



Les fêtes musicales : expérience de la ville et performativité

Yves Raibaud

► To cite this version:

Yves Raibaud. Les fêtes musicales : expérience de la ville et performativité. Géographie et cultures, L'Harmattan, 2006, pp.87-104. <halshs-00333346>

HAL Id: halshs-00333346

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00333346>

Submitted on 19 Apr 2010

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.

Géographie et cultures

Janvier 2007

« Les fêtes musicales : expérience de la ville et performativité »

Yves Raibaud, maître de conférences université de Bordeaux 3, UMR 5185 ADES-CNRS

yves.raibaud@ades.cnrs.fr

Résumé: *Les fêtes musicales proposent au public une expérience nouvelle de la ville et participent à la création de nouveaux imaginaires collectifs. Ces fêtes utilisent la musique comme fluide révélateur des adhérences sociales sur les espaces. Le patrimoine devient un des acteurs du jeu et participe à la programmation de la fête. La fête musicale est une mise en scène construite sur un récit qui interfère dans la sphère politique et sur les espaces vécus. On peut donc parler de performativité de la fête musicale. La musique apparaît dans ces fêtes comme un géo-indicateur, un vecteur de circulation entre les échelles territoriales, un fixateur des adhésions territoriales, un constructeur d'images territoriales et un mode de gouvernance. Les fêtes musicales sont un enjeu du développement des petites villes patrimoniales et des communes périphériques du Sud-Ouest de la France d'où sont tirés les exemples de cet article.*

Certains festivals musicaux, les fêtes de la musique, les animations musicales du patrimoine, en mettant en scène la ville proposent une expérience nouvelle de celle-ci et participent à la création de nouveaux imaginaires collectifs. L'article qui suit se propose d'interroger les fêtes musicales à partir d'approches théoriques susceptibles d'apporter des éléments d'explication renouvelés à ces événements qui connaissent partout un vif succès.

La première approche constate l'évolution d'une « société (...) qui donnait une cohésion aux espaces urbains et assignait à chacun son statut et son rôle en dictant ses comportements et ses croyances (vers) une société (...) qui amène l'individu à chercher dans des groupes et des lieux divers un sens à son existence » (J.P. Augustin, 1998, p.12). La multiplication des lieux de fêtes et festivals où la musique a une importance est une aubaine pour le mélomane¹ : musique classique, jazz, bandas, musiques du monde, chanson, rock sont à présents inscrits dans l'aménagement du territoire européen comme des éléments attractifs pour l'économie du temps libre, que ce soit sur les territoires autrefois ruraux, dans le cœur historique des métropoles ou dans leurs périphéries. L'espace géographique des fêtes musicales se présente ainsi comme une proposition culturelle variée dans le temps des loisirs. Leur succès, lié à la grande diversité de l'offre, est le reflet de l'éclectisme qui caractérise aujourd'hui la « culture des individus » (B. Lahire, 2004). On peut penser en effet que les fêtes musicales font partie de ces pratiques culturelles qui sont à l'œuvre dans les processus d'« invention de soi » (J.C. Kaufmann, 2004) : l'individualisation demandant un travail permanent de construction de sens, l'individu nomade serait poussé à rechercher les situations émotionnelles variées nécessaires à la réalisation de soi.

La deuxième approche s'interroge sur l'aspect performatif de la culture (D. Crozat, 2006)². L'hypothèse que chaque fête musicale dans la ville est une mise en scène construite sur un récit légendaire, interférant dans la sphère politique et porteuse de géographicités est théoriquement fructueuse. En déconstruisant les fondements du discours culturel (et notamment en l'allégeant des conceptions essentialistes qui fondent encore la plupart des politiques culturelles) on peut montrer

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

² Le mot « performatif » a été employé tout d'abord par J. Austin pour définir certains termes de langage comme étant des actes (*je baptise, je vous licencie*), puis utilisé par de nombreux auteurs. J. Derrida considérant que le réel est métaphorique, applique la notion d'acte de langage (le récit) à tout processus de désignation ; J. Butler en appliquant le concept de performativité au genre explique les mécanismes de la naturalisation des rôles sociaux de sexe par la répétitivité et l'itérativité des discours assignant à chacun une identité sexuée au sein d'une norme hétéro-sexuée. L'influence de la géographie culturelle anglo-saxonne et/ou postmoderne (Staszack, Collignon et alii, 2001) place au cœur de la réflexion sur l'espace (sur la construction de l'espace) le concept de performativité qui prolonge la pensée des philosophes J. Derrida et M. Foucault, la phénoménologie de Husserl, les sociologies de P. Bourdieu et N. Elias (Lussaut 1997, Lévy et Lussaut 2000). Merci à Dominique Crozat pour ces emprunts à son article non encore publié sur l'intérêt du concept de performativité en géographie.

comment la culture joue un rôle central dans la construction de l'espace sans pour autant apparaître comme hégémonique. La fête musicale est un langage qui désigne la ville, la ville en fête est un simulacre qui gagne peu à peu une autonomie en construisant un réel plus satisfaisant. Cet espace réel qui se donne l'apparence du naturel, de l'évidence se construit dans la répétition saisonnière ou annuelle (force de l'acte initié par allusion répétitive) et par l'itérativité qui établit un va et vient entre les musiciens et le public et fonde dans la durée le sentiment d'un réel partagé, d'un espace communautaire approprié.

Il n'y a pas de performativité sans autorité : la fête musicale n'échappe pas à la politique et à son repositionnement face à une société individualiste. Le discours des élus reflète souvent leur impuissance : on ne maîtrise plus vraiment le changement, droite et gauche gouvernent localement à peu près de la même manière, les contraintes réglementaires et budgétaires annihilent toute créativité politique. Cela produit une baisse de légitimité et de la perplexité : que veulent les gens ? Comment les mobiliser et avec quels moyens ? Face à l'éloignement des citoyens de la politique, le territoire mis en scène par la fête apparaît comme une ressource.

Existe-t-il une commune mesure au déroulement de toutes les fêtes musicales ? Sans généralisation excessive cet article tend à en montrer les similitudes. Cela ne signifie pas que les choix artistiques soient négligeables ou même secondaires : ils sont mis en relation avec les arguments qui construisent le récit, nourrissent les disputes et qualifient au final l'association entre musique et territoire qui sera proposée au public. Parmi d'autres festivals musicaux étudiés à l'échelon local dans le Sud-Ouest de la France (Musicapile, Nuits atypiques de Langon, Uzeste musical en Gironde, festival des bandas de Condom, de country-music de Mirande, de jazz de Marciac, de salsa à Vic-Fezensac dans le Gers, de musiques de rue à Luxey dans les Landes, [Y.Raibaud, 1997, 2005]) deux événements girondins sont ici pris en exemple : le festival de jazz de Monségur et la fête de la musique de Blanquefort. *A priori* tout les oppose. Monségur, petite bastide³ du milieu rural girondin, valorise un potentiel touristique par une manifestation culturelle populaire autour d'un style musical consensuel ; la ville renoue ainsi avec l'architecture d'une « bastide de hauteur » et de sa place centrale lors d'un événement qui s'apparente à la fois à un marché et une fête locale. Blanquefort, banlieue industrielle de la périphérie bordelaise⁴, renforce son autonomie culturelle par rapport à la ville centre en créant de toutes pièces une fête de la musique multiculturelle destinée à rassembler les habitants de la commune. L'observation de ces fêtes, centrée sur la mise en scène de la ville, la circulation du public et ses modes de consommation culturelles, festives et alimentaires nous montre qu'elles sont proches et nous familiarisent avec ces pratiques urbaines en plein développement, notamment dans un Sud-Ouest proche des traditions festives du piémont pyrénéen et de l'Espagne.

1. Le festival de jazz de Monségur

La manifestation se déroule *in situ* le premier week-end de juillet, mais elle s'étend dans l'espace et dans le temps avec les « concerts décentralisés » de Sainte-Foy-la-Grande, La Réole, Pellegrue, Saint-Macaire, Bazas (Gironde), Eymet et Duras (Lot-et-Garonne). Ce festival est uniquement musical et axé sur le jazz. Le centre de la bastide est fermé à la circulation automobile, l'entrée est payante et donne accès à la place centrale, trois rues adjacentes et une autre grande place située au bout d'une de ces rues. Dans cette enceinte, le public peut accéder librement aux nombreux lieux plus ou moins aménagés pour les concerts (terrasses des cafés, cinq petites scènes dans des coins de rue ou angles de place, grande scène sur la place des tilleuls, programmation permanente), excepté, au centre de la bastide, à la halle du marché couvert. L'accès aux « grands » concerts qui s'y déroulent impose le paiement d'un deuxième droit d'entrée. L'espace libéré par l'absence des voitures est occupé par des commerces divers - restaurants, buvettes, artisanat, vins et produits régionaux - d'une façon analogue à celui du marché hebdomadaire. Les parkings sont à l'extérieur, en bas de la bastide. Les barrières à l'entrée, le bouclage de la halle, l'occupation des lieux se calquent sur l'organisation

³ Ville médiévale fortifiée dont l'architecture est caractérisée par la centralité d'une place entourée d'arcades destinée au commerce et un tracé de rues en damier. Monségur (mont sûr) est une bastide de hauteur située au sommet d'une colline de l'est girondin (Entre-deux-Mers), à la limite du Lot-et-Garonne.

⁴ Ville de 16 000 habitants au nord de Bordeaux et à l'entrée du vignoble du Médoc ; ville industrielle (usine Ford) elle est également devenue depuis quelques années une banlieue résidentielle et a développé une politique culturelle, sportive et associative intense favorisée par des ressources fiscales importantes.

ancienne: défensive à l'extérieur, marchande à l'intérieur puisque le centre de la ville n'est ni le château ni l'église, mais bien la halle. L'ouverture de la ville à un public extérieur nombreux (environ 5000 personnes chaque soir) est modérée par une faible entrée payante, le cœur de ville devient sûr pour tous, donc attractif⁵. La halle qui n'est plus utilisée comme grand marché agricole devient un lieu de concerts prestigieux, dont le rapport symbolique rappelle celui du marché d'autrefois pour ce chef-lieu du canton.

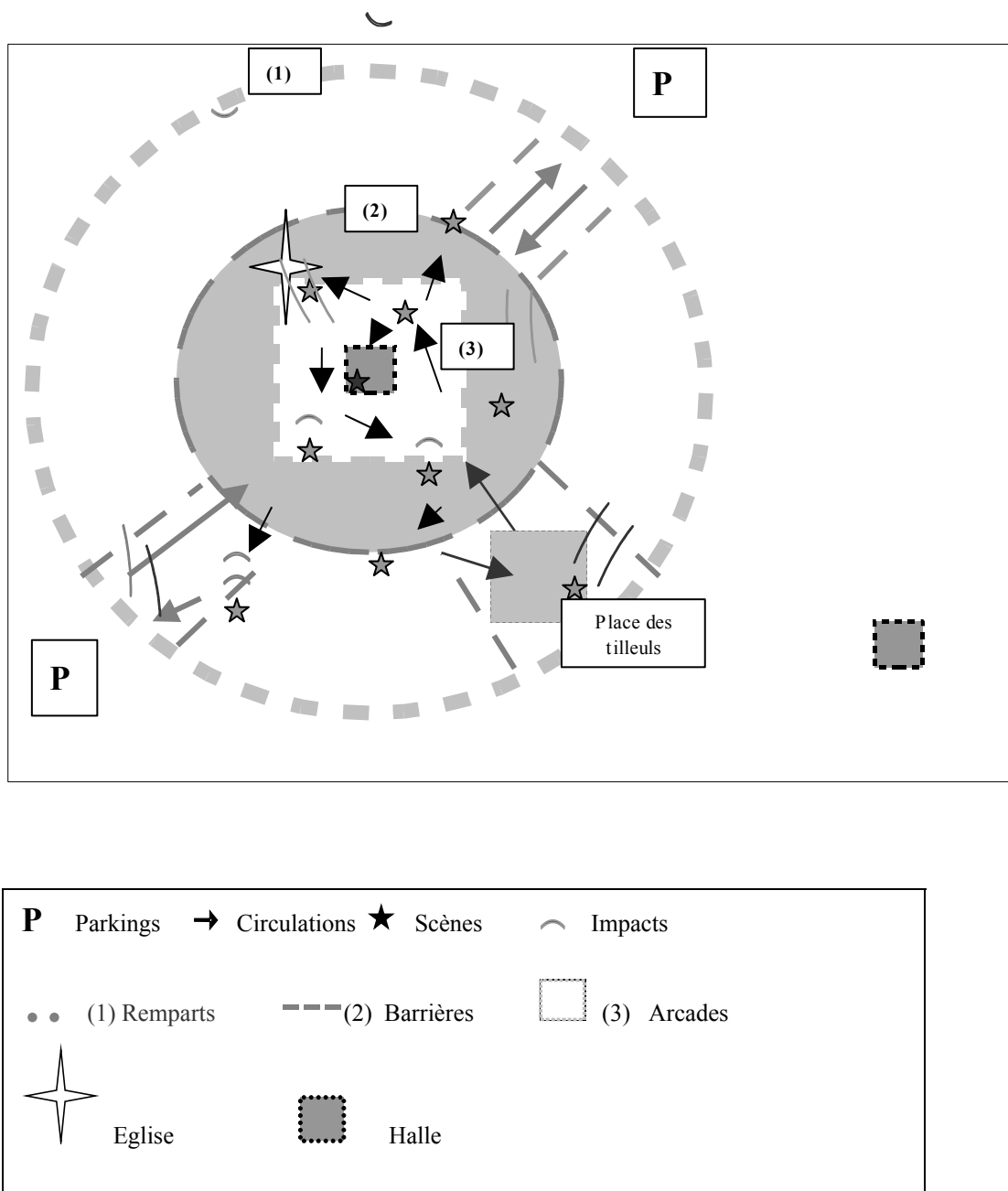


Figure 1 : Monségur, « les 24 h du Swing », circulations du public

⁵ L'entrée reste gratuite pour les Monségurais. Le filtre opéré par l'entrée payante est à rapprocher de l'évolution des bals publics observée dans l'espace rural périphérique des grandes villes (Crozat, 2004)

Avant le festival de jazz il y avait eu une tentative pour créer un festival de musique et danse gasconne mais cela a tourné court :

" Ce que les gens aiment, c'est l'ambiance de fête, la musique accompagne la fête. Ce qu'on aime, c'est le New-Orleans, le Dixieland, et puis les grands orchestres à la Glenn Miller. Après on fait un peu pour tous les goûts, du gospel, un peu de blues, du jazz manouche. On s'arrête là, on n'est pas fana du be-bop, ou du free-jazz (...) (A propos de B. un professeur d'anglais jazzophile qui les a quitté en cours de route)... Lui, il voulait qu'on s'ouvre davantage vers le jazz moderne, mais le public n'aurait pas suivi; et puis son truc, c'est qu'il voulait que des américains, pas de français. Les groupes du coin aussi, il faut les faire jouer, ils ont leur public qui les suit" (Michel Rostein, président du festival)

Samedi 6 juillet, 20 heures. La foule arrive compacte aux entrées de la bastide. La place centrale est noire de monde, mais la circulation est ordonnée, dans le sens des aiguilles d'une montre puis le long des rues adjacentes. Les terrasses des cafés débordent largement sur la rue et accueillent les dîneurs. Les associations monséguraises (foot, chasse, parents d'élèves) tiennent des buvettes et proposent de la restauration rapide. Le reste du « marché » est composé des producteurs locaux (vin, cuisine du canard, miel, artisanat d'art). Plusieurs groupes de musique mobiles animent les terrasses et les stands.

22 heures. Au fond d'une petite impasse, une scène est montée, 30 m2, sous une bâche verte, sans sono. Cinquante personnes sont assises par terre, une trentaine sur des chaises en fer vert bouteille, une centaine debout derrière écoutent un moment, puis repartent déambuler dans la rue. Un groupe de jazz interprète des "standards" de New-Orleans. Les cinq musiciens (français) sont âgés de 40 à 60 ans, sauf le batteur, plus jeune.

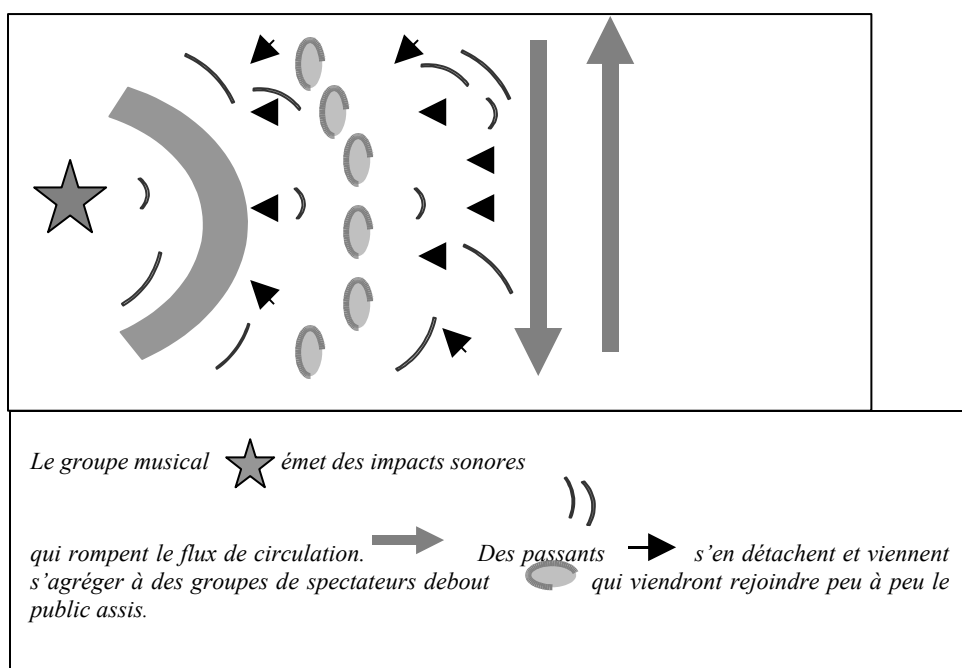


Figure 2 : déambulation et agrégation des spectateurs

23 heures. Le grand orchestre d'Illinois Jacket se produit sous la halle. L'orchestre est américain, vingt cinq musiciens (noirs et blancs, costumes sombres et noeuds papillon) sont assis en gradins devant un pupitre avec partitions et jouent des classiques de swing (Count Basie, Duke

Ellington). 0 heures 30. Sous les arcades un quartet composé d'une violoniste, d'un accordéoniste, contrebasse, guitare jazz, joue des reprises de Grappelli/Reinhard, mais aussi des refrains de chansons françaises arrangées en jazz et reprises par le public. Les rues se vident peu à peu mais la fête continue dans les bars qui ont aménagé de petites scènes et resteront ouverts jusqu'au matin.

"Léger, joyeux, populaire, convivial " sont les mots employés par l'organisateur de Monségur pour caractériser le jazz du festival. Le jazz est considéré comme une musique gaie, libérée, sans complexe, comme le seraient les américains noirs et blancs eux-mêmes, sorte de subtil mélange entre bonne humeur africaine et "*American way of life*". C'est l'histoire du jazz racontée dans tous les manuels, avec ses esclaves africains dans les champs de coton, le gospel, le blues, et sa synthèse heureuse et démocratique, le swing⁶. La mise en valeur de la bastide et de son environnement par le festival accompagne modestement une série d'actions cohérentes (développement touristique, politique sociale, équipements, urbanisme) menées par le sénateur-maire natif du pays et constamment réélu depuis trente cinq ans. La programmation musicale du festival est le reflet de cette science de l'équilibre avec son jazz mesuré et consensuel, juste milieu entre les intérêts du public local (principalement venu de l'agglomération de Bordeaux) et les prescriptions culturelles des grandes collectivités. Le festival de jazz de Monségur, comme d'autres fêtes musicales des petites villes centres du milieu rural, remplace progressivement les anciennes fêtes locales (fêtes traditionnelles liées aux anciens modes de production). Le style donné par les organisateurs à ces manifestations (ainsi que le prix des spectacles) destine ces actions aux classes moyennes. Cette position médiane permet une certaine créativité en ce qu'elle permet, sans crispation du public la coexistence d'une culture populaire et d'une culture savante et le passage d'une culture marchande à une culture plus élitiste (Y. Lamy, 1995). Elle autorise de ce fait les organisateurs à faire acte de candidature pour des propositions culturelles d'intérêt général et donc d'interpeller la sphère publique. Le festival qui a vingt-cinq ans est devenu très populaire auprès des jeunes comme étape dans les fêtes de l'été⁷.

Les musiciens de Monségur et leur public, expérimentant d'année en année un nouvel usage de la bastide à des fins ludiques et d'émotions partagées, redécouvrent les anciens contours des espaces. La ville piétonne où se déroule la fête musicale est d'abord privée de son : l'absence de voitures, de bruits industriels, de sonorisation commerciale ou privée ramène à l'essentiel la perception auditive de l'environnement urbain. L'appel sonore d'une voix ou d'un instrument déclenche la déambulation collective, la « promenade », non plus liée à la fonctionnalité de trajets du domicile au travail ou d'un commerce à un espace public, mais d'une émotion à une autre. Certains lieux, utilisés une année, font la preuve qu'ils ne fonctionnent pas. Le groupe de jazz ambulant suivi par une foule joyeuse se retrouve soudainement seul dans une rue ou sur une place, le public ayant fait demi-tour. La scène montée sur une petite place périphérique reste ignorée quels que soient les groupes qui s'y produisent, tandis que la foule piétine ou circule dans des lieux où il n'y a provisoirement rien à voir. Le patrimoine devient un des acteurs du jeu et participe à la programmation de la fête en donnant des indications à chacun sur la manière dont il doit se comporter, ce qu'il doit consommer⁸, les limites permises.

2. La fête de la musique de Blanquefort (Gironde)

A Blanquefort l'ingénierie culturelle version « fête de la musique » consiste à programmer la plus grande diversité de musiques, à imaginer des correspondances entre lieux, musiques et publics, à créer les *stimuli* nécessaires pour que les publics spécifiques ne restent pas « scotchés » devant leur musique préférée mais circulent d'un point à un autre. Onze lieux sont ainsi retenus (parking de la

⁶ La programmation est de ce point de vue plus proche du festival de Marciac (Gers) que celui d'Uzeste (Gironde). A Uzeste le jazz valorisé par le musicien Bernard Lubat se réclame du be-bop et du free-jazz et fait explicitement référence au mouvement social afroaméricain en tant que producteur de nouvelles formes artistiques contestant les esthétiques dominantes.

⁷ Comme d'autres manifestations musicales d'égale importance nées vers les années 1980 dans le milieu rural proche de Bordeaux (Musicalarue à Luxey, Musicapile à Saint-Denis-de-Pile, Uzeste musical, Nuits atypiques de Langon, etc.)

⁸ A chaque fête sa consommation : ici les alcools (vins de Bordeaux, pastis) font partie de la fête. Cela procure des recettes importantes aux associations qui sont de cette façon impliquées dans la réalisation du festival. Boire un verre au stand du foot signifie aider le club et manifester son soutien aux bénévoles qui tiennent la buvette.

poste, maison du patrimoine, espace Saint-Louis, salle du mascaret, centre culturel, médiathèque, halle du marché, place de l'Etoile, rue des commerçants, place de l'église, église) pour une programmation permanente de 19 h à 2 h (en 2005, 1000 musiciens, chorales, rock, musique baroque, raï, steel-band, tzigane, musique irlandaise, karaoké, chanson française, hip-hop, etc. et près de 10 000 spectateurs). Des orchestres de rue sillonnent la ville entraînant les flux de spectateurs d'un lieu à un autre, notamment vers trois lieux aménagés pour danser (bal gascon, bal à papa, salsa et musique cubaine). Point fort de la fête, le « chant commun » rassemble à minuit les musiciens et le public pour une performance collective. La fête est organisée conjointement par les services municipaux (dont fait partie l'école de musique et de danse) et les associations. Elle est inscrite dans le projet culturel de la nouvelle municipalité élue en 2001. Le projet consiste à rassembler tous les acteurs culturels de la ville pour une manifestation « populaire et interculturelle ». La réussite dès la première année de la manifestation tient à de vieilles recettes qui consistent à mobiliser les « publics captifs ». Faire chanter les enfants des écoles, offrir un repas aux chorales des communes voisines, installer une scène « de rêve » pour les groupes rocks amateurs de « gros son » rassemble déjà plusieurs centaines d'artistes amateurs, leur famille et leurs amis. Intéresser les associations en leur offrant de s'occuper des buvettes et de la restauration mobilise les bénévoles qui à leur tour mobilisent les adhérents... Servie par un temps exceptionnellement clément en 2002 et 2003 (année de la canicule et recettes record pour les buvettes), la fête de la musique de Blanquefort a capté le public par une programmation dont le souci a été depuis cinq ans d'élargir sans cesse le spectre des couleurs musicales en puisant largement dans les musiques du monde, les musiques actuelles mais aussi dans toutes les curiosités musicales : chant grégorien, musique électroacoustique, karaoké, scratch, vielles amplifiées... Le public circule de l'église où se produit un orchestre baroque à la scène rap ou au bal gascon. Les spectateurs occupent l'espace des concerts par strates successives : assis devant, les « accros » qui vont passer une partie de la soirée à écouter leur musique préférée, au milieu ceux qui restent un peu moins longtemps et derrière le « zapping » de la foule cosmopolite, toutes générations confondues, qui se « rince l'œil » et les oreilles. Un peu à l'écart du bourg trois voitures *tuning* font leur fête de la musique *off* commercent des produits illicites sous le regard débonnaire des médiateurs sociaux.



Figure 3 : steel-band à Blanquefort (33). Crédit photo: Y. Raibaud.

Le lendemain est un jour particulier où chacun raconte la soirée qu'il s'est composée. Beaucoup doivent à la fête de la musique d'être allés pour la première fois à l'église ou au centre culturel, d'autres (chez les générations plus âgées) ont « vu-de-leurs-yeux-vu » pour la première fois, en vrai, des rappeurs appelant à l'émeute urbaine ou des rockers torsés nus déclamant leur mal de vivre à l'aide de sonos gigantesques. La frustration fait partie du récit : on n'a pas pu tout voir, on a été pris par l'ambiance de la buvette de l'association des commerçants où il y avait une banda

particulièrement dynamique, ou captivé à la médiathèque par un chanteur arabo-andalou. Contrairement aux critères qui qualifient les clients cultivés du centre culturel – aller voir en priorité les spectacles hautement valorisés – la performance remarquable du spectateur de la fête de la musique est l’éclectisme, l’attitude la moins valorisée celle du spectateur qui est resté toute la soirée à écouter sa musique préférée, que ce soit à l’église ou devant la scène rock.

La réussite d’une telle entreprise peut avoir des conséquences inattendues. La circulation de milliers de personnes dans le centre de Blanquefort (Gironde) le 21 juin 2002 créait un choc émotionnel : on découvrait pendant quelques heures qu’il existait un centre, un bourg, un clocher. Cette émotion partagée les années suivantes est devenue une référence pour les discussions techniques ou publiques sur le schéma d’aménagement urbain, l’organisation de la semaine commerciale, la revitalisation d’une cafétéria du centre culturel, la protection d’espaces naturels comme lieu de circulation douce entre des pôles qui avaient été « révélés » lors de la fête de la musique etc. La préparation de la fête de la musique 2006, dans laquelle s’impliquent encore plus de partenaires associatifs et privés aux côtés des techniciens et élus municipaux, intègre le principe « d’expérience de la ville » comme un des fils conducteurs de la fête : il s’agit de faire vivre davantage la place de l’église, de créer un espace musical transitionnel entre la rue de la République et la halle du marché, d’ouvrir davantage les espaces publics vers l’extérieur, etc. Pour les besoins de la fête de la musique, certains lieux qui n’avaient jamais été nommés l’ont été pour permettre d’identifier les emplacements où se produisaient des groupes musicaux : la « Place de l’étoile », au cœur d’un ensemble d’immeubles neufs, la « Rue des commerçants », etc. La fête de la musique est ainsi devenue, comme dans beaucoup de villes et de villages de France, un temps fort de l’appropriation territoriale.

3. La fête musicale comme expérience

Le succès populaire de ces fêtes et l’intérêt que leur portent les élus locaux nous rappelle en premier lieu qu’elles sont un lieu de consensus, un temps fort de cohésion sociale. Si cette fonction semble aller de soi dans une société traditionnelle ou moderne⁹, marquée par une faible dissociation entre organisation sociale, culture et territoire (J.P. Callède, 2002) quel sens peut-elle avoir dans le contexte d’une société de l’individu qui consacre « l’abandon des modes de vie de la société industrielle (classe, strate, rôle sexué, famille...) pour ceux sur la base desquels les individus construisent, articulent et mettent en scène leur propre trajectoire personnelle » (U. Beck, 1998/2004, p.32) ? A Monségur, petite ville de 1500 habitants le public local est la minorité, les spectateurs viennent pour les deux tiers de l’agglomération bordelaise et pour le reste de France ou d’Europe¹⁰. A Blanquefort le public est essentiellement local mais dans le contexte d’une ville de périphérie dont la population est composée majoritairement de « nouveaux arrivants ». La cohésion sociale qui se met en scène lors de ces fêtes musicales ne peut donc pas être comparée à celles des anciennes fêtes locales et leur succès à la manifestation d’une société holiste consacrant l’adhésion de ses membres à la communauté.

La différence est notoire également avec les grands concerts rock ou les rave-parties puisque le public ne vient pas pour une consommation collective ou cérémonielle qui l’assimilerait durant quelques heures à un groupe homogène par son adhésion forte au message reçu. Dans les deux exemples proposés le public est composé d’individus confrontés à une offre multiple qui peuvent choisir pendant tout le temps de la fête ce qu’ils vont écouter. On peut même dire qu’« ils doivent choisir » pour justifier le prix d’entrée et le long déplacement jusqu’à Monségur ou se justifier d’un bon comportement culturel auprès de leurs proches à qui ils raconteront leur soirée à Blanquefort. Cependant l’offre culturelle multiple et fortement caractérisée indique au spectateur qu’il n’y a pas dans ce cas une prescription valorisée par l’institution culturelle¹¹ mais une invitation pour chacun à réfléchir sur ses goûts, sa vérité, sa morale, son identité.

⁹ Pour U. Beck (1998) la modernité fonctionnerait comme la tradition en substituant aux croyances et modes de vie traditionnels d’autres croyances et modes de vie liées aux nouvelles structures sociales.

¹⁰ Y. Raibaud, 2005. Les organisateurs avaient pris comme base au moment de l’étude (et faute d’enquête approfondie sur les publics) les adresses de règlement par chèque pour connaître l’origine des spectateurs.

¹¹ On retrouve dans cette évolution le thème du déclin des institutions (F.Dubet, 2002) particulièrement sensible dans les nouveaux modes de l’action culturelle décentralisée (Y. Raibaud, 2005)

L'observation du public nous montre cependant que les comportements des spectateurs ne sont pas identiques face aux propositions musicales, même si la déambulation ponctuée d'arrêts de la foule a toutes les apparences d'une pratique collective. Devant les scènes ouvertes sur l'espace public, on trouve presque partout une graduation du public par niveau d'assiduité. La consommation plurielle n'est pas égale, ce qui s'accroît bien sûr si l'on transporte la proposition plurielle sur un territoire plus vaste, exigeant du spectateur un investissement en temps et en argent. Une partie du public de Monségur se retrouvera dans d'autres festivals alors qu'un grand nombre des spectateurs de Blanquefort, à l'inverse, ne se déplaceront pas ailleurs pour une autre fête musicale. Si l'on suppose que ces nouvelles propositions culturelles plurielles participent à la production de l'identité, elles reflètent peut-être aussi en partie le nouveau paysage des inégalités sociales. « Parmi les plus modestes (*certaines*) peuvent tenter de fuir cette société « hypermoderne » pour essayer de se retrouver dans un bout de l'ancienne société où l'on existait simplement à partir de ce qu'on faisait de plus simple (...) » (J.C Kaufmann, 2004, p.43)¹². A l'autre bout les groupes dominants peuvent également continuer à utiliser les institutions culturelles pour garder « une estime de soi importante et faire marcher la machine à réflexivité au ralenti » (id.). Quoi qu'il en soit et dans les deux cas cités la fête musicale se présente comme un événement qui ménage de multiples entrées pour des comportements individuels tout en sauvegardant l'image d'un moment fort de socialisation collective.

4. La fête musicale est performative

A Monségur comme à Blanquefort l'identité de la ville ne va pas de soi. Pour la première des deux villes, si le patrimoine sauve l'apparence c'est que la vie économique et sociale s'en est allée progressivement tout au long du 20^e siècle évitant la transformation de la ville. Pour la seconde, le gros bourg agricole à l'entrée du Médoc a été submergé durant les années 1970 par l'implantation d'une zone industrielle (usine Ford) puis par l'expansion de la ville de Bordeaux. Ici comme ailleurs, la culture apparaît comme un moyen de développement. Mais au-delà de la logique à présent bien identifiée du rôle de la culture dans les recompositions territoriales ce qui nous intéresse est de définir la fête musicale comme un énoncé performatif dont la répétition participe à la construction d'espaces.

Les fêtes musicales génèrent une production de discours dont le corpus doit être pris au sérieux¹³. Pour Monségur, le festival de jazz annule et corrige un énoncé précédent (la bastide et sa fête gasconne) qui avait été un échec. La mise en scène de la bastide par une fête est imitée des voisins de Monclar-en-Agenais¹⁴ et trouve immédiatement ses arguments et ses appuis : développement touristique, distinction de la petite ville centre par un festival culturel, jazz identifié comme une musique populaire par les musiciens locaux (harmonie et école de musique), cohésion sociale... Les discours sur la fête façonnent d'année en année un récit légendaire fondé sur les succès précédents et sur les raisons de ces succès. Le public trouve peu à peu ses marques, il invente une circulation dans la ville et un mode d'emploi des lieux et des édifices, facilité par le contact direct entre les musiciens et le public. Le jazz favorise cette participation, l'improvisation musicale se prête à la création d'instantanés ludiques partagés par un groupe éphémère qui se reconstituera un peu plus loin. Des lieux se révèlent propices au concert, d'autres à la gastronomie. Les flux sont plus rapides dans certaines rues, la place des tilleuls et ses buvettes font recette les journées un peu chaudes, une belle maison illuminée impose son décor tard dans la nuit.

¹² Le festival des bandes de Condom reflète cette ambiguïté : le jury des bandes a créé en 2006 une nouvelle récompense, le prix de la « banda de tradition » pour répondre aux critiques de ceux qui accusaient le festival de se laisser envahir par le rock et la chanson française.

¹³ Argumentaires des dossiers de demande de subvention, journaux municipaux, presse locale, éditoriaux et « mots de l' élu » en première page des programmes.

¹⁴ Les « Nuits du théâtre » de Monclar-en-Agenais organisé par Roger Louret et les Baladins en Agenais.



Figure 4 : jazz-rock à Blanquefort (33). Crédit photo: Y. Raibaud.

Ces événements minuscules écrivent la grammaire d'une nouvelle pratique de la ville qui impose peu à peu ses modifications. Les grands concerts sous la halle emportent la décision de sa restauration (elle avait failli être détruite). Des aménagements urbains (trottoirs et espaces piétons, éclairages publics, arbres et arbustes, circulations, parkings) sont réalisés pour accueillir le public chaque année plus nombreux. Le collège est aménagé pour recevoir une option jazz soutenue par le ministère de l'Education Nationale. Ces changements sont discutés par un « collectif » de plus en plus important. Outre les membres de l'association organisatrice l'événement mobilise le conseil municipal et les employés, les associations (buvettes, restauration) et les acteurs économiques locaux (viticulture, agroalimentaire, artisanat, commerce). Les quelques deux cents bénévoles, exposants et employés de la commune qui sont mobilisés à cette occasion recréent durant quelques jours¹⁵ les conditions d'une communauté de travail comparable à celle qui se rassemblait autrefois autour des activités agricoles saisonnières. D'année en année, Monséguir creuse ainsi le décalage entre la réalité vécue pendant le festival et celle des autres périodes qui sont marquées par un appauvrissement de l'offre, la fermeture progressive des services publics, la raréfaction de la production agricole et la diminution des emplois qui l'accompagnent. Dès lors, la ville en fête devient un simulacre qui acquiert peu à peu une autonomie attestée non seulement par la satisfaction du public (qui revient chaque année et ne connaît la ville que sous cet aspect) mais aussi par celle d'une partie de ses habitants qui attendent le retour de cette réalité excitante pour se réapproprier l'espace public et ressourcer leur territorialité¹⁶. La force de la représentation annuelle finit par imposer l'image de Monséguir en fête comme la principale réalité de la ville, d'autant plus réelle qu'elle est plus satisfaisante.

Ce basculement est progressif à Monséguir car il se produit sans que le pivot central, patrimonial et sociétal, ne perde sensiblement sa consistance : la bastide s'embellit et se conforme au décor dicté par la fête en réemployant pierres et gens pour la représentation annuelle. L'activité économique elle-même suit le pas en remplaçant l'activité saisonnière agricole par une activité orientée vers la saison touristique. Ce mode de production économique n'est cependant possible que parce qu'il est maintenu par la répartition de fonds publics, tandis que les modes de vie des résidents sont à présent urbains.

¹⁵ ...mais aussi à travers les réunions préparatoires et le bilan de l'après fête qui est l'occasion d'un repas offert par le comité d'organisation.

¹⁶ Ce qui en fait un lieu idéal pour les retrouvailles de la « diaspora » monséguraise avec ceux qui sont restés au pays.

La performativité de la fête musicale n'agit pas seulement sur le mode de la recomposition ou du réemploi du patrimoine rural. A Blanquefort, un centre bourg constitué majoritairement de constructions et d'espaces publics récents est configuré par la fête de la musique d'abord, puis par une programmation saisonnière nommée *équinoxes et solstices* qui tente de reproduire sur une fête d'automne (*Goûts multiples*), d'hiver (*Fête de la lumière*) et de printemps (*Carnaval*) le succès de la fête de la musique. Ces quatre fêtes sont un appel à la mobilisation pour les associations qui y trouvent un financement de leurs activités mais aussi une manière d'être reconnues par la municipalité. La fête est moins dirigée par le décor qu'à Monségur et plus ouverte à l'improvisation, la création, la surprise. L'espace plus vaste est irrigué par les groupes mobiles, circulations et arrêts sont guidés. Cependant, au bout de cinq ans des rites se créent, des parcours s'institutionnalisent, des buvettes se fixent, une place moderne au milieu de logements sociaux est nommée (place de l'Etoile) et accueille tous les ans un bal gascon. Les scènes sont à présent occupées par les mêmes musiques d'une année sur l'autre. Les élus locaux sont de sortie le 21 juin, ils comptent et classent les électeurs rencontrés, ils s'émerveillent de croiser les gens du voyage, le logement social, la paroisse, les étrangers. L'illusion du village monde au cœur de la commune est vécue comme une victoire qui éloigne le stigmate négatif de banlieue et désigne la ville comme un espace démocratique « naturel ». La culture mise en œuvre ce soir-là est tout entière issue du compromis, à l'opposé de l'obligation ressentie par les élus de maintenir avec le centre culturel une culture valorisée qu'on juge nécessaire à l'image de la ville et à son rayonnement.

5. Spécificité des fêtes musicales

Ecrire sur les fêtes musicales revient-il à faire une variation sur le thème de la fête ? On pourrait opposer aux exemples cités ci-dessus d'autres fêtes non musicales, en tout point comparables, en particulier des festivals qui sont consacrés aux arts de la rue¹⁷. Pour le géographe qui étudie les rapports entre sociétés et espaces et leurs modifications, la musique apparaît cependant comme un vecteur particulièrement fluide d'informations ce qui lui confère, comme nous l'avons montré ci-dessus, une grande plasticité et beaucoup d'efficacité. A condition d'envisager la musique comme une « chaîne interactive de production » mobilisant l'ensemble des acteurs qui la font et la reçoivent, il est possible de proposer quelques entrées utilisables dans une perspective géographique.

La musique apparaît premièrement comme un géo-indicateur, un élément de description et de décryptage des réalités sociospatiales, alternatif à l'image et aux mots, écrits ou parlés. Un envers du décor se découvre qui met en perspective les autres données. Deuxièmement la musique est un vecteur de circulation entre les échelles territoriales. Ces échelles sont repérables dans la structure des compositions musicales qui font appel à des thèmes, des instrumentations, des traitements du son qui se réfèrent aux espaces-temps les plus variés, tout en restant identifié le plus souvent à un territoire de référence. Troisièmement la musique est un fixateur des adhésions territoriales. Elle peut être le support sensible d'attaches identifiées par d'autres marqueurs culturels et fonctionnant dans le long terme (exemple dans l'association courante dans le Sud-Ouest français entre culture de fête, tauromachie, bandas) ou bien momentanée comme dans l'exemple des rave-parties qui créent des conditions éphémères d'urbanité dans des « antimondes » destinés à maximaliser les relations sociales dans un temps court. Quatrièmement la musique participe à la construction des images territoriales qu'elles soient locales comme nous l'avons montré, régionale ou nationale telle que la musique de steel-band à Trinité-et-Tobago. Cinquièmement la musique peut être considérée comme un mode de gouvernance : face à l'éloignement des citoyens de la politique, le territoire mis en scène par la musique apparaît comme une ressource, que ce soit dans un objectif de mobilisation ou pour réguler les tensions.

Ces entrées peuvent être utilisées séparément pour rendre compte d'un concert, de la production d'un groupe musical, d'un style musical, d'une ambiance sonore de quartier ou d'un centre commercial, d'une politique publique de la musique. Dans le cas d'une fête musicale (Monségur et Blanquefort ne sont que des exemples, mais la démonstration s'applique aux autres fêtes musicales étudiées dans le Sud-Ouest) toutes sont utiles à la compréhension de ce qui se trame dans la ville et

¹⁷ Le festival des arts de la rue d'Aurillac, comme celui de Cognac « Coup de chauffe » ou de Libourne « Fest'Arts » programment aussi de nombreux groupes musicaux probablement pour les raisons indiquées dans cet article (mobilité, références à de nombreuses échelles territoriales, circulation et participation du public).

expliquent comment les acteurs perfectionnent d'année en année une dramaturgie productrice de territoire. La musique passe les murs, appelle au rassemblement, accompagne la déambulation, crée des univers. La régularité anniversaire de la fête musicale inscrit dans l'histoire de chaque individu l'expérience sensorielle de la ville, y déposant secrètement les émotions qui formeront le fondement de son adhésion à la territorialité. Elle prouve ainsi son efficacité dans les modes de régulation des hommes sur les espaces, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'individus « hypermodernes » constamment incités à adapter leur conduite à des situations multiples que leur impose une mobilité croissante.

Conclusion et ouverture

Les territoires ainsi créés sont-ils hyperréels ? Non si l'on accepte la définition de J. Baudrillard de l'hyperréalité comme simulation de quelque chose qui n'a jamais existé. A Monséguir comme à Blanquefort, il s'agit bien d'une réalité façonnée, recomposée qui ne s'appuie pas sur une culture « naturelle » ou ancestrale. La continuité démocratique (attestée par une participation citoyenne et associative à l'organisation de la fête) et la transition historique (opérée par le réemploi du patrimoine) montrent cependant que la ville mise en scène n'est pas une pure fiction telle que le sont Disneyland ou le parc Astérix. On comprend alors les enjeux d'une politique culturelle décentralisée proposant une alternative à l'économie de marché sur des territoires ruraux délaissés ou dans les périphéries urbaines : les fêtes musicales du Sud-Ouest de la France (et leur succès semble le démontrer) sont également des petites entreprises florissantes. Bien qu'elles tendent de plus en plus à fonctionner en réseau par l'intermédiaire des « grandes » collectivités territoriales (régions, départements), leur importance est encore insuffisamment mesurée dans le développement économique des territoires. Les petites villes patrimoniales et certaines villes moyennes de périphérie qui organisent ces fêtes jouent pourtant de cette façon leur rôle de places centrales avec une offre renouvelée dont la culture est le pivot. Tout ceci est donc probablement aussi réel que les jeux olympiques de 2008 à Beijing, ville impériale millénaire, toutes proportions gardées.

Bibliographie

- Augustin J.P., Latouche D., *lieux culturels et contextes de ville*, MSHA, Pessac, 1998
- Becker H., *Outsiders*, Métailié, Paris, 1985 (1962)
- Beck U., le conflit des deux modernités et la question de la disparition des solidarités in *lien social et politique* n° 3, 1998 cité dans *Sciences humaines* n°154, nov 2004
- Boltanski L., Thévenot L., *De la justification, l'économie des grandeurs*, Paris, Gallimard, 1991
- Brown, M.P. (2000) *Closet Space. Geographies of metaphor from the body to the globe*. Londres, Routledge, 170p.
- Callède J.P., *Métamorphoses de la culture*, Bordeaux MSHA 2002
- Crozat D., Bals et métropolisation dans la France du Sud, in *Perspectives territoriales pour la culture*, MSHA, Pessac, 2004, p.53 à 88
- DiMéo G., *Géographie sociale et territoires*, Nathan, Paris, 1998
- Dubet F., *Sociologie de l'expérience*, Seuil, Paris, 1990
- Green A.M., Y-a-t-il une place pour la musique en sociologie ? in *La musique au regard des sciences humaines*, tome 2, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 30-58
- Kaufmann J.C., *Devoir s'inventer*, entretien recueilli par Molénat X., in *Sciences Humaines* n°154, nov 2004
- Lahire B., *La culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris, 2004
- Lamy Y., La décision culturelle dans le cadre local, in *L'Entre deux Mers à la recherche de son identité*, Camiac et St Denis, éd du Clem 1994, pages 203 à 214
- Lévi-strauss C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962
- Lussault, M. (1997) Une problématique de l'image en géographie. In Calenge, C., Lussault, M. et Pagand, B. *Figures de l'urbain. Des villes, des banlieues et de leurs représentations*. Tours, Maison des Sciences de la Ville, pp. 15-33
- Lussault, M. (2000) Action(s)! in Lévy, J., Lussault, M. (dir.) *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*. Mappemonde/Belin, 352p.
- Maffesoli M., *Du nomadisme*, Paris, Livre de poche, 1997
- Raibaud Y., *Trois festivals en milieu rural*, Mémoire DEA sous la direction de Y. Lamy, Un. Bordeaux 2, 1997
- Raibaud Y., *Territoires musicaux en région*, Pessac, MSHA, 2005
- Staszack J.F., Collignon B., Chivallon C., Debarbieux B., Généau de Lamarrière I., Hancock C., *Géographies anglo-saxonnes ; tendances contemporaines*, Paris, Belin, 2001