

Penser la construction sonore des territoires depuis la programmation des salles de musique ? Une étude des Smac en Occitanie

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Stéphane Escoubet

Stéphane Escoubet est PRAG au département Musique de l'université Toulouse-Jean Jaurès et docteur en musicologie (Paris 4). Ses recherches s'intéressent à la relation entre représentations sociales et pratiques dans le domaine des musiques populaires.

escoubet@univ-tlse2.fr

Marc Kaiser

Marc Kaiser est maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication au CEM-TI, Université Paris 8. Ses recherches portent sur l'histoire de l'industrie musicale française, sur les scènes locales, sur les modes de communication du musical et sur les clips musicaux.

marc.kaiser@univ-paris8.fr

Plan de l'article

Introduction

Concerts de musiques populaires et la question territoriale : une double perspective

La programmation des Smac en Occitanie comme objet d'analyse

Des catégories musicales de « travail » et de « communication »

Conclusion

Références bibliographiques

RÉSUMÉ

En adoptant une double perspective - étude des musiques populaires et approche communicationnelle- l'analyse de la programmation des scènes de musiques actuelles (Smac) en Occitanie propose de saisir la place de ces intermédiaires culturels dans la construction sonore de ce territoire. En tant que salles à la fois subventionnées par rapport à un projet territorial et inscrites dans la filière industrielle musicale, elles participent à représenter différemment cette région selon si elles utilisent des catégories musicales professionnelles (de « travail ») ou des catégories musicales de « communication » (destinées à leurs publics).

Mots clés

musiques populaires ; concerts ; programmation ; Smac ; Occitanie ; catégories musicales

THINKING THE SOUND CONSTRUCTION OF TERRITORIES FROM THE PROGRAMMING OF MUSIC VENUES? A STUDY OF SMACS IN OCCITANIA

By adopting a double perspective in popular music studies and in communication studies, the analysis of the programming of Scènes de Musiques Actuelles (Smac) in Occitania proposes to grasp the place of these cultural intermediaries in the sound construction of this territory. By being both part of the industrial music sector and subsidized in relation to a territorial project, these music halls participate in giving a musical meaning to their territory based on the use of musical categories of “work” and “communication”.

Keywords

Popular music ; live ; programming ; Smac ; Occitania ; musical categories

¿PENSANDO LA CONSTRUCCIÓN SONORA DE TERRITORIOS A PARTIR DE LA PROGRAMACIÓN DE ESPACIOS DE MÚSICA? UN ESTUDIO DE SMACS EN OCCITANIA

Adoptando una doble perspectiva en los estudios de música popular y en los estudios de comunicación, el análisis de la programación de las Scènes de Musiques Actuelles (Smac) en Occitania propone captar el lugar de estos intermediarios culturales en la construcción de sonido de este territorio. Como salas de música que forman parte del sector de la música industrial y están subvencionadas en relación con un proyecto territorial, los Smac participan en dar un sentido musical a su territorio a partir de las categorías musicales de “obra” y “comunicación”.

Palabras clave

Musica Popular ; conciertos ; programación ; Smac ; Occitania ; categorías musicales

INTRODUCTION

L'Occitanie peut être définie comme région administrative du Sud-Ouest et du Sud-Est de la France regroupant 13 départements et dont le chef-lieu est à Toulouse. Elle peut aussi être appréhendée par les langues et par les cultures qui s'étendent des Pyrénées à la Méditerranée. La musique, envisagée comme « inhérente au processus de territorialisation » (Canova, Bourdeau, Soubeyran, 2014, p. 12), apparaît comme un point d'entrée intéressant pour appréhender cette double acception (administrative et culturelle). L'étude des musiques populaires¹ en particulier offre, la possibilité de mettre en évidence qu'elles constituent une ressource culturelle dont la matérialité dépend en partie d'institutions publiques et privées sur un territoire spécifique (Kaiser, 2014).

Le festival « Total Festum² » propose par exemple différentes activités autour des cultures occitanes et catalanes dont des concerts se déroulant dans des Scènes de musiques actuelles (Smac). Les musiques traditionnelles n'ont eu accès à ces lieux que depuis une dizaine

.....

1. Dans le monde académique, ce sont les musiques définies par opposition aux musiques savantes (*art music*) et traditionnelles (*folk music*), apparues au 20^e siècle avec l'enregistrement sonore et qui sont destinées aux marchés de masse (Tagg, 1982).

2. La Région Occitanie Pyrénées – Méditerranée, « Total Festum », [en ligne], consulté le 27 juin 2023, <https://www.laregion.fr/total-festum>.

d'années (Le Cras, Anger, Demange, 2023) car ce sont des structures labellisées par le ministère de la Culture développant avant tout un projet artistique et culturel « d'intérêt général dans le champ des musiques actuelles³ ». En effet, les Smac « programment majoritairement des musiques Pop Rock et assimilées mais également de la chanson et du jazz, des musiques électroniques, des musiques urbaines et plus rarement des musiques du monde ou des musiques traditionnelles⁴ ».

La convention signée entre l'État et les collectivités territoriales consiste à aider ces salles de petite et moyenne capacité (dont la plupart sont gérées sous statut associatif) afin qu'elles contribuent « au maillage artistique, culturel et social du ou des bassins de vie dans le(s)quel(s) elles s'inscrivent⁵ ». Leurs missions relèvent à la fois de l'accompagnement artistique et de la diffusion culturelle en tenant compte des enjeux de la diversité et des droits culturels. Ces intermédiaires culturels doivent dès lors proposer un véritable projet territorial qui s'appuie notamment sur une programmation musicale particulière. Malgré un fort soutien public, ces salles restent inscrites dans une filière économique dont le mode de valorisation capitalistique est spécifique : les conditions de création, de valorisation et de consommation des produits culturels sont à chaque fois incertaines (Mœglin, 2012). C'est notamment pour cette raison que le spectacle vivant se présente comme l'une des composantes de l'industrie musicale. Nous nous sommes alors demandés si le travail des programmeur·rices de ces lieux de spectacles, fondé sur une expertise spécifique reposant sur des modalités cognitives, techniques, collectives et politiques (Dutheil-Pessin, Ribac, 2017), participait à une certaine teneur musicale aux territoires. Dans quelle mesure la programmation de ces intermédiaires culturels labellisés autour d'un projet territorial participe-t-elle à la définition sonore de l'Occitanie ?

La première partie de l'article montre qu'il est possible d'envisager le concert, depuis une double perspective étude des musiques populaires et approche communicationnelle, comme une forme de communication œuvrant à faire vivre une expérience collective dans un espace géographique spécifique. Le lien entre musiques populaires et territoire a d'abord intéressé les *popular music studies* à la suite de son tournant ethnographique dans les années 1990 (Cohen, 1993). De nombreuses recherches de terrain ont montré la diversité des acteur·rices et des intermédiaires impliqués dans des scènes musicales « glocalisées » (Kaiser, 2020). Si, dans le monde anglophone, les *popular music studies* et l'ethnomusicologie se sont mutuellement influencées, les échanges entre ces courants disciplinaires dans l'espace francophone autour de ces objets sont plus récents (Amico, Parent, 2022). L'étude de ce lien dans cet espace a davantage été appréhendée en géographie culturelle à partir des années 2000 lorsque les sciences sociales ont été mobilisées pour analyser les représentations spatiales en jeu (Canova, Bourdeau, Soubeyran, 2014, p. 10). Les approches communicationnelles ont quant à elles insisté plus spécifiquement sur le rôle joué par les industries culturelles dans ces diverses scènes musicales (Kaiser, 2014). L'étude de la programmation des Smac, des salles ancrées sur un territoire selon une double logique culturelle et économique, permet d'analyser à la fois les dimensions matérielles du lien entre musiques populaires et territoire, et les représentations qui lui donnent forme.

.....

3. JORF, « Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier missions et des charges relatif au label "Scène de Musiques Actuelles-Smac" », [en ligne], consulté le 13 novembre 2022, <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORF-TEXT000034679426>

4. Ministère de la Culture, « Scènes de musique actuelle », [en ligne], consulté le 27 juin 2023, <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musique/Les-organismes-de-creation-et-de-diffusion-musicales/Scenes-de-musiques-actuelles>.

5. JORF, « Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier missions et des charges relatif au label "Scène de Musiques Actuelles-Smac" », [en ligne], consulté le 13 novembre 2022, <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORF-TEXT000034679426>

Un entretien exploratoire approfondi a d'abord été mené avec le directeur d'Art'Cade afin d'évoquer les enjeux et les contraintes de la programmation d'une salle subventionnée. Son point de vue était intéressant dans la mesure où il s'agit d'une Smac multisites située en zone rurale (l'Ariège) et qu'il est également trésorier de la Fédération des lieux de musiques actuelles (Fédélima) – une fédération de lieux conventionnés et autonomes – et co-président de la Fédération des musiques actuelles en Occitanie (Octopus). Nous avons ensuite étudié la programmation 2021-2022 des 9 Smac occitanes (Les Docks [Cahors], Le Club [Rodez], Le Rio Grande [Montauban], Lo Bolegason [Castres], Art'Cade [multisite en Ariège], Le Cri'Art [Auch], La Gespe [Tarbes], Victoire 2 [Montpellier] et La Paloma [Nîmes]), ce qui fait, en totalité, 621 spectacles programmés selon une centaine de genres musicaux distincts. En termes de traitement des données, le parti pris de notre étude a été de partir des catégories affichées par les salles elles-mêmes (voir annexe). Le but était de rester au plus près des catégories utilisées par les responsables dans le pilotage de leur programmation, au plus près de leurs représentations, et potentiellement de leur réseau professionnel le plus proche (booker·euses, tourneur·euses, artistes, etc.). Notre choix s'est porté sur la saison 2021-2022 puisqu'il s'agissait de la plus récente, et que les données disponibles en ligne sur les saisons précédentes s'avéraient lacunaires. Cette option introduit néanmoins un biais potentiel compte tenu du contexte pandémique : le travail de programmation s'est effectué, selon notre interviewé, de manière inhabituelle (malgré un certain « retour à la normale »), avec une vision à plus court terme, des annulations et reprogrammations au fil de l'eau, et une préférence accordée aux formats de spectacle les plus compatibles avec les règles sanitaires en vigueur durant cette période (public assis, absence de buvette, etc.).

La troisième partie s'intéresse aux modes et aux problématiques de la catégorisation musicale. En effet, les genres musicaux les plus présents dans les salles de musiques actuelles en Occitanie varient selon le type de nomenclature choisie. Les catégories esthétiques privilégiées, qui participent à la coloration sonore du territoire, changent selon qu'il s'agit de catégories déclarées par les programmeur·rices par rapport à leur activité (catégorisation de « travail ») ou de catégories destinées aux publics des salles (catégorisation de « communication »).

CONCERTS DE MUSIQUES POPULAIRES ET LA QUESTION TERRITORIALE : UNE DOUBLE PERSPECTIVE

Avec l'accélération de la globalisation économique et des processus de mondialisation culturelle dans les années 1980, la question de la territorialité des musiques populaires a pris, à partir de ce moment, de l'importance au sein des *popular music studies* (Shank, 1988 ; Finnegan, 1989 ; Straw, 1991). L'approche « scénique » (Kaiser, 2014) s'est depuis largement développée ce qui a contribué au « tournant spatial » (Straw, 2004, p. 421) dans l'étude de ces cultures musicales. Une scène locale s'envisage alors comme « un espace culturel délimité sur un territoire par un ensemble de pratiques, de lieux et d'institutions autour d'une culture musicale commune » (Kaiser, 2014, p. 135). Il ne s'agit plus d'observer uniquement les pratiques des musicien·nes dans un espace géographique défini, mais de prendre également en compte leurs interactions avec le public et une diversité d'acteur·rices et d'institutions locaux·ales. Divers types de scènes existent – locales, translocales, virtuelles (Bennett, Peterson, 2004) –, ainsi certaines formations peuvent connaître une mutation de leurs territorialités au cours de leur carrière, à l'image du groupe occitan OTH qui a d'abord évolué au sein d'une scène rock locale pour ensuite rejoindre la scène nationale de rock indépendant à la fin des années 1980 (Loué, 2016). L'étude

d'une scène musicale prend en compte les espaces concrets (studios, salles, institutions, etc.) où prend forme une hétérogénéité de pratiques artistiques et culturelles grâce à une diversité d'intermédiaires (labels, producteur·rices, organisateur·rices, etc.). Elle révèle aussi les représentations culturelles et médiatiques en œuvre dans chaque écosystème musical observé. De nombreux articles de la revue *Volume !* participent notamment de ce constat (sur les scènes metal, sur la scène punk en France, sur les musiques jamaïcaines, sur les sonorités hip-hop, etc.).

Le lien entre musique, espace et territoire reste malgré tout complexe, au même titre que celui fait en anglais entre *place*, *space* et *territory*. Certains travaux francophones en géographie culturelle ont montré que « la musique en tant qu'objet géographique n'apparaît plus seulement comme un géoindicateur mais également de façon récurrente comme un "projet d'agir spatial" utilisé pour la production d'espace et mobilisé par des acteurs locaux comme ressource » (Raibaud, 2009, p. 16).

Ces travaux ont souligné que la musique « apparaît comme une réalité cognitive possible pour appréhender l'espace des sociétés et même [...] comme principe d'organisation territoriale » (*ibid.*, p. 14). Elle invite les études centrées sur ce lien à ne pas se limiter aux seules représentations spatiales en considérant aussi ses espaces concrets de production sur un territoire (Guillard, 2017).

Pour appréhender la territorialité des musiques populaires, il y aurait finalement un dualisme analytique à prendre en compte : représentation spatiale et organisation territoriale. Nous l'étudions dans le cas du spectacle vivant en envisageant le concert de musiques populaires depuis l'expérience collective proposée dans un endroit et à un moment précis selon des conditions matérielles spécifiques. D'un côté, le concert représente un enjeu social pour les publics qui revendiquent pour un temps leur « propre espace physique et émotionnel » (Frith, 2007A, p. 199) et « ressentir » l'expérience immédiate de l'identité collective (Frith, 2007B, p. 38). En croisant cette perspective sociologique avec l'approche communicationnelle des territoires, les musiques populaires sont envisagées comme l'une des formes de communication permettant à une communauté de partager et de pratiquer un espace défini (Raoul, 2020, p. 221-224). Le festival « Total Festum », cité en introduction, en est un exemple. Dans ce cas, nous envisageons le spectacle vivant comme l'un des moments pendant lequel se figent des « dynamiques info-communicationnelles qui œuvrent à la construction des processus socio-territoriaux » (Pailliart, 2018, p. 150). Le *live* apparaît comme un moyen de se définir avec ou contre les autres au sein de communautés culturelles (selon des genres écoutés, selon les artistes suivis, selon une identité commune, etc.). De notre point de vue, l'ancrage musical en Occitanie ne renvoie pas uniquement à un « espace lissé par une autorité spécifique (État, Région, province...) » mais surtout « à la construction sociale induite par la mobilisation collective de *ressources dans la dimension du projet, en passant par les trajectoires individuelles, les réseaux mondiaux et la multi-appartenance* » (Canova, Bourdeau, Soubeyran, 2014, p. 12).

La musique occitane peut être définie par des artistes ayant évolué ou évoluant dans différentes scènes musicales inscrites dans ce territoire administratif et par des musicien·nes mobilisant de manière plus ou moins « moderne » des éléments de la culture occitane. Le directeur d'Art'CADE évoque ces différentes ressources culturelles et ce syncrétisme :

« *les Zebda, Big Flo & Oli... Pour moi le truc du petit jeune rebeu avec de l'accent. Ou les Fabulous Trobadors, ce truc de l'accent [...]. Je trouve qu'il y a pas mal de projets ancrés dans un travail multiculturel, autour de musiques d'Afrique du Nord, en tout cas de mélanges... Je pense qu'on a plus de mélanges comme ça que d'autres régions en France. C'est la proximité aussi avec le bassin méditerranéen.* »

D'un autre côté, le contexte particulier de chaque performance musicale renvoie à

ses conditions matérielles de production (qui varient selon le type de salle, de public, d'organisateur·rices, etc.). Simon Frith précise que « là où il y a des désirs sociaux, il y aura des chefs d'entreprise ou des promoteurs bien disposés, moyennant finance, à les satisfaire » (Frith, 2007A, p. 199). La perspective communicationnelle accorde de son côté une place spécifique aux logiques et aux idéologies des industries culturelles et médiatiques dans la production et la circulation des musiques populaires (Kaiser, 2014 ; Costantini, 2015 ; Bénistant, 2016 ; Creton, 2018). La théorie des industries culturelles permet d'insister sur le mode spécifique de valorisation du capital lié aux produits culturels (Mœglin, 2012). Une telle approche rend compte à la fois de la diversité des modes de fonctionnement des industries de la culture et d'un ensemble unifié (*ibid.*). Selon cette approche, le spectacle vivant apparaît comme l'une des composantes de l'industrie musicale qui a trop longtemps été associée exclusivement au disque (Cloonan, Williamson, 2007). Plutôt que de développer une sociologie des intermédiaires culturels centrée sur la coopération dans les mondes de l'art ou, au contraire, sur la concurrence au sein de champs artistiques, ou bien de comprendre les récentes mutations du métier de programmateur·rice (Picaud, 2021), il est possible de réfléchir à la façon dont les salles de concert et leurs professionnel·les participent à donner une coloration musicale à un territoire en privilégiant la diffusion de certains genres plutôt que d'autres.

LA PROGRAMMATION DES SMAC EN OCCITANIE COMME OBJET D'ANALYSE

En tant que « petite entreprise de service public » (Sagot-Duvauroux, 2005), les salles de musiques actuelles (qu'elles soient labellisées ou non) se situent dans un entre-deux en associant fonds privés (billetterie, bar, restauration, etc.) et fonds publics (subventions de fonctionnement, aides à l'emploi, aides aux projets). Les salles de musiques actuelles restent donc inscrites dans une filière économique au sein de laquelle elles jouent divers rôles (*ibid.*) : produire des revenus pour les artistes, promouvoir les artistes émergent·es, être un lieu d'expérimentation et d'apprentissage et constituer une alternative sur un marché dominé par des grosses structures et salles, la concentration étant économique mais aussi spatiale à Paris (Guibert, Sagot-Duvauroux, 2013).

Certains de ces lieux bénéficient du label ministériel « en fonction de la densité de la population et des spécificités territoriales, de la dynamique de complémentarité de projets portés par plusieurs structures identifiées » dans le but d'irriguer « la vie musicale dans ce domaine artistique sur l'ensemble du territoire concerné et inscrire le projet dans une dynamique nationale de réseaux » (Colin, 2018, p.6). La programmation des Smac apparaît dès lors comme le point de rencontre entre des logiques marchandes et non marchandes, entre des contraintes économiques et institutionnelles dans son rapport à un territoire spécifique. Elle représenterait une forme discursive, une « matière communicationnelle » (Raoul, 2020, p. 32) en lien avec un territoire comme lieu d'ancrage et de mémoire (*ibid.*, p. 237-238). Ce constat est particulièrement vrai pour les Smac en zone rurale (environ 10 % d'entre elles), à l'image d'Art'Cade située en Ariège :

« le projet que l'on porte aujourd'hui n'est pas un projet de diffusion, mais d'abord un projet de territoire. La diffusion est l'un des axes, mais l'accompagnement des pratiques, la médiation culturelle, l'éducation artistique, ce sont clairement des composantes au même plan. [...] un chantier d'exploration entre l'histoire musicale du territoire, autour des musiques traditionnelles, les groupes folkloriques. Toute une tradition de l'oralité, de la transmission des vieux aux jeunes, du multigénérationnel, et d'une tradition artistique qui n'est pas que musicale parce qu'il y a aussi la danse, la langue, tout ce qui va avec. On s'est donné un champ de travail commun à l'endroit de la musique : comment on peut faire dialoguer musiques actuelles et musiques traditionnelles » (directeur d'Art'Cade).

Les « petites » Smac en région évoluent souvent à une échelle départementale selon des logiques de concertation et d'ouverture avec des partenaires culturels locaux. L'étude de la programmation des Smac sur un territoire précis permet de comprendre à la fois les enjeux culturels et économiques pour des salles subventionnées et les diverses logiques qui les animent selon leur implantation territoriale.

Les 9 Smac occitanes représentent des situations contrastées. Elles sont implantées dans des agglomérations de tailles très inégales, de 60.000 habitant·es pour la majorité (Castres, Cahors, Rodez, Auch, sites ariégeois d'Art'Cade) à 440.000 habitant·es pour Montpellier. Elles affichent des volumes de programmation très inégaux : de 27 spectacles aux Docks à 90 pour La Paloma (pour la saison 2021-2022). Néanmoins la plupart ont des volumes de programmation similaires, autour de 30 spectacles ; seuls La Paloma et Le Rio s'en distinguent nettement.

Le premier volet de données traité dans le cadre de notre article est tiré de la programmation 2021-2022 de ces 9 Smac à partir de l'ensemble des spectacles programmés (621 points d'entrée) et des genres musicaux associés à chacun d'entre eux par les salles elles-mêmes (92 éléments). Le choix de conserver les catégories utilisées par les professionnel·les eux-mêmes s'est justifié par le fait d'utiliser leurs propres représentations esthétiques et de garder la perspective scénique en *popular music studies* dans laquelle il s'agit de conserver les modes vernaculaires de catégorisation. L'affichage de genres musicaux dans la communication de la programmation ne fait pas l'unanimité : la Gespe n'en affiche pas, ni Lo Bolegason (en dehors des festivals), ni Les Docks et Le Club (en dehors des concerts). Ces données n'ont donc pas pu être intégrées dans notre étude. Sauf pour la Gespe et le Rio, la majorité des Smac affiche dans leur programmation un ancrage territorial explicite : Les Docks indiquent systématiquement la provenance géographique des artistes ; la plupart mentionnent des festivals ou autres temps forts avec une référence au territoire (ex. : « Tremplin Muzikaktuel Gers » au Cri'Art), dédiés aux scènes locales (ex. : le « Club V2 » à Victoire 2), ou en partenariat avec des institutions locales (municipalité, école de musique).

Le dépouillement de la programmation 2021-2022 des Smac en Occitanie (voir annexe) a fait apparaître près de 130 catégories différentes proposées par les salles elles-mêmes (en utilisant par exemple des dénominations habituelles – rock, rap, electro, etc. – mais aussi des termes plus originaux : « dynamite », « boom bap », « neoacid »). Il se pose immédiatement une question de « niveaux de genres » selon l'expression de David Brackett (2016, p. 8-11) : quel degré de précision adopter dans la classification entre genres et sous-genres musicaux ? Pour avoir quelque chance de dégager des tendances esthétiques régionales portées par les Smac, nous avons effectué des rapprochements entre ces catégories par convergence lexicale : ont été rapprochées les intitulés construits à partir d'un même noyau de genre (« hip-hop », « electro », « rock », « rap », etc.), quels que soient les qualificatifs accolés (« tropical », « occitane », « littéraire », « humoristique », « déjanté », etc.), dès lors qu'ils ne correspondaient pas à un sous-genre connu. Le calcul de cette ventilation de la programmation a été effectué d'abord en nombre de groupes ou artistes programmés par catégorie esthétique, puis en proportion de la programmation totale de chaque Smac, ce qui permettait de refléter l'importance relative accordée par chaque salle à une esthétique donnée (quel que soit son volume de programmation propre).

Le deuxième volet de données traité a été aimablement fourni par la Fédélisma. Il s'agit de statistiques tirées des résultats d'une enquête par questionnaire menée en 2019 par l'association auprès de ses adhérent·es concernant leur programmation par esthétiques. Le questionnaire demandait de « ventiler le nombre de groupes/formations/artistes solos

programmés durant la saison [2019-2020] par esthétiques musicales ». À la différence de notre premier jeu de données, les catégories esthétiques n'étaient pas laissées à la discrétion des programmateur·rices, mais étaient à sélectionner dans une nomenclature déterminée par la Fédélima. Cette nomenclature avait été élaborée par un groupe de travail composé de programmateur·rices et chercheur·euses. En 2019, la Fédélima rassemblait 6 des 9 salles labellisées Smac en Occitanie et un total de 71 Smac à l'échelle nationale. Les données statistiques obtenues consistaient en sommes et en moyennes du nombre de groupes (ou artistes) programmés par esthétique, calculées à titre comparatif sur plusieurs cohortes : l'ensemble des Smac adhérentes à l'échelle nationale, les 6 Smac adhérentes en Occitanie, les Smac des régions autres qu'Occitanie, les Smac région par région. Les données en moyennes comportent cependant une limite : elles ne reflètent pas la part de chaque esthétique proportionnellement au volume total de groupes ou artistes programmés dans chaque région.

DES CATÉGORIES MUSICALES DE « TRAVAIL » ET DE « COMMUNICATION »

L'étude de la programmation 2021-2022 des 9 Smac occitanes (voir annexe) montre que le genre le plus représenté est la « chanson » (9,4 %). Ensuite viennent les genres suivants par ordre décroissant : rock (8,2 %), électro (7,6 %), hip-hop (6,8 %), pop (6,4 %) et rap (6,1 %). Ces données font ressortir le caractère problématique de toute forme de catégorisation musicale (Kaiser, 2020). Pour David Brackett (2016), aucune option taxinomique n'est « neutre ». Comme le souligne Catherine Rudent (2000), la catégorisation esthétique des musiques ne relève pas tant de données statiques (inscrites dans les propriétés sonores notamment) que d'une activité sociale, animée par des enjeux, des dynamiques de concurrence ou de collusion d'intérêts entre les acteur·rices et institutions qui y prennent part. Le terme « chanson » est sans doute le plus utilisé au sein des Smac car il évoque davantage une instabilité et une hétérogénéité d'esthétiques qui arrivent à prendre forme en contexte (dans notre cas, les salles labellisées) qu'une catégorie fixe et musicalement définie (Rudent, 2018). Par ailleurs, les Smac se devant de proposer un projet artistique à chaque fois spécifique, le terme « chanson » semble dès lors plus adéquat que celui de « variétés », un terme davantage marqué par sa dimension commerciale. Comme le remarquait David Brackett, cette taxinomie dépend aussi de l'usage qui en est fait, de ses finalités :

« les genres ne sont pas des regroupements statiques de caractéristiques musicales empiriquement vérifiables, mais plutôt des associations d'œuvres dont les critères de similarité peuvent varier en fonction des usages qui sont faits des étiquettes de genre. Les éléments "similaires" ne se limitent pas aux caractéristiques du style musical : les regroupements s'articulent souvent autour d'éléments relatifs à la nationalité, la classe, la race, le sexe, la sexualité, etc. » (Brackett, 2016, p. 3-4).

Que ce soit pour la « chanson » ou les autres catégories évoquées dans notre étude — et particulièrement pour le « rap » et le « hip-hop » qui seraient majoritaires si elles étaient regroupées — se posent plus largement la question de la légitimation des genres musicaux et du rôle des industries culturelles. Karim Hammou (2020) a notamment montré comment le « rap patois » des Fabulous Trobadors a été mis à l'écart par les intermédiaires culturels du fait d'un régime d'authenticité médiatique ayant pris forme depuis la région parisienne. Marion Dalibert (2020) a, quant à elle, travaillé sur les processus de légitimation artistique du rap par les grands titres de presse entre des styles perçus comme étant respectables et des styles jugés indignes. Il existerait également deux types de « pop », entre une esthétique de niche dont les représentants défendraient

certaines valeurs musicales et une musique à portée commerciale (Escoubet, 2015).

Quel que soit le genre évoqué, un ensemble de représentations (nationalité, classe, race, sexe, etc.) est mobilisé qui constitue, dans le cas des Smac, le matériau même de la communication entre les programmeur·rices et les publics. Un intitulé renvoie notamment chez le public réel à des représentations d'un public imaginaire auquel le genre est supposé s'adresser, représentations auxquelles le public réel peut s'identifier ou au contraire vouloir se distinguer. À l'Art'Cade par exemple, il est difficile de programmer de la pop, jugée trop « urbaine », contrairement au rock festif qui n'existerait plus vraiment à l'échelle nationale (directeur d'Art'Cade). Le phénomène est identique à celui que décrivait Rémy Rieffel dans le domaine de la consommation télévisuelle :

« Le public se constitue en référence à une image du public ; cette image est une fiction, mais elle crée néanmoins un public réel. [...] Dit d'une autre manière, le public est un espace mental, un ensemble de représentations et en même temps un "Nous", avec un sentiment d'appartenance » (Rieffel, 2005, p. 184).

Du côté des salles de concert, les enjeux du choix des étiquettes pourraient être définis en ces termes pour comprendre le processus de médiation culturelle. Cette dimension transparait d'ailleurs, sous une autre formulation, des échanges avec le programmeur d'Art'Cade : selon lui, les étiquettes de genre affichées par les Smac mélangent, selon les cas, des catégories directement reprises des artistes eux-mêmes ou de leurs bookers (celles qui apparaissent dans les kits presse communiqués aux programmeur·rices), ou des catégories retravaillées par la communication des salles. Les premières se reconnaîtraient par leurs formulations pointues, les secondes par des intitulés plus communs, plus larges. Il s'agirait de deux stratégies de communication différentes, selon ce qui est programmé : toucher un public déjà familier de la niche esthétique concernée (en reprenant telle qu'elle une catégorisation pointue), ou « attraper les publics » moins familiers avec des mots clés travaillés par les chargé·es de communication (comme des *hashtags* supposés pertinents pour un public élargi).

Ces résultats sont à comparer avec ceux issus de l'enquête de la Fédélima à partir de la nomenclature esthétique fixée par le questionnaire (figure 1).

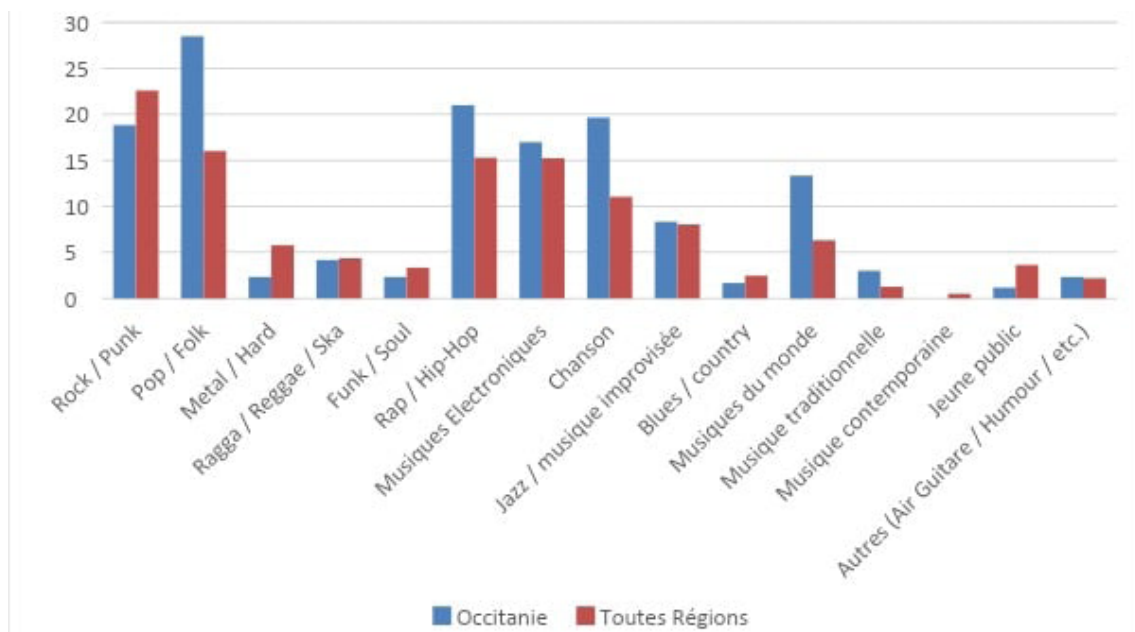


Figure 1. Nombre de groupes/artistes programmé·es par esthétique (enquête Fédélima)

La catégorie esthétique la plus représentée dans le nombre de groupes (ou artistes) programmés par les Smac adhérentes en Occitanie est la « pop/folk » (29 groupes en moyenne). C'est une moyenne nettement plus élevée que pour l'ensemble des Smac à l'échelle nationale (16 groupes). D'autres écarts significatifs avec la moyenne nationale sont également visibles : pour le « rap/hip-hop » (21 groupes contre 15,3), pour la « chanson » (19,6 contre 11,4), les « musiques du monde » (13 contre 6,3) et pour la « musique traditionnelle » (3 contre 1,2). Le nombre de concerts en région Occitanie de « musiques électroniques », de « jazz/musique improvisée » ou de « ragga, reggae, ska » est identique ou très proche de la moyenne nationale. En revanche, on remarque que le « rock/punk » et le « metal/hard » sont moins présents qu'ailleurs en France. Les programmeur·rices des Smac Occitanie adhérentes à la Fédélisma ont déclaré avoir privilégié pour 2021-2022 par ordre décroissant les principales esthétiques suivantes (au-dessus de 10 par an) : 1. « folk/pop » ; 2. « rap/hip-hop » ; 3. « chanson » ; 4. « rock/punk » ; 5. « musiques électroniques » ; 6. « musiques du monde ».

Si on reprend les catégories retenues par la Fédélisma pour analyser la programmation de toutes les Smac occitanes selon nos propres données (en nous limitant uniquement aux genres affichés et aux qualificatifs liés : voir annexe), l'ordre change et devient le suivant : 1. « rap/hip-hop » (12,9 %) ; 2. « rock/punk » (11,5 %) ; 3. « folk/pop » (10,3 %) ; 4. « chanson » (9,4 %) ; 5. « musiques électroniques » (7,6 %) ; 6. « musiques du monde » (2,9 %). Bien que la comparaison entre ces deux nomenclatures souffre du fait que l'enquête de la Fédélisma ne concerne que 6 des 9 Smac occitanes, elle permet tout de même de saisir les différentes représentations en jeu quant aux esthétiques musicales diffusées sur ce territoire par les intermédiaires culturels labellisés. Il y aurait finalement une différence de perception des genres musicaux entre des catégories professionnelles, de « travail », déclarées par les programmeur·rices (par rapport à ce qu'ils·elles pensent faire) et des catégories de « communication », de médiation culturelle par les salles (par rapport à des publics imaginés).

CONCLUSION

Après avoir remarqué que les concerts participent au processus de territorialisation des musiques populaires depuis les représentations spatiales qu'elles mobilisent et ses conditions matérielles d'existence, la programmation des Smac en Occitanie a été envisagée comme objet d'analyse. Il a alors été possible de présenter les grandes catégories musicales qu'elles ont privilégiées sur ce territoire pour l'année 2021-2022. Les programmeur·rices de ces lieux, qui doivent répondre aux enjeux à la fois sectoriels de l'industrie musicale et socioculturels liés au label ministériel, mobilisent des catégories musicales différentes selon à qui elles et ils s'adressent (vers un public imaginé ou auprès de leurs collègues). La construction sonore de ce territoire par les salles de musiques labellisées diffère donc selon les modes de représentations en jeu. Cette différenciation peut finalement s'envisager depuis les réflexions sur le travail musical (Bataille, Perrenoud, 2021) en se demandant ce que l'activité professionnelle des programmeur·rices fait aux esthétiques musicales (en souhaitant toucher les « bons » publics ou évoquer de « bonnes » pratiques professionnelles) et ce que signifie dans l'économie actuelle un travail créatif face à diverses injonctions professionnelles. Une comparaison avec d'autres régions de France et avec d'autres lieux de diffusion de musiques populaires permettrait sans aucun doute de compléter notre analyse et participerait à alimenter les études culturelles et en communication sur le rôle des industries culturelles dans les modes de représentations sonores des territoires.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Amico, Marta ; Parent, Emmanuel (2022), « Quels terrains communs pour l'ethnomusicologie et les *popular music studies* », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 19, n° 2, p. 7-16.
- Bataille, Pierre ; Perrenoud, Marc (2021), « Introduction », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 18, n° 1, p. 7-16.
- Bénistant, Alix (2016), *De la naissance du « Miami sound » : logiques de transnationalisation et de territorialisation de l'industrie musicale latino*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la Communication – Université Paris 8.
- Bennett, Andy ; Peterson, Richard A. (2004), « Introducing Music Scenes » (p. 1-15), in Bennett, Andy ; Peterson, Richard A. (dir.), *Music Scenes : Local, Translocal, and Virtual*, Nashville : Vanderbilt University Press.
- Brackett, David (2016), *Categorizing Sound : Genre and Twentieth-Century Popular Music*, Oakland : University of California Press.
- Canova, Nicolas ; Bourdeau, Philippe ; Soubeyran, Olivier (2014), « Introduction : Penser les liens entre musique et territoire » (p. 9-18), in Canova, Nicolas ; Bourdeau, Philippe ; Soubeyran, Olivier (dir.), *La petite musique des territoires*, Paris : CNRS Editions.
- Cloonan, Martin ; Williamson, John (2007), « Rethinking the music industry », *Popular Music*, vol. 26, n° 2, p. 305-322.
- Cohen, Sarah (1993), « Ethnography and Popular Music Studies », *Popular Music*, vol. 12, n° 2, p. 123-138.
- Colin, Bruno (2018), « Les lieux de musiques actuelles », Paris : Opale/CRDLA Culture, [en ligne], consulté le 13 novembre 2022, https://www.fedelima.org/IMG/pdf/2018_opale_crdla_fiche_reperes_lieux_maa.pdf
- Costantini, Stéphane (2015), « De la scène musicale aux réseaux musicalisés. Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l'activité artistique », *Réseaux*, vol. 192, n° 4, p. 143-167.
- Creton, Caroline (2018), « To pay or not to pay : les musiciens à notoriété locale face à la publicité ciblée sur Facebook », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 19, n° 2, p. 15-28.
- Dalibert, Marion (2020), « Du “bon” et du “mauvais” rap ? Les processus médiatiques de hiérarchisation artistique », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 17, n° 2, p. 83-97.
- Dutheil-Pessin, Catherine ; Ribac, François (2017), *La Fabrique de la programmation culturelle*, Paris : La Dispute.
- Escoubet, Stéphane (2015), *La légitimation d'une pop indépendante en France*, thèse de doctorat en Musique et musicologie — Université Paris 4.
- Frith, Simon (2007A), « La musique live, ça compte... », *Réseaux*, vol. 141/142, n° 2-3, p. 179-201.
- Frith, Simon (2007B), *Taking Popular Music Seriously*, Londres/NYC : Routledge.
- Guibert, Gêrôme ; Sagot-Duvaurox, Dominique (2013), *Musiques actuelles : ça part en live*, Paris : DEPS/IRMA.
- Guillard, Séverin (2017), « “Getting the city on lock” : imaginaires géographiques et stratégies d'authentification dans le rap en France et aux États-Unis », *L'information*

géographique, vol. 81, n° 1, p. 102-123.

Finnegan, Ruth (1989), *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hammou, Karim (2020), « Authenticité et objectivation d'un genre musical : les Fabulous Trobadors face à la naissance d'un "rap français" (1987-1993) », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 17, n° 2, p. 25-42.

Kaiser, Marc (2014), « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" », *Cahiers de recherches sociologiques*, n° 57, p. 133-157.

Kaiser, Marc (2020), « La mondialisation des musiques populaires au prisme des concepts de scène et d'interculturalité », *Hermès*, n° 86, p. 261-266.

Le Cras, Tanguy ; Anger, Guillaume ; Demange, David (2023), « Quelle place pour les musiques traditionnelles dans les lieux de musiques actuelles » (p. 270-283), in Girault, Sylvain (ed.), *La création dans les musiques traditionnelles en France*, Guichen : Éditions Mélanie Seteun.

Loué, Thomas (2016), « Territorialité et publicité : la trajectoire multiscalaire d'OTH (1978-1991) », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 13, n° 1, p. 87-111.

Mœglin, Pierre (2012), « Une théorie pour penser les industries culturelles et informationnelles ? », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [en ligne], consulté le 13 novembre 2022, <https://journals.openedition.org/rfsic/130>

Pailliant, Isabelle (2018), « Des territoires à la territorialisation » *Études de communication*, n° 50, p. 147-160.

Picaud, Myrtille (2021), *Mettre la ville en musique. Paris-Berlin*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

Raibaud, Yves (2009), « Comment la musique vient-elle au territoire ? : introduction » (p. 13-26), in Raibaud, Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires ?* Pessac : MSHA.

Raoul, Bruno (2020), *Le territoire à l'épreuve de la communication*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaire du Septentrion.

Rieffel, Rémy (2005), *Sociologie des médias*, Paris : Ellipses.

Rudent, Catherine (2000), *Les discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, thèse de doctorat en Musique et musicologie — Université Paris 4.

Rudent, Catherine (2018), « *Chanson française : A Genre Without Musical Identity* » (p. 137-149), in Guibert, Gêrôme ; Rudent, Catherine (dir.), *Made in France. Studies in Popular music*, Londres : Routledge.

Sagot-Duvauroux, Dominique (2005), « Quel modèle économique pour les scènes de musiques actuelles ? », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 4, n° 2, p. 15-24.

Shank, Barry (1988), « Transgressing the boundaries of a rock'n'roll community », communication présentée au colloque de l'IASPM-Canada IASPM-US, New Haven : Université de Yale, 1^{er} octobre 1988.

Straw, William (1991), « Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music », *Cultural studies*, vol. 5, n° 3, p. 368-388.

Straw, William (2004), « Cultural Scenes », *Loisirs et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, p. 411-422.

Tagg, Philip (1982), « Analysing popular music: theory, method and practice », *Popular Music*, n° 2, p. 37-65.

ANNEXE

Nombre d'artistes/de groupes par catégorie esthétique définies par les programmeur·rices des Smac en région Occitanie (Escoubet/Kaiser)

Catégories programmeur.rices	Art'Cade (unités)	Cr'Art (unités)	Le Club (unités)	Les Docks (unités)	Lo Bolegason (unités)	La Paloma (unités)	Victoire 2 (unités)	Le Rio (unités)	Totaux par genre (unités)	par catégorie esthétique (%)	
Hip-hop (+ qualificatifs)		12	4	3	7	2	5	7	7	47	6,8
Electro, Musiques électroniques (et déclinaisons)		11	5	2	7	2	14	11	7	59	7,6
Rock (tout court ou qualificatifs ne correspondant pas à un sous-genre existant)		9	5	1	2	3	33	11	12	76	8,2
Musiques traditionnelles (ou Trad)		5	0	0	5	0	3	1	0	14	1,8
Rap (+ qualificatifs)		4	3	4	1	2	33	3	6	56	6,1
DJ (set)		4	0	0	0	2	7	2	1	16	1,9
Chanson (tout court) ou Chanson française		3	8	8	3	2	12	14	16	66	9,4
Afro, Afrobeat (et déclinaisons)		3	1	4	2	1	2	5	0	18	3,1
Dub (+ qualificatifs)		3	3	0	1	0	0	1	3	11	1,5
House (+ qualificatifs)		3	0	0	2	0	0	1	4	10	1,3
Techno (+ qualificatifs)		3	0	0	3	0	0	0	0	6	0,9
Folk (ou Folk rock)		2	3	3	5	1	8	3	2	27	3,9
Blues (ou Blues rock, Blues de Chicago, Rhythm'n'blues)		2	0	2	0	7	1	1	3	16	3,8
Musique(s) du monde, Chanson du monde, World (music), Fusion		2	2	1	6	1	2	4	1	19	2,9
Jazz (+ qualificatifs)		2	1	1	0	2	2	5	2	15	2,3
Bal, guinguette (+ qualificatifs)		2	0	1	2	0	0	0	1	6	1,0
Swing		2	0	0	2	0	0	0	0	4	0,6
Humour		2	1	0	1	0	0	0	0	4	0,6
Dynamite		2	0	0	0	0	0	0	0	2	0,2
Improvisation		2	0	0	0	0	0	0	0	2	0,2
Poésie		2	0	0	0	0	0	0	0	2	0,2
Punk (+ qualificatifs)		1	4	1	4	1	8	4	2	25	3,3
Funk		1	0	1	2	1	0	1	3	9	1,6
Indie (pop), Indé, Rock indé		1	2	0	1	0	7	2	0	13	1,3
Cumbia (+ qualificatifs)		1	6	0	0	0	0	0	0	7	1,1
R'n'B		1	0	0	0	1	3	0	0	5	0,7
Groove, Groovy (+ qualificatifs)		1	0	0	0	0	1	0	1	3	0,3
Boom Bap		1	1	0	0	0	0	0	0	2	0,3
Chanson métissée		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Chansons de la mer noire		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Clarinette electro		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Drum & Bass		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Fanfare		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Iacrobates		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Multi-instrumentiste		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Musique brute		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Musique thérapie		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Neoacid		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Rock festif		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Théâtre		1	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Pop (+ qualificatifs, hors indie pop, pop-rock)		2	3	1	2	5	20	9	9	51	6,4
Reggae (+ qualificatifs)		0	3	0	3	1	4	2	5	18	2,4
Metal (ou Heavy metal, ou Metal progressif)		0	2	3	0	0	6	2	3	16	2,2
Soul (+ qualificatifs)		0	3	0	1	2	4	2	1	13	1,9
Beatbox		0	4	0	0	0	0	0	1	5	0,8
Rock alternatif		0	1	1	0	0	0	0	1	3	0,6
Post-punk		0	0	0	0	0	6	2	0	8	0,6
Rock psychédélique		0	1	0	1	0	0	2	0	4	0,6
Trance / Transe (+ qualificatifs)		0	0	0	3	0	0	0	0	3	0,5
Pop-rock		0	0	0	0	0	1	2	2	5	0,5
Maloya		0	0	1	0	0	0	2	0	3	0,5
Brasiffusion		0	3	0	0	0	0	0	0	3	0,5
Garage		0	1	0	0	0	5	0	0	6	0,5
Trip-hop		0	0	0	1	0	1	1	1	4	0,5
Post-rock		0	0	0	0	0	3	1	1	5	0,4
Noise		0	0	0	0	0	6	0	0	6	0,4
Rock'n'roll		0	0	0	0	0	0	2	1	3	0,3
Bluegrass		0	0	1	0	0	0	0	0	1	0,3
Cabaret rock'n'swing		0	0	1	0	0	0	0	0	1	0,3
Rock berbère		0	0	1	0	0	0	0	0	1	0,3
Stupid rock show		0	0	1	0	0	0	0	0	1	0,3
Trap		0	0	0	0	0	1	2	0	3	0,3
Rock New Wave		0	1	0	0	0	0	1	0	2	0,3
Piano-voix		0	0	0	0	0	0	0	2	2	0,2
Salsa		0	0	0	0	0	0	0	2	2	0,2
Musique expérimentale		0	0	0	0	0	2	1	0	3	0,2
Synthpop		0	1	0	0	0	1	0	0	2	0,2
Country		0	0	0	0	0	0	2	0	2	0,2
Shoegaze		0	0	0	0	0	0	2	0	2	0,2
Hardcore		0	0	0	0	0	1	0	1	2	0,2
Ska		0	0	0	0	0	1	0	1	2	0,2
Chanson nomade		0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Chanson urbaine		0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Power rock		0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Pungle		0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Variété(s) (+ qualificatifs)		0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
Flamenco		0	1	0	0	0	0	0	0	1	0,2
Nu Roots		0	1	0	0	0	0	0	0	1	0,2
Rock stoner		0	1	0	0	0	0	0	0	1	0,2
Rock surf (Surf rock)		0	1	0	0	0	0	0	0	1	0,2
Grunge		0	0	0	0	0	2	0	0	2	0,1
Glitter music		0	0	0	0	0	0	0	1	1	0,1
Musique de chambre contemporaine		0	0	0	0	0	0	0	1	1	0,1
Darkwave		0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Instrumental		0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Musique latine		0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Musiques urbaines		0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Zouk		0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Ambient		0	0	0	0	0	0	1	0	1	0,1
Rumba catalane		0	0	0	0	0	1	0	0	1	0,1
Sludge		0	0	0	0	0	1	0	0	1	0,1