
- Reville 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.
- Reville 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.
- Reville G.**, 2004, "Performing French Folk Music: dance, authenticity and nonrepresentational theory", *Cultural Geographies*, n°11, p.199-209.
- Reville G.**, 2005, "Vernacular culture and the place of folk music", *Social & Cultural Geography*, vol.6, n°5, p.693-706.
- Reville G.**, 2008, « Music », in Gregory D. et al., *Dictionary of Human Geography*, Blackwell.
- Ribac F.**, 2003, « La musique comme modèle pour les sciences sociales ? Entretien avec Antoine Hennion », in *Mouvements* n°29, Paris, septembre/octobre, p.114-121.
- Rios Ruiz M.**, 2002, *El gran libro del flamenco*, volumen I – Historia y Estilos, Calambur.
- Rivas Rivas A-M.**, 2000, "Les déclinaisons du concept d'identité", *Ethnologie française*, n°30, p.251-255.
- Rodano R. ; Bohlman P. (eds.)**, 2000, *Music and the racial imagination*, University of Chicago Press.
- Rodaway P.**, 1994, *Sensuous geography: body, sense and place*, Routledge, London:Routledge.
- Rodríguez Gómez F.**, 1935, *Arte y artistas flamencos*, Madrid.
- Rodríguez Iglesias F.**, 2001, *Proyecto Andalucía: Antropología. Folclore y flamenco*, Ed. Publicaciones Comunitarias de Andalucía.
- Rodríguez Mateos J.**, 1998, *La ciudad recreada. Estructura, valores y símbolos de las hermandades y cofradías de Sevilla*, Sevilla, Diputación.
- Romagnan J. M.**, 1995, *Géographie, aménagement du territoire et action musicale dans la vallée de la Durance*, thèse national, Université d'Aix-Marseille.
- Romagnan J. M.**, 2000, « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », in *Géographie et culture* n°36, pp.107-126.
- Romig K.**, 2009, « A listener's mental map of California », in Johansson A., Bell T.L., 2009, *Sound, society and the geography of popular music*, Ashgate; Har/Dig edition, p.107-126.
- Rose G.**, 1992, "Geography as a science of observation: the landscape, the gaze and masculinity", in Driver F. ; Rose G. (eds), *Nature and Science: essays in the history of geographical knowledge, Historical Geography Research*, Series Number 28, p.8-18.
- Rossy H.**, 1966, *Teoría del cante jondo*, CREDSA, Barcelona.
- Roupnel G.**, 1932, *Histoire de la campagne française*, Grasset.
- Rouzé V.**, "Les musiques diffusées dans les lieux publics ou la construction de territoires sonores originaux", in *Colloque "géographie et musiques: quelles perspectives?*, Université Paris IV-Sorbonne, 8 juin 2006.
- Ruiz Ortega J.L.**, 2005, *Triana: historia urbana y personalidad geográfica*, Ayuntamiento de Sevilla.
- Russo F.**, 1970, « La science comme action et artifice », *Organon*, 7, p.87-95.

# S

- Sachs C.**, 1929, *Geist und werden der musichinstruments*, Berlin : J. Bard.
- Sachs O.**, 2009, *Musicophilia*, Seuil.
- Saez G.**, 2009, « Les collectivités locales et la culture », *Cahiers français*, n°348, p.1-7.
- Said E.**, 1992, *Musical elaborations*, Oxford University Press.
- Saldanha A.**, 2002, "Music, place, identity: geography of young culture in Bangalor", in *Cultural Studies*, 1 May 2002, Vol.16, n°3, p.337-350.
- Saldanha A.**, 2005, "Trance and visibility at dawn: racial dynamics in Goa's rave scene", *Social & Cultural Geography*, vol.6, n°5, p.706-720.
- Salinas Rodriguez J.L.**, 1994, *Jazz, flamenco, tango: las orillas de un ancho río*, Cinterco, Madrid.
- Sandoval B. et G.**, 1998, *Le flamenco, entre révolte et passion*, Milan.
- Santiago J-P.**, *La musique et la ville : sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, l'Harmattan, 1999.
- Sanz Garcia L.**, 2005, "Musica, paisaje y arquitectura. Una lectura espacial del regeneracionismo español", in *Colloque "Les espaces de la musique"*, Lisbonne, 21 et 22 octobre 2005.
- Sargeant W.**, 1959 [1938], *Jazz : Hot and Hybrid*, [Géographie des style en Amérique, p.111-127], London : Jazz Book Club.
- Satie E.**, 1977, *Ecrits*, Paris : Champs Libres.
- Sauer C.O.**, 1925, « The morphology of landscape », *University of California Publications in Geography* 2, p.19-54.
- Saurisse P.**, 2007, *La Mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960*, L'Harmattan.
- Savagliano M.**, 1995, *Tango and the politic economy of passion*, Boulder: Westview Press.
- Savy C.**, 1996, « Traditions musicales flamencas dans le Midi, *Guide des danses et musiques traditionnelles Languedoc-Roussillon*, Montpellier : L'Aram LR, p.43-47.
- Savy C.**, 2002, « Les chemins musicaux de l'identité gitane », *Mediteria*, n°16, p.18-20.
- Schafer M.R.**, 1977, *The tuning of the world*, New York: Knopf.
- Schafer M.R.**, 1978, "Soul sound for CBC", *Toronto Globe and Mail*, 26 jan.
- Schafer M.R.**, 1979, *La paysage sonore*, Lattés.
- Scholl J.**, 2005, « The Evolution of Mapping the Beat: A History and Geography through Music Curriculum », *Journal for Learning Through the arts*, 1(1), p.86-96.
- Schuchardt H.**, 1881, "Die cantes flamencos", Sonderabdruck aus der *Zeitschrift für Romanische philologie*, V, Halle, Druck von E. Karras.
- Schuchardt H.**, 1882-1883, "Analogia entre los cantares alpinos y los andaluces", en Machoda y Alvarez A., *EL folk-lore andaluz*, organo de la sociedad EL folk-lore andaluz.
- Scott A.J.**, 1996, "The Craft, Fashion, and Cultural-Products Industries of Los Angeles: competitive Dynamics and Policy Dilemmas in a Multisectoral Image-Producing Complex", *Annals of the Association of American Geographers*, 86 (2), p.306-323.
- Scott A.J.**, 1997, « De la Silicon Valley à Hollywood : croissance et développement de l'industrie multimédia en Californie », *Espaces et Sociétés*, 88 (89), p.15-51.
- Scott A.J.**, 1998, "Multi-media and digital effects: an emerging local labor market", *Monthly Labour Review*, March, p.30-38.

- Scott A.J.**, 1999a, "The US recorded music industry: on the relation between organisation, location, and creativity in the cultural economy", *Environment and Planning A*, 31, p.1965-1984.
- Scott A.J.**, 1999b, "The cultural economy: geography and the creative field", *Media culture and society*, 21, p.807-817.
- Scott A.J.**, 2001, "Cultural-products industries and urban economic development: prospect for growth and market contestation in global context", *Urban Affairs Review*, n°39, p.461-490.
- Sevillano Miralles, A.**, 1996, *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*, IEADPA, 33, Almería.
- Sharp C.J.**, 1904-1909, *Folk songs from Somerset*, Simpkin, Marshall & Co, London.
- Sharp D.**, 1954, *Conflict of Wings*, London: Putman.
- Shields R.**, 1991, *Places on the Margin: Alternate Geographies of Modernity*, London, Routledge.
- Simmons I.G.**, 1999, "The place of music", *Annals of the Association of American Geographers*, 89 (3), p.560-561.
- Sinton D.S., Huber W.A.**, 2007, "Mapping polka and its ethnic heritage in the United States", *Journal of Geography*, 106(2), p.41-47.
- Skelton T., Valentine G. (eds)**, 1998, *Cool places. Geography of youth culture*, London, Routledge.
- Smith S.J.**, 1994, "Soundscape", in *Area*, n°26, 1994, p.232-240.
- Smith S.J.**, 1997, "Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music", in *Progress in Human Geography*, Vol.21, n°4, p.502-529.
- Smith S.J.**, 2000a, "Performing (Sound)world", *Environment and Planning D: Society and Space*, n°18, p.615-37.
- Smith S.J.**, 2000b, Music(2), in Pile S.; Thrift N. (eds.), 2000, *City: A-Z*, Sage, London.
- Smith S.J.**, 2001, "Music, geography of", in Johnston R.J. et al (eds), *The dictionary of Human Geography*, 4ème édition, Blackwell, Oxford, p.530-531, 2001[1981].
- Sorre M.**, 1961, *L'Homme sur la Terre*. Paris, Hachette.
- Soubeyran O.**, 1979, « Des relations « homme-nature » aux relations « nature-paysage » », in *Brouillons Dupont*, n°4.
- Soubeyran O.**, 1983, « Structures cognitives et blocages de l'évolution de la pensée en géographie humaine », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol.27 ; n°72, p.367-388.
- Soubeyran O.**, 1990, « Une histoire de fait : le bon, le brut et le truand », in *Hegoa*, numéro spécial autour de l'œuvre de Michel Chadeffaud, 2ème trimestre, p.141-146.
- Soubeyran O.**, 1997, *Imaginaire, science et discipline*, L'Harmattan.
- Soubeyran O.**, 2004, "Tautologie, effet géographique, fabrication des comportements attendus", in Debarbieux B. et Fourny M.C. (Dir.), *L'effet géographique*, MSH-Alpes.
- Soubeyran O.**, 2009, « Attention, ralentir, travaux ! », in Vannier (dir.), *Territoires territorialisés, territorialisation. Controverses et perspectives*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, [Collection : Espace et Territoires], p.185-192.
- Stanley-Niaah S.**, 2004, "Kingstons's Dancehall: a story of space and celebration", *Space and culture*, n°7, p.102-118.
- Starobinski**, 1957, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris, Plon.
- Starobinski**, 1970, *La Relation critique*, Gallimard, 1970.
- Staszak J-F. et al. (eds)**, 2001, *Géographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*, Belin.
- Steingress G. ; Feenstra E. (dir.)**, 1990, *Schuchardt H., Los cantos flamencos (Die cantos flamencos, 1881)*, Fundación Machado.

- Steingress G.**, 1990, "Schuchardt y la investigación del flamenco", in Steingress G. ; Feenstra E. (dir.), 1990, *Schuchardt H., Los cantos flamencos (Die cantos flamencos, 1881)*, Fundación Machado, p.131-154.
- Steingress G.**, 1993, *Sociología del cante flamenco*, Ayuntamiento de Jerez.
- Steingress G.**, 1998, "Social theory and the comparative history of flamenco, tango and rebetika", in Washabaugh W. (Dir.), *The passion of music and dance: body, gender and sexuality*, Berg, Oxford, p.151-173.
- Steingress G.**, 2007, *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006)*, Signatura ediciones.
- Stengers I. ; Schlanger J.**, 1988, *Les Concepts scientifiques*, La Découverte.
- Stephenson L.K., Stephenson T.**, 1973, "A prologue to listening", *Antipode: a Radical Journal of Geography*, n°5, p.12-16.
- Sternberg R.**, 1998, "Fantasy, geography, Wagner, and opera", *The geographical review*, 88 (3), p.327-348.
- Stohr W.** (ed.), 1990, *Global challenge and local response*, Mansell, London.
- Stohr W. ; Fraser Taylor D.R.** (eds), 1981, *Development from above or below ?*, Wiley, London.
- Stokes M.**, 1994, *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*, Berg, Oxford.
- Street J.**, 1993, "Local differences? Popular music and the local state", *Popular Music*, 12, p.43-55.
- Stump R.W.**, 1998, "Place and innovation in popular music: the bebop revolution in jazz", in *Journal of Cultural Geography*, n°18, vol.1, p.11-34.
- Suarez Japon J-M.**, 1995, "La Geografía y el Flamenco", in Collectif, *Historia del Flamenco*, Tartessos, vol.6, p.389-425.
- Suarez Japon J-M.**, 2006, *Escritos flamencos*, Ed. Diario de Cádiz-Diario de Sevilla.
- Suarez Japon J-M.**, 2007, "Geografía del flamenco", Universidad de Sevilla, article en ligne sur [www.us.es](http://www.us.es), consulté en mars 2007.
- Swiss T.; Sloop J ; Herman A.**, 1998, *Mapping the beat: popular music and contemporary theory*, Blackwell: Oxford.

## T

- Tarasti E.**, 1994, « L'espace dans le discours musical », in *Espaces, Les Cahiers de l'IRCAM*, Centre Georges Pompidou, p.39-52.
- Teillet P.**, 2007, « Le "secteur" des musiques actuelles », *Réseaux*, 25 (141-142), p.269-296
- Tellez Rubio J-J.**, 2006, "La geografía humana del flamenco", in Suarez Japon, *Escritos flamencos*, Ed. Diario de Cádiz-Diario de Sevilla, p.11-14.
- Théberge P.**, 2005, "Sound maps: music and sound in cybercartography", in: D.R.F. Taylor (ed.), *Cybercartography: theory and practice*. Amsterdam: Elsevier.
- Thède N.**, 2000, *Gitans et flamenco, les rythmes de l'identité*, L'Harmattan, Paris.
- Thévenot L.**, 2006, *L'action au plurielle. Sociologie des régimes d'engagement*, La Découverte.
- Thibaud J.-P.**, 1991, « Temporalités sonores et interaction sociale », in *Architecture et Comportement/Architecture and Behaviour*, vol. 7, n°1, pp. 63-74.

- Thibaud J-P.**, 1990, *A l'écoute du chantier. Des productions sonores aux modes de prévention*. Plan Construction et Architecture, Collection Recherches, Paris.
- Thompson D.J.**, 2006, "Searching for silence voices in Appalachian music", *GeoJournal*, n°65, p.67-78.
- Thrift N.**, 1996, "'Strange country': meaning, use and style in non-representational theories", *Spatial Formations*, London: Sage, p.1-50.
- Thrift N.**, 1997, "The still point: resistance, expressive embodiment and dance", in Pile S. ; Keith M (eds.), *Geographies of resistance*, Routledge, London, p.124-151.
- Thrift N.**, 1999, "Steps to an ecology of place", in Massey D.; Allen J.; Sartre P., *Human Geography Today*, Cambridge: Polity Press, p.295-322.
- Thrift N.**, 2002, « future of geography », *Geoforum*, Vol. 33, Issue 3, p. 291-298.
- Tolia-Kelly D.**, 2004, "Locating processes of identification: studying the precipitates of rememory through artefacts in the British Asian Home", *Transactions of the British Geographers*, n°29, p.314-329.
- Tolila P.**, 2001, *préface* in Gomart E., Hennion A., Maisonneuve S., *Figure de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Ministère de la Culture, La documentation française, p.4-7.
- Torgue H.**, 1999, « Aspects de l'écoute », dans Björn HELLSTRÖM et Nicolas REMY, *Espaces, musiques, environnement sonore*, Cresson, pp.27-34.
- Torgue H.**, 2009, « L'imaginaire des sons », *La Géographie*, n°6 nouvelle formule, p.54-57.
- Torres Cortes J-C.**, 1996, "Los Cantes de Almería. La geografía del cante jondo y la antología de Perico del Lunar", In *El Olivo*, n°36, oct.1996, p.8-16
- Touché M.**, 1996, « Les lieux de répétition des musique amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux », in *Annales de la recherche urbaine*, n°70, p.58-67.
- Tuan Y.**, 1977, *Space and place: the perspective of experience*, University of Minnesota Press.
- Tuan Y.**, 1991, 'Language and the making of space', *Annals of the association of the American Geographers*, 81, p.684-696.

## V

- Vaillant A.**, 2009, « Les territorialités de la batucada : circulations et appropriations d'une pratique musicale brésilienne », in Raibaud Y. (Dir.), 2009a, *Comment la musique vient au territoires ?*, MSHA, Pessac, 179-196.
- Valentine G.**, 1995, "Creating transgressive space: the music of Kd Lang", in *Transactions of the Institute of the British Geographers*, n°20, p.474-486.
- Van Assche C.**, *Sonic Process: une nouvelle géographie des sons*, Centre Georges Pompidou, 2002.
- Van Heur B.**, 2007, "Music and urban geography", *Popular Music*, 26(3), p.518-521.
- Vauchey J.-P.**, 1987a, « Pour une géographie critique des espaces sonores », *Netcom*, vol. 1, n°1, p. 201-246.
- Vauchey J.-P.**, 1987b, « Les mutations de l'espace sonore ou la déstructuration de la communication sociale territorialisée », *Netcom*, vol. 1, n°3, sept., p. 335-405.



- Vauchey J.-P.**, 1988, « Pour une géographie critique des espaces sonores », in Henry Bakis et alii, *Information et organisation spatiale*, Collection Paradigme, Caen, Chap. 11, pp. 213-236.
- Vaudour-Faguet B.**, 2001, « La disneylandisation de la société », in *Analyses et perspectives*, Futuribles, n° 267, p. 79-84.
- Veilt A.**, 1996, « Dominances ou domination culturelles ? Le cas de la musique contemporaine en France », in Poche B.; Tournon J. (Dir.), *Le rayonnement (mortel) des capitales culturelles*, Les chemins de la recherche.
- Vergillos Gomez J.**, 2000, « Flamenco: libertad o tradición, la eterna discusión », in *La Factoría*, n° 10, p. 32-40.
- Violita S.**, 1980, "The geography of music", in Mandal R.B. ; Sinha V.N.P. (Dir.), *Recent trends and concepts in geography*, New Delhi, Concept Publishing, p.353-366.
- Virelizier A.-M.**, 1993, « L'attrait du flamenco », in Robert R. (dir.), *Flamencos*, Paris : Syros, p. 5-33.
- Volle J.-P.**, 1996, *Ville et région : approche de la question urbaine en Bas-Languedoc*, Thèse de doctorat d'État, Université de Toulouse-Le Mirail.
- Von Glahn D.**, 2008, "Music and urban geography", *Journal of musicological research*, n°27, p.108-111.
- Von Glahn D.**, 2009, *The Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape*, Northeastern.

## W

- Waal Malefyt (de) T.**, 1998, "Gendering the authentic in Spanish flamenco", in Washabaugh W. (Dir.), *The passion of music and dance: body, gender and sexuality*, Berg, Oxford, p.51-63.
- Wall M.**, 2000, "The popular and geography: music and racialized identities in Aotearoa, New Zealand", in Cook I. ; Crouch D. ; Naylor S. ; Ryan J., *Cultural Turns/geographical Turns*, Prentice Hall, Harlow, p.75-87.
- Washabaugh W.**, 1995, "The politics of passion: flamenco, power and the body", *Journal of Musicological Research*, 15, p.85-112.
- Washabaugh W.**, 1996, *Flamenco, Politics and Popular Culture*, ed. Berg, Oxford – Washington D.C.
- Washabaugh W. (Dir.)**, 1998, *The passion of music and dance: body, gender and sexuality*, Berg, Oxford.
- Waterman E.**, 2000, Sound escape: sonic geography remembered and imagined, *Ecumene*, vol.7, p.112-115.
- Waterman E.**, 2002 (eds.), *Sound escape: imagined and remembered*, Manotick, Ontario: Penumbra Press.
- Waterman S.**, 1998a, "Carnivals for elites?: the cultural politics of arts festivals", *Progress in Human Geography*, n°22, p.54-74.
- Waterman S.**, 1998b, "Place culture and identity: summer music in Upper Galilee", in *Transactions of the Institute of British Geographers*, June, vol.23, n°2, p.253-267.
- Waterman S.**, 1999, "Geography, music and identity: lessons from Kfar Blum", *Horizons in Geography*, n°50, p.97-106 (en hébreu).
- Waterman S.**, 2006a, "Geography and music: some introductory remarks", *GeoJournal*, n°65, p.1-2.

- Waterman S.**, 2006b, "Variation on a Hebrew theme: The politics of art music in Israel", *GeoJournal*, n°65, p.113-123.
- Waterman S., Brunn S.D.** (eds.), 2006, "Geography and music", numéro spécial de la revue *GeoJournal*, n°65, Springer.
- Weber M.**, 1958, *The rational and social foundation of music*, Carbondale & London.
- Werlen B.**, 1993, *Society, action and space: an alternative human geography*, Routledge.
- Werner E.**, 1980, *Liverpool Jewry: a pictorial history exhibition guide*, Liverpool Jewish Youth and Community Center.
- West R. ; Kearsley G.**, 1991, "The city in popular music: Bringing Popular Culture and Geography Together in the Classroom", *New Zealand Journal of Geography*, n°92, p.20-21.
- Wheway D., Thompson S.**, 1993, *Explore music through geography*, Oxford: O.U.P.
- White B., Day F.**, 1997, "Country music radio and American culture regions", in *Journal of Cultural Geography*, n°16, p.21-35.
- Whiteley S., Bennett A., Hawkins S. (ed.)**, 2004, *Music, space and place: popular music and cultural identity*, Aldershot: Ashgate.
- Widdess R.**, 1993, "The geography of raga in Ancient India", *The world of music*, 35(3), p.35-50.
- Winders J.**, 2006, "New Americans' in a 'New-South' city? Immigrant and refugee politics in the Music City", *Social & Cultural Geography*, 7 (3): 421-435, jun.
- Wood N., Duffy M., Smith S.J.**, 2007, The art of doing (geographies of) music, in *Environment and Planning D: Society and Space*, n° 25, p.867-889.
- Wood N., Smith S.J.**, 2004, "Instrumental routes to emotional geographies", *Social & Cultural Geography*, 5 (4), p.533-548.
- Woods L., Gritzner C.F.**, 1981, "Expressions of rural-urban dichotomy in country music", in Kane P. ; Hornbeck D. (eds.), *Program Abstracts of the A.A.G.*, p.194.
- Woods L., Gritzner C.F.**, 1990, "A million miles to the city: country music's sacred and profane images of places", in Zonn L. (Dir.), *Place image in media*, Rowman and Littlefield, Savage, p.231-254.
- Wyndham M., Read P.**, 2003, "Buena Vista Social Club: local meets global and lives happily ever after", *Cultural Geographies*, n°10, p.498-503.

## Z

- Zambrano Vazquez F.**, 2010, *El flamenco universal*, in [www.galeriatallerartex51.com](http://www.galeriatallerartex51.com), consulté le 6 mai 2011.
- Zelinsky W.**, 1951, "Where the south begins: the northern limits of the Cis-Appalachian South in terms of settlement landscape", *Social Forces*, 30, dec., p.172-178.
- Zelinsky W.**, 1973, *The cultural geography of the United States*, New Jersey: Prentice-Hall.
- Zelinsky W.**, 1999, "Review of The place of music", *Economic geography*, October.
- Zobda-Zebina M.**, 2008, "Dancehall aux Antilles, rap en France hexagonal ou la quête d'un idéal républicain de citoyenneté », in *Copyright Volume !: Géographie, musique et postcolonialisme*, n°6-1/2, p.47-61.
- Zumbiehl F.**, 1993, " Le chant de la peine errante ", in *Autrement*, série Monde hors-commerce, "Méditerranées : Lumières et tumultes ou la saveur des mélanges", p.170-173.

# Webliographie

[www.academiadebailejerez.com](http://www.academiadebailejerez.com)  
[www.agnesfornells.jimdo.com](http://www.agnesfornells.jimdo.com)  
[www.antibleh.com](http://www.antibleh.com)  
[www.caf.cica.es/flamenco](http://www.caf.cica.es/flamenco)  
[www.crec.univ-paris3.fr](http://www.crec.univ-paris3.fr)  
[www.deflamenco.com](http://www.deflamenco.com)  
[www.elpais.com](http://www.elpais.com)  
[www.espacetemps.net](http://www.espacetemps.net)  
[www.evene.fr](http://www.evene.fr)  
[www.flamencoenargentina.com](http://www.flamencoenargentina.com)  
[www.flamencologia.com](http://www.flamencologia.com)  
[www.flamencoheeren.com](http://www.flamencoheeren.com)  
[www.flamenco-news.com](http://www.flamenco-news.com)  
[www.flamenco-world.com](http://www.flamenco-world.com)  
[www.flamencosur.com](http://www.flamencosur.com)  
[www.galeriatallerartex51.com](http://www.galeriatallerartex51.com)  
[www.homepages.ius.edu](http://www.homepages.ius.edu)  
[www.horizonteflamenco.com](http://www.horizonteflamenco.com)  
[www.imaginaflamenco.com](http://www.imaginaflamenco.com)  
[www.islamyal-andalus.es](http://www.islamyal-andalus.es)  
[www.jerez.redperiodista.es](http://www.jerez.redperiodista.es)  
[www.juntadeandalucia.es](http://www.juntadeandalucia.es)  
[www.la-faraona.skyrock.com](http://www.la-faraona.skyrock.com)  
[www.lavozdigital.es](http://www.lavozdigital.es)  
[www.lecourrier.ch](http://www.lecourrier.ch)  
[www.musiquealhambra.com](http://www.musiquealhambra.com)  
[www.paris.fr](http://www.paris.fr)  
[www.royaumont.com](http://www.royaumont.com)  
[www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com)  
[www.stevekahn.com](http://www.stevekahn.com)  
[www.tablaologallos.com](http://www.tablaologallos.com)  
[www.univers-paquita.com](http://www.univers-paquita.com)  
[www.andalucia.com](http://www.andalucia.com)  
[www.utrempresa.com](http://www.utrempresa.com)  
[www.merciatous.canof](http://www.merciatous.canof)



# Table des matières

<b>Éléments d'introduction</b> .....	p.5
<b>Ouverture : au commencement, il y avait la musique</b> .....	p.5
Contexte sociétal de la recherche.....	p.6
Contexte scientifique de la recherche.....	p.10
Postulat de départ.....	p.13
Questionnement initial et problématique.....	p.14
Construction de l'hypothèse.....	p.14
Déroulement du travail.....	p.15
Éléments de méthode.....	p.16
<b>Chapitre I - Musique et géographie : mise en valeur du corpus d'analyse</b> .....	p.19
<b>I-1- Synthèse des travaux français</b> .....	p.21
<b>I-1-a- À la recherche des précurseurs oubliés</b> .....	p.22
<b>I-1-b- Un pas vers la légitimation</b> .....	p.26
Les recherches sur l'opéra, université de Lyon en tête.....	p.29
Le pôle bordelais : un corps productif.....	p.32
De la musique à la géographie.....	p.35
<b>I-1-c- L'institutionnalisation en route</b> .....	p.39
Accords et désaccords.....	p.40
Les premiers efforts de structuration.....	p.41
Une démarche fédératrice réussie.....	p.42
La constitution d'un noyau grenoblois.....	p.43
<b>I-1-d- Expériences situées : satellites et comètes</b> .....	p.45
<i>Rave party</i> et <i>Goa trance</i> .....	p.45
Géographie du tango.....	p.46
La musique bretonne, pour une géographie régionale rénovée ?.....	p.47
Ambiance techno à Berlin.....	p.48
Hip-hop et rap tendance.....	p.48
L'obscur métal revisité à la lumière géographique.....	p.49

Un exemple d'interdisciplinarité en France.....	p.49
Les perspectives économiques de la géographie de la musique.....	p.50
Est-on bien d'accord sur la question musicale ?.....	p.51
<b>I-1-e- Les francophones dans le monde.....</b>	<b>p.52</b>
<b>I-1-f- Conclusion.....</b>	<b>p.54</b>
<b>I-2- Synthèse des travaux anglophones.....</b>	<b>p.55</b>
<b>I-2-a- Penser le lien entre <i>music</i> et <i>geography</i>.....</b>	<b>p.55</b>
Les prémices de la <i>music geography</i> .....	p.57
Diversification des approches et des lieux de production.....	p.58
<b>I-2-b- Les premiers travaux structurant la démarche disciplinaire.....</b>	<b>p.59</b>
Les avancées sur « <i>the musical construction of place and space</i> ».....	p.61
Musique classique VS musique populaire.....	p.63
<i>Space and identity</i> : plus proche du territoire ?.....	p.66
La question des mobilités en musique.....	p.68
<i>Music</i> et pouvoir en géographie.....	p.71
Sur la route des <i>emotional geographies</i> .....	P.73
<b>I-2-c- A partir des années 2000 :</b>	
<b>des travaux de plus en plus cohérents.....</b>	<b>p.74</b>
<i>Progress in music geography</i> .....	p.75
De rares électrons sans prétention épistémologiques.....	p.78
<b>I-2-d- Les écrits au service d'une structuration</b>	
<b>et d'une mise en cohérence des travaux.....</b>	<b>p.79</b>
Des articles épistémologiques ou programmatiques pour la recherche.....	p.79
Les numéros spéciaux de revues comme avancée institutionnelle	
du sujet.....	p.87
L'aboutissement de trajectoires de recherche traduit par des	
ouvrages spécialisés.....	p.98
<b>I-2-e- La musique dans la géographie.....</b>	<b>p.105</b>
<b>I-2-f- Conclusion.....</b>	<b>p.108</b>
<b>I-3- Conclusion.....</b>	<b>p.109</b>
<b>Indexe des auteurs.....</b>	<b>p.112</b>

<b>Chapitre II - Analyse épistémocritique du corpus.....</b>	<b>p.117</b>
<b>II-1- Musique et inertie disciplinaire.....</b>	<b>p.120</b>
<b>II-1-a- Une géographie de la justification ?.....</b>	<b>p.121</b>
Nouvel objet d'étude et inertie disciplinaire.....	p.121
Comprendre l'étonnement pour l'accepter.....	p.123
Le retard à l'origine de la justification.....	p.129
Vers l'étonnement, plus proche de la justification ?.....	p.133
Regard croisé sur la structure justificative.....	p.138
La justification, moteur de l'inertie ?.....	p.146
Conclusion : un parallélisme entre théorie et empirie.....	p.149
<b>II-1-b- Les origines du blocage :</b>	
<b>identification et organisation des réponses.....</b>	<b>p.150</b>
La suprématie de l'œil et ses niveaux d'identification et d'explication.....	p.151
Les difficultés d'appréhension de l'objet et leurs niveaux d'identification et d'explication.....	p.155
Le non-sérieux de l'objet/sujet et ses niveaux d'identification et d'explication.....	p.160
Retour sur l'inertie et son ouverture.....	p.165
Conclusion : deux modèles de justification.....	p.168
<b>II-1-c- Conclusion.....</b>	<b>p.168</b>
<b>II-2- Autonomisation et imaginaire disciplinaire.....</b>	<b>p.171</b>
<b>II-2-a- Les premiers éléments d'un savoir auto-normé :</b>	
<b>formation « d'écoles de pensée » et prises de position.....</b>	<b>p.173</b>
L'école de Berkeley aux origines du sous-courant disciplinaire.....	p.174
L'ouverture au sensible comme alternative aux diffusionnistes.....	p.177
L'émancipation des sous-groupes.....	p.181
Les références bibliographiques comme autre outils de positionnement.....	p.184
La prospective au sein du sous-courant disciplinaire.....	p.188
Conclusion : Vers une science normale ?.....	p.192
<b>II-2-b- La construction disciplinaire de la musique.....</b>	<b>p.193</b>
La géographie vue par les <i>music geographers</i> .....	p.194
La <i>new geography</i> en tête.....	p.196
...mais au sein d'une approche culturelle privilégiée.....	p.199
La pluralisation en marche.....	p.205
Géographies moderne versus postmoderne ?.....	p.214
Conclusion : la fin du sous-courant disciplinaire ?.....	p.218

**II-3-c- Conclusion : de la pluralisation à la pluridisciplinarisation.....** p.219

**II-3- La construction pluridisciplinaire de la  
*music geography*.....** p.222

**II-3-a- Retour sur le sous-courant disciplinaire.....** p.223

Les risques (considérés) d'éparpillement..... p.223

Ouverture sur le passé par l'interdisciplinaire..... p.228

Perspectives croisées au sein du corpus..... p.232

La *music geography* : une science sociale ?..... p.239

L'interdisciplinarité fondatrice du sous-courant..... p.245

Conclusion : la fin annoncée du sous-courant disciplinaire..... p.248

**II-3-b- Variation sur le même thème :  
généralité sur la transdisciplinarité.....** p.249

La fin des antagonismes ?..... p.250

Un corpus indépendant de travaux connexes..... p.257

Conclusion : d'une nécessaire interdisciplinarité ?..... p.263

**II-4- Conclusion, synthèse et transition.....** p.265

**Chapitre III - Une géographie du flamenco.....** p.275

**III-1- Introduction à la géographie du flamenco :  
découvrir et cadrer.....** p.278

**III-1-a- Tentative de définition(s) et construction de l'objet.....** p.279

Les chiffres du flamenco..... p.286

Pour une histoire-géographie du phénomène..... p.289

**III-1-b- L'opposition comme distinction dans le monde du flamenco.....** p.297

*Gitanitude, andalucisme* et flamenco..... p.297

Synthèse des autres jeux d'opposition..... p.306

**III-1-c- Problématique et perspectives méthodologiques:  
aborder le flamenco dans sa complexité.....** p.317

La place du flamenco dans les sciences sociales..... p.318



L'apport de la géographie : objectif et perspectives.....	p.327
Éléments de méthode.....	p.331
<b>III-1-d- conclusion : de l'espace flamenco aux territoires musicaux.....</b>	<b>p.336</b>
<b>III-2- De l'espace flamenco aux territoires musicaux :</b>	
<b>observer et distinguer.....</b>	<b>p.337</b>
<b>III-2-a- Les échelles méso-géographiques.....</b>	<b>p.337</b>
Le « périmètre jondo » et le nuage des « villes chanteuses ».....	p.338
De la construction de l'espace à son analyse.....	p.350
Le rôle distinctif des <i>barrios</i> flamencos.....	p.357
<b>III-2-b- Les échelles micro-géographiques.....</b>	<b>p.362</b>
Les lieux de la production et de création : travail, tradition et modernité.....	p.363
Les lieux de représentation : de l'institutionnalisation du genre.....	p.371
Le rôle des lieux dans la distinction des flamencos.....	p.386
<b>III-2-c- Les échelles macro-géographiques.....</b>	<b>p.391</b>
La question régionale et son implication politique.....	p.391
Flamenco et nationalisme : l'Andalousie espagnole et européenne.....	p.400
De la distinction local/global dans l'internationalisation du genre.....	p.404
<b>III-2-d- Conclusion : quels liens espaces-lieux-territoires ?.....</b>	<b>p.414</b>
<b>III-3- Les relations inter-spatiales du flamenco :</b>	
<b>comprendre et relier.....</b>	<b>p.416</b>
<b>III-3-a- Tensions dans la qualification des espaces.....</b>	<b>p.416</b>
Espace social versus espace culturel ?.....	p.417
Espaces politiques versus espaces socioculturels.....	p.425
L'exemple de la « <i>Ciudad del flamenco</i> » à Xérès.....	p.433
<b>III-3-b- De la continuité inter-spatiale.....</b>	<b>p.443</b>
Continuité spatiale et sauts territoriaux.....	p.444
De l'espace privé à l'espace public : lieux, thème, analyse.....	p.450
La construction musicale des lieux: fêtes populaires à Séville.....	p.456
<b>III-3-c- Penser les conditions disciplinaires de la réunion :</b>	
<b>de la réflexion à l'action.....</b>	<b>p.467</b>
Patrimonialiser : conserver ou développer.....	p.467

Développer : du produit identitaire à la ressource territoriale.....	p.474
Aménager : planification et improvisation.....	p.485
<b>III-4- Conclusion.....</b>	<b>p.493</b>
<b>Glossaire flamenco.....</b>	<b>p.498</b>
<b>Eléments de conclusion.....</b>	<b>p.503</b>
Etat de lieux de la connaissance et des expériences.....	p.504
Retour critiques et mise en évidence des ouvertures.....	p.508
Expérimentation sur le terrain.....	p.519
Trois idées principales	p.530
La démarche critique	p.531
Le sous-courant disciplinaire	p.532
La pensée complexe	p.533
Retour critique	p.534
Pistes de recherche.....	p.536
<i>Coda</i>	p.539
<b>Bibliographie.....</b>	<b>p.545</b>
<b>Webliographie.....</b>	<b>p.579</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>p.581</b>



**L’imaginaire géographique  
à l’épreuve du phénomène musical**  
*L’exemple du flamenco en Andalousie*

Nicolas CANOVA  
*Université de Grenoble*

**Résumé :**

Au cours du 20<sup>e</sup> siècle, la musique s’est affirmée comme un objet pertinent pour les géographies francophones et anglophones. Bien que ce constat s’accompagne aujourd’hui de publications nombreuses et variées, le sujet continue d’étonner à l’intérieur même de la discipline. Ce travail explore les causes d’un tel blocage. L’hypothèse suppose que l’affirmation de la musique comme objet géographique est responsable du paradoxe constaté. Si cette idée se vérifie lorsque la justification élaborée par les *music geographers* est à la source d’une forme d’inertie, elle montre surtout que l’enfermement d’un objet dans un sous-courant porte atteinte à sa liberté de circulation intradisciplinaire. Affirmer la pertinence du sujet sans pour autant restreindre l’objet à une sous-discipline implique alors la généralisation disciplinaire de la musique, puis sa pluridisciplinarisation.

En guise de terrain, le flamenco illustre la complexité géographique d’un phénomène musical. La flamencologie historique s’est construite sur des oppositions et des incertitudes, principalement parce qu’elle a cherché à spécifier les caractéristiques de son objet. En travaillant le flamenco dans tous ses espaces, lieux et territoires, nous voyons qu’il fait converger divers points de vue, dans la tension ou dans la continuité. L’analyse des relations interspatiales permet de mieux saisir l’objet dans l’espace géographique. Ainsi, ses différentes dimensions (socioculturelle, économique et politique principalement) peuvent être réunies pour aborder les principes d’une action flamenca.

**Mots-clés :** géographie, musique, épistémocritique, sous-courant disciplinaire, “tout est bon”, flamenco, espace, lieu, territoire.

