



HAL
open science

Comment analyser les circulations internationales d'artistes ? Le cas des salles de musique à Paris

Myrtille Picaud

► **To cite this version:**

Myrtille Picaud. Comment analyser les circulations internationales d'artistes ? Le cas des salles de musique à Paris. Jean-Baptiste Comby. Enquêter sur l'internationalisation des biens culturels et médiatiques, Presses Universitaires de Rennes, pp.77-101, 2017, 978-2-7535-5900-4. halshs-01809593

HAL Id: halshs-01809593

<https://shs.hal.science/halshs-01809593>

Submitted on 6 Jun 2018

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.

[PRE-PRINT – Myrtille Picaud, « Comment analyser les circulations internationales d’artistes ? Le cas des salles de musique à Paris », in Jean-Baptiste Comby (dir.), *Enquêter sur l’internationalisation des biens culturels et médiatiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 77-101.]

« Dans la langue Lingala du Congo, le vocable lobi signifie aussi bien ‘hier’ que ‘demain’. Marqué par cette ambivalence, ce projet mêle mélodies traditionnelles et compositions d’avant-garde au cœur d’un répertoire à facettes multiples. Fruit de l’imaginaire fertile du percussionniste belge Stéphane Galland, cette formation cosmopolite puise dans le bagage culturel de chacun de ses membres (les compagnons de route de Galland ont des origines ivoirienne, française, guinéenne, espagnole, brésilienne, suisse, turque, bulgare, sénégalaise...) afin de nous offrir un aperçu du jazz de demain¹. »

Cette présentation du Stéphane Galland Sextet, se produisant lors de la 19^{ème} édition du Paris Jazz Festival, offre un exemple des multiples références aux origines nationales des artistes, qui sont utilisées afin de décrire des performances musicales. Ces origines sont présentées comme étant audibles dans le son même d’un groupe « cosmopolite », chaque individu étant accompagné d’un « bagage culturel » rattaché à son (ses) appartenances(s) nationale(s). La programmation de l’édition 2015 de ce festival est organisée autour de la rencontre entre Paris et une série de capitales (Rome, Londres), qui symbolisent parfois un pays entier (Tel Aviv, Stockholm) ou même une région (comme Bamako pour l’Afrique de l’Ouest), tandis que Paris est érigée en capitale universelle du jazz lors du weekend final.

Alors même que la mondialisation ou la globalisation des échanges culturels sont souvent interprétées à travers l’affaiblissement progressif du cadre national et l’avènement d’un imaginaire post-national², cette introduction illustre bien la prégnance de références récurrentes à l’origine géographique et nationale des artistes, et ce, quel que soit le genre musical. Contrairement à la circulation internationale d’autres biens symboliques, tels que les textes littéraires ou scientifiques, les œuvres musicales ne demandent pas nécessairement de traduction afin de voyager. Cet attachement de la musique à un espace, à un lieu, pose la question du sens et de la fonction attribués à ces références géographiques. Nous verrons que les usages sociaux de ces dernières ne sont pas univoques³, permettant parfois de renforcer le capital symbolique de la salle en programmant les artistes de pays dominants, ou mettant en scène la rencontre à travers la valorisation de la « diversité ».

La recherche académique mobilise différentes approches afin d’appréhender les chemins internationaux qu’emprunte la musique dans ses diverses formes. Si l’enregistrement a permis une grande diffusion des œuvres musicales, comme l’atteste la propagation « virale » de clips sur internet aujourd’hui⁴, le développement de l’édition, la circulation de techniques et de répertoires musicaux⁵ ou de normes et de pratiques d’écoute collective⁶ avaient déjà entamé ce

¹ Dossier de Presse 2013 du Paris Jazz Festival, p. 5, souligné par l’auteur.

² SASSEN Saskia, *Losing control? Sovereignty in An Age of Globalization*. New York, Columbia University Press, 1996 ; APPADURAI Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

³ L’auteur remercie Jean-Baptiste Comby et Caroline Bertron pour leurs relectures et remarques avisées à différentes étapes de ce texte.

⁴ Voir par exemple l’enquête récente sur la diffusion de la K-pop via les réseaux sociaux avec l’appui des médias traditionnels : SUN Jung et DOOBOO Shim, « Social distribution: K-pop fan practices in Indonesia and the 'Gangnam Style' phenomenon », *International Journal of Cultural Studies*, 2014, n° 17, p. 485-501

⁵ WEBER William, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

⁶ BÖDEKER Hans-Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2002 ; *Organisateurs et formes*

processus antérieurement. La musique circule également avec ses musicien·ne·s, lors des concerts, mais aussi par la migration des artistes⁷. Cela a pu contribuer à la diffusion ou à l'importation de musiques dans différents pays⁸, les conditions sociales de leur réception ayant varié en fonction des contextes et des individus les y introduisant. La construction de catégories telles que la « world music⁹ » ou les « musiques du monde » permet d'aborder ces phénomènes, en croisant l'analyse des esthétiques musicales à celle de la constitution de nouveaux marchés s'appuyant sur la « commodification¹⁰ » de l'altérité culturelle et géographique. La musique offre également une instance d'actualisation et de représentation des identités nationales vis-à-vis de l'extérieur¹¹, comme l'atteste la performance du musicien « Brit-pop » Damon Albarn aux Jeux Olympiques de Londres en 2012, qui met en scène une expression conservatrice et exclusive de l'anglicité¹².

De différentes manières, ces recherches décrivent des processus qui relient des formes musicales et des territoires, réels ou imaginaires. Des travaux récents renouvelant les approches géographiques du fait musical¹³ montrent aussi comment les catégories spatiales peuvent servir de support aux luttes entre artistes qui structurent un espace musical¹⁴. Ces catégories organisent également les hiérarchies artistiques, en orientant les goûts des critiques musicaux, leur offrant une source de distinction¹⁵, et elles entretiennent les représentations sociales de certains genres, comme la polarisation médiatique sur la « banlieue » en France pour le rap¹⁶.

A partir des artistes qui se produisent dans les salles de musique Paris, cette contribution propose donc de revenir sur les moyens, méthodologiques et théoriques, permettant d'appréhender ces circulations de biens symboliques. Si ces dernières apparaissent aujourd'hui

d'organisation du concert en Europe, 1700-1920, Berlin, Berliner Wissenschaftsverlag, 2008 ; *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920*, Berlin, Berliner Wissenschaftsverlag, 2008.

⁷ Un numéro de *Music & Arts in Action* examine ainsi la question de la migration à travers celle des productions musicales des migrants, voir KIWAN Nadia et MEINHOF Ulrike Hanna, « Music and Migration: A Transnational Approach », *Music & Arts in Action*, 2011/3, p. 3-20. Voir aussi la construction d'une star « Baiana » dans SCHPUN Mônica Raísa, « Carmen Miranda, uma star migrante », *Revista de Antropologia*, 2008, n° 51, p. 451-471.

⁸ Voir par exemple les travaux de ROUEFF Olivier sur « l'avènement du rythme pulsé (afro-)américain » en France dans *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, Paris, La Dispute, 2013 ; de DORIN Stéphane, « Jazz and race in colonial India: The role of Anglo-Indian musicians in the diffusion of jazz in Calcutta », *Jazz Research Journal*, 2012/2, n° 4, p. 123-140 ; ou encore de REGEV Motti sur la diffusion de la musique pop-rock, « Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music », *American Behavioral Scientist*, 2011, n° 55, p. 558-573.

⁹ Que Steven Feld nomme le « signifiant occidental dominant de l'industrialisation triomphante de la représentation sonore mondiale » in FELD S., « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L'Homme*, 2004, n° 171-172, p. 390.

¹⁰ CONNELL John et GIBSON Chris, « World Music: Deterritorializing Place and Identity », *Progress in Human Geography*, 2004, n° 28, p. 342-361.

¹¹ THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

¹² RAMIALISON Ifaliantsoa, « L'identité anglaise dans *Dr Dee: An English Opera* de Damon Albarn », *Volume !*, 2015, n° 11.

¹³ GUIU Claire, « Géographie et musique : état des lieux. Une proposition de synthèse », *Géographie et Cultures*, 2007, n° 59, p. 7-26.

¹⁴ Voir comment sont construites les identités et les assignations raciales, sociales et spatiales dans le rap : MURRAY Forman, « "Represent": Race, Space and Place in Rap Music », *Popular Music*, 2000, n° 19, p. 65-90 ; GUILLARD Séverin, « "Représenter sa ville" : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities », *Cybergeo : European Journal of Geography* [en ligne], consulté le 29 janvier 2015. Pour la musique contemporaine, voir aussi l'imaginaire de « l'Occident » mobilisé par les musiciens à Tachkent en Ouzbékistan, LISACK Lucille, *Une musique contemporaine ouzbèke ? Recomposition de l'école nationale et références à l'Occident en Ouzbékistan*, thèse de doctorat, Ecole doctorale Anthropologie sociale et ethnologie, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales/Humboldt-Universität zu Berlin, 2015.

¹⁵ CHEYNE Andrew et BINDER Amy, « Cosmopolitan Preferences: The Constitutive Role of Place in American Elite Taste for Hip-Hop Music 1991–2005. », *Poetics*, 2010, n° 38, p. 336-364.

¹⁶ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012.

comme un mot d'ordre de la recherche en sciences sociales, elles sont parfois difficiles à objectiver lorsqu'elles sont cousues dans une réalité touffue. Cette recherche s'est développée par un aller-retour entre des outils méthodologiques qu'il fallait construire et d'autres enquêtes empiriques, faisant usage de méthodes similaires et de cadres conceptuels variés. Comme souvent, la division entre dimensions empirique et théorique est peu pertinente, mais pour la clarté de l'exposé, nous verrons d'abord le bricolage théorique qui nourrit le cadre d'analyse, en posant trois questions à propos des circulations de musique auxquelles répond cette recherche. Ensuite, nous examinerons l'internationalisation des programmations de l'ensemble des salles de musique de Paris, à partir du lieu de résidence des artistes (hors ou en France) qui s'y produisent. Finalement, l'analyse sera resserrée sur le champ jazzistique parisien, ce qui permet de préciser l'origine géographique spécifique des artistes à partir de leur lieu de résidence et de leur nationalité, offrant une vision plus fine de la symbolique attachée aux différents types d'internationalisation des programmations.

Faire advenir les « circulations de musique »

Loin d'entériner des concepts déjà solidifiés, la construction des méthodes et hypothèses pertinentes pour cette recherche a recouru à une « imagination sociologique », nourrie par le bricolage de questionnements et de méthodologies. Cette partie revient sur les difficultés que pose l'objet « circulations de musique » et les articulations retenues afin de l'aborder, à travers trois questions : qui circule et où ? Comment l'examen des circulations de musique dans les salles de Paris permet-il d'appréhender les hiérarchies au sein de l'espace musical international ? Et finalement, quelles significations sociales sont attribuées à ces circulations par les agents, et en particulier par les intermédiaires culturels ?

Des circulations de musique sédimentées

Antoine Vauchez souligne l'apport théorique et méthodologique de la notion de circulation, qui permet de dépasser les découpages prédéfinis des objets (avec l'opposition notamment entre national et international). Cela suppose donc de remettre en cause le « nationalisme méthodologique¹⁷ » qui prévaut encore dans nombre de recherches où le cadre national apparaît comme seul point de référence. Vauchez met cependant en garde contre cette notion, qui peut constituer un « faux ami », laissant « penser à une forme de *linéarité* qui permettrait de suivre des déplacements comme un fil continu jalonné par un ensemble d' "étapes" ou de séquences (de la production à la diffusion des idées, du monde académique vers celui de l'expertise) et de "rencontres" ou d'interfaces¹⁸ ». Or, les circulations des artistes dans la musique vivante induisent des migrations transitoires (les tournées) ou sur le moyen et long terme, qui ne suivent pas nécessairement cette linéarité. Une tournée est un parcours marqué par des retours et parfois des difficultés de circulation, en particulier en ce qui concerne l'obtention de visas. La tournée est construite par des interactions multiples (avec les programmeurs, financeurs), des acceptations et refus, et s'organise souvent à partir de plusieurs points (quelques festivals, des dates espacées) entre lesquels il s'agit ensuite de « remplir les blancs ». Le plus souvent, différentes agences se répartissent les territoires géographiques (national, européen etc.) en fonction de leurs réseaux de connaissance. L'image de la sédimentation décrit donc bien mieux ces processus que celle de la linéarité.

Cette idée de circulations sédimentées est également utile lorsqu'on réfléchit aux échelles au sein desquelles elles peuvent être analysées. Les réflexions ouvertes sur la globalisation, notamment par Saskia Sassen, questionnent la manière habituelle de représenter ces échelles :

¹⁷ WIMMER Andreas et GLICK SCHILLER Nina, « Methodological nationalism, the social sciences and the study of migration: an essay in historical epistemology », *International Migration Review*, 2003, n° 37, p. 576-610.

¹⁸ VAUCHEZ Antoine, « Le prisme circulatoire. Retour sur un leitmotiv académique », *Critique internationale*, 2013, n° 59, p. 12.

plutôt qu'un emboîtement du local, national et international, comme autant de poupées russes dont les unes contiennent les autres, ces échelles sont des processus sociaux qui se traversent les uns et les autres¹⁹. Ces phénomènes sociaux mobilisent donc plusieurs échelles : faire venir Jeff Mills dans sa salle de concert, c'est à la fois se positionner dans des enjeux de prestige locaux, par rapport aux autres salles de la ville, mais aussi internationaux, en regard des lieux ou festivals qui l'ont également programmé, et cela permet parfois d'inscrire le ou la programmatrice dans des réseaux transnationaux d'institutions musicales, qui influenceront éventuellement sur sa position à Paris etc.

L'ensemble des programmations de musique d'une ville constitue donc son espace musical, lui aussi structuré par des processus sociaux se déclinant à différentes échelles. Le concept de scène musicale²⁰ a été centré sur cet ancrage géographique de la musique, en examinant l'association locale de producteurs, intermédiaires culturels et publics d'un genre musical. Cependant, la distinction entre scènes locales, translocales (différentes scènes locales reliées) et virtuelles semble moins permettre de questionner les croisements entre différentes échelles et ne sera donc pas mobilisée. Afin de mettre l'accent sur la dimension relationnelle de l'espace social, structuré par des luttes entre agents, l'approche privilégiée est ancrée dans la théorie des champs de Pierre Bourdieu. S'appuyant également sur cette dernière, Christophe Charle anime une réflexion historique sur les « capitales culturelles²¹ », de laquelle s'inspire cette recherche. La notion de capitale culturelle questionne les processus politiques, économiques et culturels qui fondent la domination d'une ville sur un territoire (national et à l'extérieur de ces frontières), dans un ou plusieurs champs culturels. Différents groupes d'agents créent, actualisent ou réinvestissent les capitaux symboliques et économiques hérités ou acquis qui s'inscrivent dans les lieux et l'histoire de la ville²². Ces phénomènes s'observent toujours aujourd'hui, comme en témoigne la construction d'équipements à Paris tels que la Philharmonie, destinée à fonder une nouvelle image de capitale internationale de la musique classique²³.

Objectiver les circulations de musique dans les salles à Paris

Différentes méthodologies ont été mobilisées par des enquêtes sur les circulations de biens symboliques, utilisant notamment l'outil statistique²⁴. Ainsi, l'étude quantitative des livres traduits donne à voir quelles œuvres littéraires (ou scientifiques) circulent et comment, où se situent les centres et les périphéries du marché international de livres, dominé par certaines

¹⁹ SASSEN Saskia, « Introduction », in *Id.* (dir.), *Deciphering the Global: Its Spaces, Scalings and Subjects*, New York, Londres, Routledge, 2007, p. 1-20. Sur ces questions, voir aussi FELDMAN Nehara, ROUX Sébastien, « Des vies actuelles. Expériences contemporaines d'un monde globalisé », in SIMEANT Johanna (dir.), *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, Paris, Éditions du CNRS, 2015, p. 152-171.

²⁰ BENNETT Andy, PETERSON Richard A., *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

²¹ CHARLE Christophe (dir.), *Le temps des capitales culturelles, XVIII e-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009.

²² Cette approche se distingue un peu des « villes globales » [global city] de Saskia Sassen, qui insiste sur les interconnexions entre villes par des flux numériques, de capitaux, d'individus etc., qui supplantent le cadre national. Voir notamment SASSEN S., *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press, 1991. Dans le cas de Paris et des champs culturels, mais aussi en prenant en compte les multiples références nationales relevées dans la musique, l'approche de Charle paraît plus pertinente ici.

²³ Un exemple peut être entendu lors de l'émission *L'invité culture* (radio France Culture) du 27.07.2015, intitulée « Philharmonie de Paris : Paris peut-elle devenir une capitale mondiale de la musique classique ? », voir www.franceculture.fr/emission-l-invite-culture-philharmonie-de-paris-paris-peut-elle-devenir-une-capitale-mondiale-de-la-

²⁴ Voir les différentes illustrations données dans SIMEANT Johanna (dir.), *Guide de l'enquête globale en sciences sociales, op. cit.*, notamment SAPIRO Gisèle et PACOURET Jérôme, « La circulation des biens culturels : entre marchés, Etats et champs », p. 69-94 Je ne reviendrai pas ici sur l'utilisation d'autres méthodes, en particulier l'ethnographie ou les entretiens semi-directifs, toutes deux utilisées dans la présente recherche.

langues et par certains pays²⁵. De manière un peu différente, Alain Quemin analyse le marché international de l'art contemporain²⁶ à travers les palmarès internationaux comme le Worldart Index, montrant la concentration des artistes classés en termes de nationalités mais aussi de lieux de résidence. Cependant, il n'existe pas de recensement international des concerts dans le monde permettant d'effectuer un traitement statistique similaire ici. Le faire demanderait un travail important, tant la notion de « concert » est variable et la dispersion de l'information est grande en fonction des pays et genres musicaux. Etant donné ces difficultés²⁷, on se focalise ici sur les « traces » que laissent ces circulations internationales d'artistes dans un espace géographique et musical spécifique : les lieux de musique à Paris, plutôt que sur l'expérience subjective ou le travail des artistes lorsqu'ils voyagent²⁸. La première question posée est donc qui circule, et dans quelles salles.

Comme pour les échanges culturels par l'intermédiaire du livre, les musiques circulent dans un espace musical international travaillé par des enjeux de lutte et de domination à la fois économiques, politiques et culturels. Ces circulations ont donc toutes les chances de refléter certaines asymétries entre centres et périphéries de l'espace musical international, et l'on peut se demander quelle est la place de Paris au sein de ce dernier. Les recherches sur la traduction montrent ainsi que les livres écrits dans des langues « centrales » ont plus de chances d'être traduits dans d'autres langues que les ouvrages rédigés dans des idiomes « semi-périphériques » ou « périphériques », qui « importent » plus d'ouvrages en traduction qu'ils n'en exportent²⁹. Si langues et territoires nationaux ne se superposent pas, ces phénomènes de centralité ont toutefois un ancrage géographique, puisque le marché du livre est dominé par certains pays (États-Unis et Royaume-Uni pour l'anglais, France pour le français) et que l'implantation des maisons d'édition dans certaines villes reflète cette centralisation³⁰.

Deux autres recherches exemplifient à partir d'objets différents comment les capitales culturelles dominantes dans une discipline artistique ont tendance à programmer et diffuser leurs productions nationales, qu'elles exportent également dans d'autres pays, alors qu'au contraire, les capitales de la périphérie ont plus de chances d'importer et de valoriser des productions extérieures tout en exportant peu. La première porte sur la circulation d'opéras et montre qu'au début du XIX^e siècle, les programmations en Europe sont dominées par les opéras italiens et français³¹. Ainsi, à Vienne et à l'Opéra de Berlin elles occupent une part importante des nouveautés programmées, au détriment des œuvres d'origine allemande. Au contraire, à Paris, les œuvres françaises représentent une part très importante de la programmation et il en est de même à la Scala de Milan avec les œuvres italiennes. Les nations « centrales » de l'opéra ont donc une programmation qui tend à être moins internationalisée que celles qui sont « périphériques », qui programment leurs œuvres. L'émergence d'opéras « nationaux » lors de

²⁵ Voir HEILBRON Johan, « Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System », *European Journal of Social Theory*, 1999, n° 4, p. 429-444.

²⁶ QUEMIN Alain, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, Éditions du CNRS, 2013.

²⁷ J'achève une thèse de doctorat qui porte sur les salles de musique et leurs programmeurs et programmatrices à Paris et Berlin, tous genres musicaux confondus.

²⁸ A la différence de ce que fait Johanna Siméant lors d'ethnographies dans des organisations ou conférences internationales, SIMEANT J., « Localiser le terrain de l'international », *Politix*, 2012, n° 100, p. 129-147 ; ou DESPRES Altaïr en examinant la socialisation des danseurs contemporains africains, « "Les figures imposées de la mondialisation culturelle." À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique », *Sociétés contemporaines*, 2014, n° 95, p. 109-130.

²⁹ HEILBRON Johan, « Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System », art. cit.

³⁰ SAPIRO Gisèle, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres » in Id. (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 275-301.

³¹ CHARLE Christophe, « La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle », *Relations internationales*, 2013, n° 155, p. 11-31.

la seconde moitié du XIX^e siècle remet en cause la domination de l'Italie et de la France et donne lieu à un élargissement des circulations d'opéra. Cependant, cette internationalisation renforce les pôles dominants de l'ancien espace lyrique, avec l'accélération de la programmation des opéras italiens, français et allemands à l'extérieur de la ville où ils sont créés, par rapport aux autres. Ainsi, même au XIX^e siècle, l'internationalisation des programmations n'est pas uniquement la résultante de moyens techniques et matériels accrus pour « faire circuler », mais aussi de rapports de force culturels.

La seconde étude porte sur une analyse statistique des dix premiers « hits » *pop* de l'année entre 1965 et 2006 en Allemagne, États-Unis, France et Pays-Bas. Elle révèle que la part d'artistes nationaux dans les palmarès de chaque pays est plus importante aux États-Unis (62,6% d'artistes états-uniens sur la période) que dans les trois autres, où les artistes états-uniens sont par contre relativement bien représentés, voire dominants, comme au Pays-Bas³². Ces recherches permettent de formuler l'hypothèse que le rapport entre importation et exportation de biens symboliques est révélateur de la position d'une capitale ou d'un champ culturels dans l'espace et le marché internationaux qui leur sont associés. A partir de cela, on verra comment les circulations d'artistes dans les salles de Paris donnent une indication de la place de la capitale dans l'espace musical international.

Finalement, une troisième question peut être soulevée à propos des usages sociaux qui sont faits de ces circulations par les agents au sein du champ musical, ce qui éclaire la retraduction des hiérarchies de l'espace musical international dans l'espace parisien. Selon Bourdieu, il existe des profits symboliques et matériels à introduire des idées étrangères dans un pays, ce qui conduit à des stratégies (conscientes ou non) de positionnement dans un champ³³. L'attention aux conditions sociales des circulations souligne le rôle central³⁴ que jouent les intermédiaires culturels³⁵ dans leur inscription au sein d'un espace musical local. En agencant la suite d'événements qui a lieu dans la salle³⁶, les programmeurs et programmatrices³⁷ font donc un choix, ou un arbitrage, pour sélectionner les événements et les artistes. En réalisant l'adéquation entre ces derniers, un lieu physique et des publics, ils participent également à donner une valeur symbolique et économique à la proposition

³² ACHTERBERG Peter, HEILBRON Johan, HOUTMAN Dick et AUPERS Stef « A Cultural Globalization of Popular Music? American, Dutch, French, and German Popular Music Charts (1965 to 2006) », *American Behavioral Scientist*, 2011, n° 55, p. 593.

³³ BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, n° 145, p. 3-8.

³⁴ Tel que celui des « importateurs » décrit par WILFERT-PORTAL Blaise, « "Cosmopolis et l'homme invisible" Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, n° 144, p. 33-46.

³⁵ Sans pouvoir faire ici de synthèse exhaustive des travaux très riches sur les intermédiaires culturels, dans la lignée desquels s'inscrit cette recherche, voir notamment LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2011 ; ROUEFF Olivier, « Les homologues structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », in COULANGEON Philippe et DUVAL Julien (dir.), *Trente ans après La Distinction*, Paris, La Découverte, 2013, p. 153-164 ; LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (dir.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives Contemporaines, 2014 ; JEANPIERRE Laurent et ROUEFF Olivier (dir.), *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Archives contemporaines, 2014 ; BIELBY Denise et ROUSSEL Violaine (dir.), *Brokerage and Production in the American and French Entertainment Industries: Invisible Hands in Cultural Markets*, Lanham, Lexington Books, 2015.

³⁶ Comme les différents genres musicaux sont pris en compte, cela amène à considérer un vaste ensemble de lieux, aux statuts juridiques souvent distincts, comme des « salles de musique » : bars, clubs, squats, salles de concert etc.

³⁷ Dans la suite de ce texte, le mot ne sera plus féminisé afin de limiter la répétition. Ce choix correspond au constat d'une importante majorité d'hommes dans cette activité.

culturelle : programmer l'artiste états-unienne Patti Smith à Paris, dans la Cité de la musique, dans la salle Pleyel, à l'Olympia ou dans l'Eglise Saint Eustache, donne d'elle une image et valeur différentes. Si les premiers cas révèlent des stratégies de patrimonialisation du rock et peut-être aussi la volonté d'attirer des spectateurs moins coutumiers de ces lieux, le concert dans l'église, présenté comme plus « intimiste », cadre mieux avec son image de « prêtresse du rock », alors que l'Olympia accueille des vedettes internationales de différents genres musicaux. Si, comme l'explique Bourdieu, le « transfert d'un champ national à un autre se fait à travers une série d'opérations sociales : une opération de sélection [...] ; une opération de marquage (d'un produit préalablement "dégriffé") à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier [...] ; une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l'œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent³⁸ », ce sont aussi les pratiques de travail des programmeurs, leurs principes de sélection des artistes et leurs discours qu'il est nécessaire d'examiner.

L'internationalisation des programmations à Paris : un phénomène économique ?

J'ai préalablement posé l'hypothèse que les circulations d'artistes constituent un indicateur de la place de la ville dans l'espace musical international, ce qui demande d'objectiver à la fois « l'exportation » et « l'importation » d'artistes.

Objectiver les circulations d'artistes hors des frontières nationales françaises

Tel que cela a été évoqué précédemment, il est difficile de dénombrer statistiquement les artistes résidant en France qui se produisent à l'extérieur des frontières nationales. A défaut d'autres chiffres, l'enquête réalisée par le Bureau Export et le Centre National des Variétés et du Jazz (CNV) sur la « filière musicale française à l'exportation³⁹ » fournit toutefois des éléments afin d'objectiver la position du marché français (et non parisien) dans l'espace musical international. En 2011, les répondants issus du spectacle vivant représentent un chiffre d'affaires d'environ 21 millions d'euros, quoique les rapporteurs estiment le chiffre réel à plus de 50 millions d'euros, ce qui constituerait donc environ 9% des 570 millions d'euros de chiffre d'affaire du secteur⁴⁰. Les spectacles à l'étranger sont majoritairement le fait de tournées dans des salles de taille importante (jauge moyenne de 600 places), avant tout en Europe (principalement Allemagne, Suisse, Belgique, Royaume Uni), dans une moindre mesure en Amérique du Nord (États-Unis et Canada), les autres zones géographiques arrivant loin derrière. A titre de comparaison, au Royaume Uni en 2013, l'exportation de musique vivante (297 millions d'euros) représentait plus d'un quart du chiffre d'affaires de ce secteur (un peu plus d'un milliard d'euros⁴¹). En valeurs absolues, l'exportation de musique vivante rapporte donc environ six fois plus au Royaume Uni qu'à la France. Quoique les données françaises excluent les musiques classiques, ces chiffres donnent toutefois un aperçu du poids de l'exportation d'artistes en France et au Royaume Uni, dont l'industrie musicale est la troisième sur le marché international après les États-Unis et le Japon, la France occupant la 5^e position. En termes d'exportation de musique vivante, la France semble ainsi pouvoir être caractérisée comme semi-centrale.

³⁸ BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », art. cit, p. 4-5.

³⁹ Ces chiffres portent donc sur tous les genres à l'exclusion des musiques classiques. Voir *La Lettre d'information du Centre National des Variétés et du Jazz*, n° 31, février 2013, https://www.cnv.fr/sites/cnv.fr/files/documents/PDF/Ressource/lettres_info/lettreinfo-2013-31.pdf, consulté le 25 janvier 2015.

⁴⁰ Ce chiffre a été calculé en excluant les spectacles d'humour également recensés par le CNV, voir « Chiffres de la diffusion 2011 » p. 24, https://www.cnv.fr/sites/cnv.fr/files/documents/PDF/Ressource/stats_diffusion/ElementsStatiDifSpec2011.pdf.

⁴¹ Proportion calculée à partir des données du rapport « Measuring Music », septembre 2014, p. 11, http://www.ukmusic.org/assets/general/UK_MUSIC_Measuring_Music_September_2014.pdf.

Construire un indice d'internationalisation des programmations

Le second critère doit permettre de mieux évaluer la dimension de « capitale musicale » de Paris, en construisant un indicateur statistique de « l'internationalisation » des programmations qui comptabilise la venue dans les salles d'artistes résidant hors de France. La tâche s'avère ardue, car les concerts sont rarement recensés en prenant en compte tous les genres musicaux et les différents types de lieux, quel que soit leur degré de visibilité. Cet indicateur prend donc pour échelle d'observation l'ensemble des salles de musique dans Paris intramuros. Dans le cadre de ma recherche, j'ai préalablement constitué une base de données rassemblant de manière aussi exhaustive que possible les lieux de diffusion musicale vivante à Paris, à partir de différentes sources : agendas culturels, sites internet, bases de données fournies notamment par le centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles (IRMA) et par le CNV, renseignements issus de mes entretiens avec des programmeurs et programmatrices. 217 salles de musique⁴² ont été recensées, du Théâtre des Champs Elysées au bar le Motel ou encore la Machine du Moulin Rouge. La variété des activités principales définies par l'INSEE (APE) reflète cette diversité : débits de boisson, salles de spectacle, discothèques, restauration traditionnelle etc.

Parmi les variables renseignées se trouve l'indice d'internationalisation de la programmation. Celui-ci ne dit rien de l'influence ou du rayonnement à l'étranger des artistes vivant en France, ni de la diffusion d'artistes à l'étranger par les salles de musique parisiennes ou de leur programmation d'artistes non-français vivant en France. Cependant, il renseigne sur l'attractivité de l'espace musical parisien pour les artistes résidant en dehors de France et permet d'évaluer l'« importation » de musique dans la capitale. Le choix du lieu de résidence, plutôt que de la nationalité, assimile les artistes à leur espace musical de résidence, en considérant qu'ils y sont actifs et donc participent de sa constitution et de son rayonnement, même si leur nationalité est autre : le terme souvent évoqué dans les médias de « scène berlinoise » ne regroupe pas des individus uniquement de nationalité allemande, qu'il s'agisse des artistes ou des intermédiaires culturels. Même si les artistes peuvent entretenir des liens avec les autres espaces musicaux où ils ont travaillé, la construction de l'indice d'internationalisation de la programmation prend donc en compte leur lieu de résidence, à travers deux catégories (France ou hors-France), sans examiner les trajectoires géographiques. Elle laisse de côté la question de l'internationalisation appliquée aux intermédiaires culturels (une programmatrice italienne travaillant à Paris, entretenant des liens privilégiés avec des artistes en Italie etc.). Ces choix s'expliquent par une économie de moyens, cet indice étant coûteux en temps à renseigner, raison pour laquelle les espaces géographiques de résidence en dehors de la France ne sont pas détaillés. Cependant, la dernière partie de ce chapitre se focalise sur le champ jazzistique, donnant un exemple d'analyse plus fine qui précise les lieux de résidence et de nationalité des artistes.

La part d'artistes qui résident à l'étranger dans le nombre total d'artistes programmés est calculée pour un mois de programmation de chacune des 217 salles. Un seul mois a été retenu, mais ces données sont contrastées avec d'autres périodes pour les salles ayant peu de concerts à cette date.

Afin d'éviter la surreprésentation des résident·e·s à l'étranger dans des salles où la programmation est principalement constituée de groupes de musique, par rapport à d'autres qui présentent des artistes individuel·le·s, un groupe de musique compte pour 1 dans la programmation du mois, de même qu'un orchestre ou DJ. Dans le cadre d'œuvres collectives (opéras, opérettes, comédies musicales etc.), les solistes

⁴² Celles-ci sont définies comme des lieux ouverts tout au long de l'année (sans compter les vacances d'été), présentant au moins quatre événements musicaux chaque mois, quel que soit le genre musical. La musique ne peut pas être enregistrée, cependant les DJ sont inclus·es. Les lieux où se produisent des musicien·ne·s amateur·e·s de manière publique sont également conservés. Les espaces extérieurs ou temporaires (*free parties*) ne sont pas pris en compte.

et les chœurs sont distingués, comptant également pour 1, puisqu'ils apparaissent séparément dans les supports de communication et peuvent favoriser la venue de publics différents.

La répartition de cet indice dans les 217 salles de Paris (voir tableau 1) souligne qu'une part non négligeable des lieux parisiens a une programmation faiblement internationalisée, plus de la moitié (53%) des salles programment très peu, voire pas (entre 0 et 10%), d'artistes venus d'ailleurs que de France. 12% des salles ont une programmation dont la moitié au moins des artistes est venue de l'étranger.

Tableau 1. Internationalisation des programmations dans les salles de musique parisiennes (en %, mai 2014)

Indice d'internationalisation	Salles de musique à Paris
0-10%	53%
11 à 30%	18%
31 à 50%	13%
Plus de 50%	12%
NR Inter	5%
Total	100%

Sans chiffres détaillant les mêmes phénomènes sur le temps long ou dans d'autres villes, il est difficile d'établir des comparaisons et de savoir si les salles parisiennes sont très ou peu internationalisées par rapport à d'autres capitales. Le sens de cette internationalisation des programmations est donc difficilement objectivable. Ces données semblent toutefois renforcer l'hypothèse précédemment établie d'une position semi-centrale de Paris dans l'espace musical international.

Afin d'affiner cette analyse, on peut s'appuyer sur les propos de Gisèle Sapiro, qui affirme qu'« [o]n peut même émettre l'hypothèse – ou prédire – que selon la position du pays et du champ national considéré dans les rapports de force internationaux, les dominants seront tantôt du côté de l'international, tantôt du côté du national⁴³ ». L'internationalisation du pôle dominant des champs de production culturelle peut ainsi être un indice de relatif déclin de centralité sur le marché mondial des biens symboliques. Si le champ musical parisien est semi-central, cela signifierait que les salles qui y sont dominantes sont plus internationalisées que les autres. Le croisement de l'indice d'internationalisation des programmations avec trois autres variables⁴⁴ doit permettre d'étayer cette hypothèse : il s'agit de la jauge (capacité d'accueil), des genres musicaux joués dans la salle et du prix des billets. Les résultats montrent que les salles ayant de petites jauges et des tarifs peu coûteux sont les moins internationalisées, alors que les lieux aux programmations les plus internationalisées présentent des genres musicaux touchant un large public ou très soutenus par les politiques culturelles.

Le champ musical parisien n'est pas nécessairement situé de la même manière dans les rapports de force internationaux en fonction des esthétiques considérées : si la France est dominante en ce qui concerne la chanson francophone, cela est moins le cas en *pop music*. Ainsi, le croisement de l'indice d'internationalisation des programmations avec les genres

⁴³ SAPIRO Gisèle, « "Le champ est-il national ?" La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013, n° 200, p. 78.

⁴⁴ Elles ont été sélectionnées à partir de l'exploitation de l'ensemble des données recueillies à propos des salles de musique à Paris au moyen d'une analyse des correspondances multiples ; voir PICAUD Myrtille, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015 p. 68-89.

musicaux présentés dans les salles⁴⁵ montre que le jazz, la chanson francophone et variétés sont plus souvent joués dans celles dont la programmation est peu internationalisée (respectivement 58%, 55% et 53% des salles présentant ces genres programment 10% ou moins d'artistes venus de l'étranger). Au contraire, la *pop*, le *hip hop* et le rap, et dans une moindre mesure les variétés, musiques classiques et contemporaine, sont plus souvent programmés dans des salles plus internationalisées (voir tableau 2). La même place n'est pas accordée à ces genres au sein des hiérarchies de légitimité culturelle, certains étant considérés comme peu légitimes et plutôt plébiscités par un public important et moins doté en capitaux culturels et économiques, d'autres étant fortement subventionnés par les politiques culturelles et drainant un public issu des fractions très bien dotées en différentes sortes de capitaux (musiques classiques et contemporaine⁴⁶). Certains de ces genres musicaux, en particulier les variétés, mais aussi le hip hop, pop et rap, se répartissent entre deux catégories de salles, celles qui sont très internationalisées et très peu internationalisées. Ce schisme laisse présager que l'internationalisation des programmations est aussi relative à d'autres caractéristiques des salles où ces genres sont le plus souvent programmés, comme nous allons le voir.

Tableau 2. Internationalisation des programmations selon les genres musicaux joués dans les salles (en %)

Internationalisation de la programmation	0-10%	11 à 30%	31 à 50%	Plus de 50%	NR Inter	Total
Jazz	58%	16%	16%	7%	3%	100%
Chanson francophone	55%	18%	12%	12%	4%	100%
Variétés	53%	10%	13%	17%	7%	100%
Musiques du monde	49%	16%	18%	12%	6%	100%
Mus. Électroniques	48%	19%	14%	14%	5%	100%
Rock	47%	22%	13%	14%	4%	100%
Hip Hop	38%	20%	18%	20%	5%	100%
Pop music	34%	22%	19%	21%	3%	100%
Rap	34%	24%	17%	21%	3%	100%
Mus. Classiques	27%	30%	20%	17%	7%	100%
Mus. Contemporaine	28%	22%	28%	17%	6%	100%
Ensemble	53%	18%	13%	12%	5%	100%

⁴⁵ Les problèmes que pose la catégorisation des genres ne seront pas abordés ici. Afin de constituer les catégories statistiques, une approche relationnelle a été privilégiée, les genres étant notés en fonction de ce qu'indiquent les supports de communication de la salle. Une salle peut présenter plusieurs genres, ce qui concerne la majorité d'entre elles (seuls 16% ne diffusent qu'un genre). Les genres ont été codés en consultant au moins un mois de programmation : si la salle présente un trio de jazz dans ce mois, même parmi d'autres formations ou genres, elle sera listée dans les salles diffusant du jazz. La catégorie « musiques expérimentales » regroupe aussi la *noise* et le *punk*, le *rock* rassemble aussi le *hard rock* et le *metal*. Parmi les musiques classiques se trouvent les concerts symphoniques, la musique baroque, de chambre, contemporaine, l'opéra et l'opérette.

⁴⁶ Quoique les catégories retenues ici ne recoupent pas exactement celles mobilisées par l'enquête sur les pratiques culturelles des français, celle-ci fournit toutefois des points de comparaison, ainsi que l'examen des propriétés des publics de la musique contemporaine. Voir DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte/Ministère de la Culture et de la Communication, 2009 ; MENGER Pierre-Michel, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, 1986, n° 27, p. 445-479.

Tableau 3. Répartition de l'indice d'internationalisation des programmations selon les jauges de la salle (en %)

Internationalisation de la programmation	0-10%	11 à 30%	31 à 50%	Plus de 50%	NR Inter	Total
100 ou moins	91%	3%	3%	2%	0%	100%
101-200	62%	22%	8%	0%	8%	100%
201-300	37%	40%	13%	7%	3%	100%
301-600	38%	10%	26%	21%	5%	100%
601-1000	33%	17%	8%	25%	17%	100%
1001-1500	7%	36%	29%	29%	0%	100%
Jauge>1500	0%	27%	20%	40%	13%	100%
NR Jauge	67%	22%	11%	0%	0%	100%
Total	53%	18%	13%	12%	5%	100%

Tableau 4. Indice d'internationalisation des programmations selon le prix maximal du billet (en %)

Internationalisation de la programmation	0-10%	11 à 30%	31 à 50%	Plus de 50%	NR Inter	Total
0-10€	78%	16%	5%	0%	1%	100%
11-20€	49%	14%	16%	14%	7%	100%
21-30€	29%	17%	23%	23%	9%	100%
31-50€	23%	15%	38%	15%	8%	100%
51-100€	32%	37%	16%	11%	5%	100%
>100€	33%	25%	0%	42%	0%	100%
NR Tarif	75%	25%	0%	0%	0%	100%
Total	53%	18%	13%	12%	5%	100%

Le croisement entre indice d'internationalisation des programmations et jauge de la salle révèle que les plus grandes salles sont celles où les programmations sont les plus internationalisées (voir tableau 3). Alors que Paris dispose principalement de salles de moins de 300 places (près de 60% de l'ensemble), plus des trois quarts de celles-ci programment 10% ou moins d'artistes venus de l'étranger. Plus les salles sont petites, moins elles font venir d'artistes de l'étranger. La répartition de l'indice d'internationalisation des programmations selon le prix maximal du billet⁴⁷ (voir tableau 4) rend visible la valeur à la fois sociale et économique qui est attribuée aux concerts faisant venir des artistes de l'étranger, puisque les salles pratiquant des prix d'entrée très onéreux (plus de 100 euros) ou intermédiaires (entre 21-30 euros) sont celles aux programmations les plus internationalisées. Au contraire, les lieux dont les tarifs sont les plus bas présentent les programmations les moins internationalisées.

Interpréter l'internationalisation des programmations

Ainsi, les salles les plus internationalisées sont celles qui dominent l'espace parisien (l'entrée est onéreuse, avec de grandes jauges, les genres musicaux joués ont un public potentiel important ou sont soutenus par les politiques culturelles). Cela implique une programmation d'artistes plutôt renommés, et donc coûteux, le cachet s'ajoutant aux frais de déplacement. Ces salles disposent généralement de moyens économiques importants. Les soutiens financiers publics constituent un ressort important de l'internationalisation des programmations, près d'un quart des salles soutenues par des fonds publics programmant plus de 50% d'artistes venus de l'étranger, alors que cela ne concerne que 9% des salles n'en bénéficiant pas. Capital

⁴⁷ Celui-ci a été calculé non pas à partir de la moyenne des prix d'entrée de la salle, mais de celui des entrées les plus chères, en 2013, y compris lorsque la grille des prix est variable en fonction des placements etc.

économique et manières de travailler des programmeurs fonctionnent parfois ensemble, conduisant à l'inégale internationalisation des programmations dans la capitale. Si certaines salles (généralement les moins professionnalisées ou ayant une jauge réduite) acceptent les demandes spontanées (les artistes contactent directement le lieu et demandent à s'y produire), la plupart des programmeurs font une sélection d'artistes qui prend en compte les recommandations de leur réseau personnel et professionnel et les *mailings* qu'ils reçoivent des agences organisant les tournées d'artistes venus de l'étranger :

« C'est rare que tu fasses vraiment un travail de défrichage, les offres viennent des agences de booking, qui te disent, "ben j'ai ça, ça, ça qui est en tournée, au printemps etc.", t'as une *overview* entre trois et six mois, donc c'est assez facile de faire des programmes, en soi, si tu connais un petit peu. Après de vraiment développer, et de faire venir des trucs vraiment rarissimes, là il faut des gens qui soient, ben en gros qui fassent que ça, qui se renseignent, qui soient sur tous les blogs, qui soient sur tous les trucs, qui aillent voir énormément de choses, les festivals. Les gros festivals, ben ils ont, ils paient deux ou trois personnes qui font que, qui font tous les autres festivals⁴⁸... »

Une plus grande liberté économique peut également renforcer le capital symbolique de la salle, comme le souligne la programmatrice d'un grand club de musiques électroniques : « On fait souvent venir des artistes pour une date en France et on a, en budget de prod'[uction], qui [est] vraiment les hôtels, les *flights* [vols] et tout ça, on fait venir des artistes de Suède, d'Allemagne, des États-Unis, d'Angleterre, de partout, tout le temps, tout le temps. Donc on n'est pas tributaires des tournées⁴⁹. » Ces dates uniques permettent de se démarquer des salles concurrentes à l'échelle nationale et internationale, affirmant la singularité de la salle et sa capacité à découvrir et faire connaître de nouveaux noms sur la scène parisienne. Ces enjeux d'internationalisation sont importants dans les rapports de force entre les lieux, comme l'attestent les contrats d'exclusivité signés entre certaines salles et les artistes qu'elles programment. Ceux-ci stipulent qu'il leur est interdit de se produire dans d'autres lieux de la capitale pendant une période de temps pouvant être relativement longue, ce qui permet de rentabiliser l'investissement lié à leur découverte et invitation et de faire fructifier le capital symbolique acquis par ce biais. Si plusieurs salles ayant ce mode de fonctionnement sont reconnues par la critique et les publics pour la dimension « alternative » de leur programmation, l'avantage de cette internationalisation distinctive est en réalité préservé par un arsenal juridique organisant ces circulations d'artistes dans la capitale. Pour certains nouveaux entrants dans le champ, qui disposent d'un important capital symbolique grâce à leur renouvellement des codes de sortie (nouveau style de *clubbing* par exemple), mais de peu de capital économique, ces contrats d'exclusivité permettent de s'imposer face à des salles plus anciennes, dont les moyens économiques pour attirer les artistes les plus reconnus internationalement sont plus importants.

Les salles dominantes économiquement à Paris se situent du côté de l'internationalisation des programmations, ce qui conforte l'hypothèse d'un champ musical (du moins dans les genres musicaux concernés) semi-central. Les termes utilisés par ce cadre, qui travaille dans une structure soutenant les acteurs du champ musical en France (hors musiques classiques), montrent que la venue d'artistes étrangers en France est perçue comme un indicateur de la position de la capitale (et du pays) dans les échanges musicaux internationaux :

« en France on a beaucoup d'artistes francophones bien évidemment qui tournent et qui du coup, à part la Belgique et le Canada, ne dépassent pas les frontières. Donc y'a un marché intérieur très... [...] y'a peu de connexion, enfin beaucoup moins qu'entre l'Angleterre et les États-Unis ou entre même les États-Unis et l'Allemagne. Alors les choses sont quand même en train d'évoluer, parce que les tourneurs au fil des années

⁴⁸ Entretien réalisé à Berlin le 30.10.2013 avec N., programmeur français dans une salle de 200 places à Berlin, présentant principalement du rock, des musiques électroniques, expérimentales, hip hop, rap ainsi que des expositions.

⁴⁹ Entretien réalisé à Paris le 16.04.2014 avec P., programmatrice dans une grande salle programmant musiques électroniques, rock etc.

se sont aperçu que c'était intéressant de faire un peu plus de concerts en France. [...] Jusqu'à encore quelques années, les grandes tournées réservaient deux dates en France. Point. Pour l'Europe. Parce qu'effectivement sur une tournée européenne, ils estimaient que c'était pas nécessaire de rester plus longtemps en France. Et en fait les habitudes perduraient. [...] Nous franco-français, on a un peu de mal à avoir des contacts réguliers avec les étrangers, même dans ce domaine-là. [...] je crois que c'est surtout lié au problème de la langue, et au fait qu'on fonctionne un peu dans un pré carré... Alors que si vous êtes à Bruxelles ou à Amsterdam, vous avez forcément, ne serait-ce qu'économiquement, vous êtes obligé de traiter à l'international⁵⁰. »

S'il interprète cela à travers la barrière de la langue, il souligne qu'il s'agit également d'échanges sur un marché, la France fonctionnant comme un centre dans des genres tels que la chanson francophone, mais étant relativement moins reconnue pour d'autres où les États-Unis ou l'Angleterre dominant. Ce type d'internationalisation des programmations dans les salles économiquement dominantes n'est toutefois qu'une des formes qu'elle peut prendre, et cet extrait d'entretien pourrait soutenir l'hypothèse qu'il s'agit d'un phénomène récent. Les mouvements artistiques d'avant-garde en France ont longtemps joué de l'internationalisation dans leurs luttes de positionnement, de même que certaines salles peu connues à Paris programment des groupes « underground » en tournée internationale, qui voyagent par les moyens du bord. On retrouve une internationalisation relative des programmations (entre 31 et 50% d'artistes venus de l'étranger, ou plus de 50%) dans des salles de taille moyenne ou intermédiaire (de 200 à 600 places) et aux tarifs modérés (entre 11 et 30 euros). Cela semble témoigner d'une forme alternative d'internationalisation au sein de lieux s'apparentant plutôt au pôle de production restreinte de l'espace musical parisien. Toutefois, les transformations structurelles du marché musical, au sein duquel l'exigence de rentabilité et le poids économique du *live* se sont accrus, semblent contribuer à renforcer l'internationalisation des salles dominantes sur le plan économique.

Les différents types d'internationalisation des programmations, en termes de provenance géographique, n'ont pas été distingués ici. La partie suivante fonctionne comme un microscope, malheureusement difficile à étendre à l'ensemble des 217 salles recensées. L'analyse est affinée en examinant les hiérarchies entre origines (à partir des nationalités et lieux de résidence) des artistes, qui sont mises en scène différemment par les salles. Au-delà d'une interprétation centrée sur la domination économique et la quantification de l'internationalisation, elle doit permettre de rapporter ses formes aux oppositions artistiques et symboliques organisant le champ jazzistique.

L'emprise du cadre national dans la mise en scène des circulations

L'Europe Jazz Network affirme que « dans un contexte européen, le jazz n'est pas seulement une musique nationale, mais un modèle d'innovation transnationale⁵¹ ». Cependant, à l'inverse d'une analyse de la circulation des biens culturels à travers l'affaiblissement des référents nationaux, les lieux du jazz à Paris offrent un terrain d'étude riche pour l'exploration des questions d'internationalisation, qui éclaire comment les salles dramatisent le lien entre territoire national et musique. Le jazz est enseigné dans certains conservatoires de musique, qui forment ainsi des artistes en France, mais son authenticité a été construite par la référence aux États-Unis, entre modernité états-unienne et érotisation androcentrée d'assignations raciales⁵².

⁵⁰ Entretien réalisé à Paris le 11.09.2014 avec R., cadre dans une structure soutenant les acteurs du champ musical.

⁵¹ « in a European context, jazz is not just a national music but a model of transnational innovation », traduction de l'auteure, WHYTON Tony, « Strength in Numbers », Rapport de recherche, 2012, European Jazz Network. http://www.europejazz.net/Documents/Research/EJN_Report_WebRes_Final.pdf. L'EJN est un réseau européen de lieux et de festivals relatifs au jazz, œuvrant à faciliter les circulations d'artistes entre pays. Ses locaux sont hébergés à Pantin, à la Dynamo, salle programmée par la même personne que le festival Banlieues Bleues.

⁵² ROUEFF Olivier, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, op. cit.

Dans l'espace international du jazz, ce pays est donc central, même si l'Afrique est souvent citée comme berceau mythique des « musiques noires » et que la France a développé un champ jazzistique⁵³ reconnu. Deux questions se posent ici : tout d'abord, qui circule et dans quelles salles ? Mais aussi, comment se traduisent les hiérarchies de l'espace musical international dans l'espace parisien, et quel est le rôle des intermédiaires culturels⁵⁴ dans ce processus ? On examine donc quel·le·s artistes sont programmé·e·s dans les salles de jazz à Paris et la manière dont leurs appartenances nationales sont représentées et valorisées dans les luttes symboliques et économiques structurant cet espace musical.

Une internationalisation inégale dans les lieux du jazz parisien

Afin d'objectiver les circulations d'artistes dans le champ jazzistique, on a construit des indicateurs en retenant la nationalité et le lieu de résidence des artistes programmé·e·s dans 18 salles de jazz⁵⁵ au mois de mai 2013. Quatre festivals y sont ajoutés afin d'obtenir une image plus diversifiée de l'offre dans la capitale et ses environs, d'autant qu'ils jouent un rôle central dans la venue à Paris d'artistes résidant hors de France. Cela constitue un total de 330 événements (concerts, soirées).

Une aire géographique est attribuée à chaque événement. Dans le cas de pluri-nationalités avérées⁵⁶ des artistes (ce qui peut concerner une seule personne, ou plusieurs membres d'un groupe ayant des nationalités qui diffèrent) ou de multiples lieux de résidence (*idem*), le lieu le plus fréquent a été retenu. Dans le faible nombre de cas où les artistes de nationalité/lieu de résidence différents sont en nombre égal, j'ai conservé l'aire géographique non-française ou extra-européenne. Comme la nationalité/résidence en France est dominante parmi les artistes circulant dans la capitale, cela diversifie très marginalement les profils nationaux et résidentiels⁵⁷. Les différents pays sont ensuite répartis en aires géographiques larges. La catégorie « Afrique » regroupe l'Afrique subsaharienne et le Maghreb. La France et les États-Unis sont distingués car les artistes s'y rapportant sont nombreux.

La répartition des nationalités des artistes montre que le champ jazzistique parisien est relativement internationalisé, même si 56,4% des événements concernent des artistes français. Les autres aires géographiques sont inégalement représentées, les états-unien·ne·s étant très présent·e·s (13%), avec presque la même part d'européen·ne·s (14,5%) (voir tableau 5). Le rôle des festivals dans l'internationalisation des programmations est également clair, puisque tout en constituant seulement un tiers du total des événements, ils rassemblent la moitié des événements présentant des artistes européen·ne·s, états-unien·ne·s ou d'Amérique centrale et du sud et deux tiers de ceux où jouent des artistes de pays d'Afrique. L'examen des lieux de résidence par rapport aux nationalités montre qu'un tiers des événements avec des artistes non-français est assuré par des artistes vivant en France (14% de l'ensemble des événements sont réalisés par des non-français résidant en France). Cette différence se constate en particulier pour les artistes d'Amérique centrale et du sud et d'Afrique (voir tableau 6). Cela signifie que 70%

⁵³ Pour reprendre le terme utilisé par LIZE Wenceslas, « Le goût jazzistique en son champ », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, n° 181-182, p. 60-87.

⁵⁴ Le rôle des intermédiaires dans la production de la valeur des artistes a été examiné, voir LIZE Wenceslas et MISDRAHI Marian (dir.), « Trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques », *Sociologie et sociétés*, dossier du volume XLVII, n° 2, 2015 ; LIZE Wenceslas, « Artistic work intermediaries as value producers. Agents, managers, tourneurs and the acquisition of symbolic capital in popular music », *Poetics*, 2016.

⁵⁵ Dont deux sont situées en dehors de Paris et ont été conservées car elles sont particulièrement reconnues par la critique musicale et présentent des esthétiques jazzistiques peu répandues dans la capitale : les Instants chavirés (Montreuil) et le Triton (Les Lilas).

⁵⁶ Juridiquement, un individu peut être pluri-national sans nécessairement le savoir et la généalogie des artistes n'a pas été retracée ici ! La nationalité indiquée est celle à laquelle j'ai pu avoir accès et comporte donc certainement des imprécisions.

⁵⁷ Les répartitions des nationalités et lieux de résidence présentés ne doivent donc pas être interprétées de manière trop figée ou définitive, car le recensement est fait sur un mois ou pour les festivals, une seule édition, et certains pays peuvent être surreprésentés lorsqu'ils font l'objet d'un « focus » spécial.

(14% de non-français et 56% de français) des concerts sont joués par des individus résidant en France, ce qui relativise l'internationalisation des programmations, tout en indiquant une ouverture du champ national à des artistes non-français. La diversité des nationalités des artistes dans le champ jazzistique parisien s'appuie donc en partie sur la migration de certain·e·s d'entre eux en France, et non pas sur les tournées. Si les salles font venir des artistes des États-Unis et d'Europe à Paris, cela apparaît moins le cas pour celles et ceux issu·e·s d'Afrique ou d'Amérique centrale et du sud, qui sont plutôt insérés dans le marché national, en particulier lorsqu'ils jouent dans des clubs. Cela semble indiquer la position semi-centrale de Paris, certes positionnée à la périphérie des États-Unis, mais fonctionnant comme un centre pour d'autres pays d'Afrique par exemple, une situation similaire à celle de la capitale en littérature pour les pays francophones⁵⁸. Comme pour d'autres champs culturels, les rapports de force organisant l'espace international du jazz semblent traversés par des processus de domination extra-musicaux, politiques et économiques.

Tableau 5. Nationalités des artistes, selon la programmation en club ou en festival

Nationalités	Club	Festival	Total
Afrique	2,7%	4,2%	7,0%
Europe	7,0%	7,6%	14,5%
France	48,5%	7,9%	56,4%
Autres zones	2,7%	1,8%	4,5%
Amérique centrale et du sud	2,4%	2,1%	4,5%
États-Unis	6,7%	6,4%	13,0%
Total	70,0%	30,0%	100,0%

Tableau 6. Lieux de résidence des artistes, selon la programmation en club ou en festival

Lieux de résidence	Club	Festival	Total
Afrique	0,6%	2,7%	3,3%
Europe	3,9%	7,6%	11,5%
France	58,8%	10,6%	69,4%
Autres zones	0,9%	2,7%	3,6%
États-Unis	5,8%	6,4%	12,1%
Total	70,0%	30,0%	100,0%

Si l'on observe donc une diversité dans les nationalités et lieux de résidence des artistes, celle-ci demeure relative. Elle s'appuie fortement sur les festivals, dont les programmations sont liées de longue date à des artistes non-français·e·s, et particulièrement états-unien·ne·s⁵⁹. Ceux-ci disposent généralement de moyens financiers concentrés sur une programmation de courte durée, pouvant permettre la venue d'artistes, éventuellement hors tournée.

Afin d'examiner les enjeux symboliques et des représentations associées aux différents types de circulations, resserrons à présent l'analyse sur deux festivals. Ils ont été sélectionnés car ils sont positionnés différemment dans le champ jazzistique francilien, mais aussi parce que Banlieues Bleues et Jazz à la Villette sont les deux lieux (et festivals) qui programment le moins d'artistes français·e·s dans le champ jazzistique parisien (la différence entre le nombre de non-

⁵⁸ Voir notamment DUCOURNAU Claire, « Qu'est-ce qu'un classique "africain" ? Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivain·e·s issu·e·s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, n° 206-207, p. 34-49.

⁵⁹ COULANGEON Philippe, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999.

français et de non-résidents en France dans leur programmation est minime).

Tableau 7. Nationalités des artistes programmé·e·s dans deux festivals (édition 2013)

	Banlieues Bleues	Jazz à la Villette	Total
Afrique	20,0%	11,1%	7,0%
Europe	28,6%	22,2%	8,2%
France	17,1%	16,7%	56,4%
Autres zones	8,6%	5,6%	4,5%
Amérique centrale et du sud	8,6%	0,0%	4,5%
États-Unis	17,1%	44,4%	13,0%
Total	100,0%	100,0%	100,0%

Jazz à la Villette a une programmation plus fortement orientée sur des artistes états-unien·ne·s, présent·e·s à presque la moitié des événements, les artistes d'Europe et de France arrivant loin derrière (voir tableau 7). Si Banlieues Bleues programme le double de concerts, ils sont répartis de manière relativement équilibrée entre artistes européen·ne·s, africain·e·s, français·e·s et états-unien·ne·s. Ceux venu·e·s d'Europe sont les plus nombreux, et le festival appartient d'ailleurs au Europe Jazz Network qu'il héberge dans ses locaux. Rappporter la manière dont ces circulations sont mises en scène dans la communication des deux festivals à leur position dans le champ jazzistique de la capitale éclaire les différents usages sociaux qui y sont faits de l'internationalisation.

Usages sociaux et hiérarchies des types d'internationalisation

Les indicateurs statistiques permettent d'objectiver une image à un temps *t* des circulations d'artistes dans le champ jazzistique parisien, mais renseignent peu sur la valeur sociale qui leur est attribuée. Afin de mieux appréhender celle-ci, j'ai mené 7 entretiens avec des programmeurs de jazz dans la capitale (festivals et salles) et analysé les textes de présentation publique des artistes de 5 clubs (pour un mois de programmation) et 4 festivals (éditions de 2013 à 2015 pour les deux festivals étudiés ici). Ces discours fournissent des éléments utiles, destinés pour certains à l'enquêtrice, pour d'autres aux publics potentiels, afin de comprendre la manière dont les circulations d'artistes sont présentées et valorisées et contribuent en retour à l'image des deux festivals.

Banlieues Bleues est créé en 1984, il s'agit au départ d'un projet entre 10 communes de Seine-Saint-Denis. Le festival dure un mois et accueille différents types de jazz, à l'exclusion du jazz traditionnel, mais avec une part importante de jazz expérimental. Il organise des « actions musicales », de nombreux événements à destination des publics scolaires et populations résidant à proximité. Inscrit dans un territoire où se mêlent de multiples origines nationales⁶⁰, le festival développe en miroir cette « diversité » au sein du jazz qu'il programme, tentant de développer les « rencontres », « l'ouverture », ce que reflète la volonté de ne pas ériger de lignes strictes dans la définition du genre jazz :

« Commencé le jour du printemps, ce 32ème festival se joue sur le terrain de l'effervescence et du renouveau artistiques : jazz dans tous ses -nouveaux- états, afro-blues, soul et techno revisités, cordes remixées, gamelan post-rock, samba, rap, roots, reggae... En concerts et en actions, il cultive la curiosité musicale, l'ouverture aux sons, aux autres, au monde⁶¹. »

⁶⁰ Selon les chiffres de l'Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques (INSEE, RP2011 exploitation principale), la Seine-Saint-Denis est le département comptant la plus grande part de personnes de nationalité étrangère (21,4%) dans sa population, Paris arrivant en seconde position avec 14,8% d'étrangers.

⁶¹ Editorial de LEMETTRE Xavier, édition 2013, http://www.banlieuesbleues.org/21_festival_edito.php consulté le 05.04.2015.

Ce parallèle entre diversité musicale et diversité nationale apparaît clairement dans la programmation de Banlieues Bleues, dont les présentations des concerts mentionnent explicitement les pays auxquels sont rattachés les artistes du concert. Dans un contexte de durcissement des discours sur les questions nationales, cette mise en scène des nationalités des artistes peut être interprétée comme une manière de retourner le stigmate⁶² parfois associé dans les champs politique ou médiatique à l'immigration (particulièrement lorsqu'elle vient des pays du Sud). De nombreuses collaborations entre artistes sont programmées lors du festival, ces projets étant souvent présentés sous l'angle du métissage de différentes cultures. Quoique cela soit moins prégnant que dans des événements comme le Festival de l'Imaginaire, où la première description des artistes n'est pas le titre de l'œuvre ou de la soirée, mais des provenances nationales (« Musique sacrée d'Égypte », « Musique du Vietnam du Nord et du Sud »⁶³), le programme de Banlieues Bleues associe de manière récurrente la musique des artistes avec l'incarnation d'une identité géographique, afin d'en souligner la richesse. Ainsi, le Projet Interzone est présenté comme suit :

« INTERZONE EXTENDED

France, Liban, Syrie, Grèce / [...]

En 2002, Serge Teyssot-Gay, alors guitariste de Noir Désir, rencontre le virtuose du oud syrien Khaled Al Jaramani lors d'une tournée au Moyen-Orient. Dix ans, deux albums et des dizaines de concerts plus tard, les deux complices ont décidé de se lancer un nouveau défi : passer de l'intimiste et intense format duo à la taille quintette, comme pour déployer encore plus haut, plus loin, plus fort leur univers ouvert aux vents de tous pays. Aboli bibelot de frontières sonores, "Interzone Extended" achève de faire éclater les barrières entre Orient et Occident. Blues oriental, post-rock mystique, transe apatriote : un road-trip unique et onirique par-delà les continents⁶⁴. »

Quoiqu'il soit dit que ce projet musical tente de s'extraire des frontières nationales, en démolissant les barrières (ce que revendique également le groupe dans sa propre communication), les artistes sont rattachés en creux aux catégories de l'Occident et de l'Orient, « identités géographiques » qui permettent de qualifier les genres musicaux, en usant de tropes inspirés d'une vision orientaliste : « transe », « mystique », etc.

En modelant une diversité adossée à des attachements nationaux, les présentations du festival ne font pas que dessiner des identités géographiques, elles jouent parfois sur une rhétorique distinguant et opposant modernité, ou modernisation, et tradition⁶⁵ : « Oudiste et chanteuse, Kamilya Jubran fut la voix principale de Sabreen, tutélaire formation palestinienne, avant de s'installer en Europe où elle trouvera la possibilité de s'exprimer sur un terrain inédit, filtrant sa sonorité aux environnements électroniques »⁶⁶. Une autre artiste produit une « musique épurée, portée par un instrumentarium traditionnel wassoulou, [et] s'autorise parfois les cambrures occidentales du folk voire de la soul⁶⁷ ». Ces présentations (dont ne sont donnés que quelques exemples) semblent tenter d'éviter l'écueil d'une adéquation systématique entre artistes venant de pays du Sud et tradition, à travers la démonstration du mélange entre différentes sources d'inspiration. Cependant, les « modernités » évoquées sont souvent présentées comme étant rendues possibles par des éléments musicaux occidentaux, ce qui participe de l'invisibilisation des processus musicaux et culturels complexes ayant déjà (eu)

⁶² GOFFMAN Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* [1963], Paris, Éditions de Minuit, 1975.

⁶³ Voir http://www.festivaldelimaginaire.com/IMG/pdf/brochurefi2014_site.pdf, consulté le 05.04.2015.

⁶⁴ Voir

http://www.banlieuesbleues.org/24_resultats.php?annee=2013&BB_SSID=de8ae59107bfbfc857d5a82c4db325fa, souligné par l'auteure, consulté le 05.04.2015.

⁶⁵ Nous ne reviendrons pas ici sur les représentations genrées et racialisées des artistes, dont il est possible toutefois de relever de nombreuses occurrences. A ce sujet, voir PICAUD Myrtille, « 'We Try to Have the Best': How Nationality, Race and Gender Structure Artists' Circulations in the Paris Jazz Scene », *Jazz Research Journal*, 2016/10, n° 1-2, p. 126-152.

⁶⁶ Voir <http://www.banlieuesbleues.org/soiree.php?d=10813>, consulté le 05.05.2015.

⁶⁷ Voir <http://www.citedelamusique.fr/francais/evenement.aspx?id=13866>, consulté le 05.05.2015.

lieu dans ces zones géographiques. Au contraire, les artistes des pays du Nord sont généralement perçus comme renouvelant de manière active les codes du genre, conformes en cela aux règles en vigueur dans les champs artistiques⁶⁸, plutôt que comme parvenant à s'extirper de leurs propres traditionalismes.

Banlieues Bleues est très reconnu pour la qualité des actions musicales menées en Seine-Saint-Denis et sa programmation est saluée par la critique et les publics. Le festival entretient un discours positif sur la diversité des origines nationales dans un territoire où celles-ci sont parfois dévalorisées dans la sphère médiatique ou politique et porte un projet politique et artistique fort, persévérant dans la programmation d'artistes aux origines géographiques multiples. La prégnance du rattachement national des musiques et leur hiérarchisation implicite par la distinction entre tradition et modernité dans certaines présentations des artistes semblent indiquer la permanence de ces cadres d'interprétation au sein du champ jazzistique. Si à Banlieues Bleues ces discours insistent avant tout sur la diversité, Jazz à la Villette présente une hiérarchisation plus saillante, centrée sur les États-Unis.

Jazz à la Villette a une programmation moins centrée sur le jazz expérimental que Banlieues Bleues, quoiqu'il joue également sur le mélange des genres musicaux, lognant plutôt vers des genres fortement liés aux États-Unis comme le rock ou la *pop music*. En 2013, le slogan « Jazz is not dead, it just smells funny! », insiste sur le renouveau d'un genre ancien mais toujours d'actualité, le public visé étant plus large que celui des concerts de jazz (le festival comptabilise environ 30 000 entrées payantes par édition). La rentabilité financière de l'événement paraît plus centrale qu'à Banlieues Bleues, où la dimension politique est plus affirmée. La mise en scène des circulations d'artistes à Jazz à la Villette est donc relativement différente, les programmes étant essentiellement dominés par des artistes états-uniens renommés. Les concerts présentant des artistes venus des pays du Sud sont généralement thématiques à travers le lien entretenu avec les États-Unis, qui permet de légitimer leur programmation. Ainsi, lors de l'édition 2013, lors des deux concerts d'artistes venus d'Afrique, l'un programme aussi des états-uniens, l'autre, qui est centré sur le Mali, décrit Vieux Farka Touré comme ayant su

« trouver sa propre vision d'une rencontre entre blues américain et musique de l'ouest africain. Plus rock'n'roll dans ses sons comme dans son jeu, ce Hendrix malien garde pourtant bien l'essence de la musique mandingue au cœur de ses préoccupations. Et même lorsqu'il croise le fer avec Derek Trucks, John Scofield, Dave Matthews ou n'importe quel autre musicien occidental, c'est pour magnifier d'où il vient, qui il est et ce que la terre de ses ancêtres a apporté. Vieux Farka Touré est surtout là pour que cette musique malienne existe avec son temps, loin des clichés tiers-mondistes qui pourraient malencontreusement la figer⁶⁹. »

La référence états-unienne affirme la qualité de l'artiste, tout en soulignant indirectement son altérité (opposé en creux aux musiciens occidentaux, il est renvoyé à la « terre de ses ancêtres ») et en valorisant une musique « loin des clichés tiers-mondistes ». Ce lien avec les pays occidentaux, en particulier les États-Unis, sert également de repoussoir à la catégorie des musiques du monde, desquelles se distingue le festival. Le discours du programmateur permet de mieux comprendre cette mise à distance, puisqu'en évoquant les artistes de pays d'Afrique, il mobilise une opposition entre les circuits de la renommée internationale et « l'ethnomusicologie », proche de la fétichisation de la marginalité⁷⁰ pouvant exister dans le marché des musiques du monde :

« Cet artiste sénégalais formidable, Youssou N'Dour, c'est une très grande star, donc lui il tourne de manière très structurée, avec des agents. Si on va chercher, si on rentre plus dans l'ethnomusicologie, qu'on va chercher des formes... Il nous arrive parfois d'aller chercher des formes artistiques avec des artistes

⁶⁸ Ainsi que les décrit BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998.

⁶⁹ Voir <http://www.citedelamusique.fr/francais/evenement.aspx?id=13866>, souligné par l'auteure, consulté le 05.05.2015.

⁷⁰ CONNELL John et GIBSON Chris, « World Music: Deterritorializing Place and Identity », art. cit.

mais qui n'ont même pas conscience d'être des artistes parce qu'ils sont jamais sortis de leur village, et la musique, une tradition dans leur village, là nous on a un conseiller artistique qui est spécialisé sur toutes ces musiques du monde et qui passe son temps lui à voyager, à rencontrer les gens, dans plein d'endroits du monde, et à leur proposer de venir présenter leur culture, puisque là on ne parle même plus d'une forme forcément de concert, parce que certains n'ont même pas la notion de ce qu'est une scène⁷¹. »

Il serait difficile de soutenir que les artistes de l'édition 2013 savent à peine ce qu'est une scène, ce festival ayant une programmation centrée sur des artistes à forte renommée. Quant aux artistes états-uniens, les présentations les réinscrivent plutôt dans l'histoire (états-unienne) mythique du jazz, grâce à leurs compagnonnages, références, labels etc. Leur ville de résidence est parfois mentionnée, souvent parce qu'il s'agit d'une capitale dominante dans le champ du jazz (New York). Les plus reconnus (il s'agit en 2013 uniquement d'hommes) peuvent même faire l'objet d'une description universalisante. Contrairement aux artistes venu·e·s des pays du Sud, ils ne sont pas assignés à une zone géographique qui déterminerait leur musique, puisque selon la logique romantique du talent individuel, ils ne représentent qu'eux-mêmes : « Zorn est un ouragan, une planète à lui seul, un *free-son* unique⁷². »

Ainsi, ces deux festivals programment des artistes issu·e·s de zones géographiques différentes et mettent en scène très différemment ces circulations internationales. Si l'un pratique des prix d'entrée plus bas et souligne la diversité des origines nationales et la « rencontre » entre pays dispersés de part et d'autre de la fracture Nord-Sud, l'autre est centré sur les États-Unis comme berceau légitime et universel du jazz, en miroir d'un festival où la dimension économique est également plus centrale, à l'inverse de l'expérimentation. Cela souligne en creux les rapports de force inégaux qui traversent l'espace international du jazz, dont les hiérarchies se retraduisent dans le champ jazzistique parisien. La position de ces deux festivals dans l'espace parisien du jazz paraît donc homologue à celles qu'occupent leurs artistes dans les circulations internationales du jazz.

Conclusion

On a ainsi examiné ici différentes manières, théoriques et méthodologiques, d'appréhender les circulations internationales de musique dans un espace géographique localisé, en l'absence d'indicateurs préconstruits. Analyser le rapport entre « importation » et « exportation » de musique vivante, mais aussi décrypter quelles salles ont les programmations les plus internationalisées, donne ainsi une indication de la position semi-centrale de Paris dans l'espace musical international. Les différentes formes que peut prendre cette internationalisation, dans des salles dominantes économiquement, ou programmant des genres musicaux fortement subventionnés comme la musique contemporaine, révèle également les rapports de force qui sous-tendent l'espace musical à Paris. L'attention à la manière dont sont mises en scène les circulations, en fonction des lieux de provenance des artistes, et à la récurrence des référents nationaux permettant de les hiérarchiser, montre également comment les phénomènes internationaux de domination sont retraduits dans le champ par les intermédiaires culturels.

Les processus d'internationalisation dans la musique sont souvent perçus de façon contrastée par les acteurs du champ musical, entre risques d'impérialisme culturel et économique (en particulier des États-Unis) ou nécessité, voire condition de la découverte et du renouvellement artistique. Cette recherche montre que l'internationalisation des programmations n'est pas porteuse d'une signification unique, en fonction des lieux où elle se déroule, des genres qu'elle concerne et de l'origine géographique des artistes. A l'heure où le partage de musique est dit « viral » et global, les circulations de musique vivante, dont certaines sont effectivement inscrites dans des réseaux, pratiques et espaces transnationaux, trouvent

⁷¹ Entretien réalisé à Paris le 02.06.2013 avec V., programmateur dans un festival de jazz.

⁷² Dossier de Presse 2013 du festival Jazz à la Villette.

donc toujours à être réinterprétées à travers un imaginaire national, dont les hiérarchies sont construites à différentes échelles par le jeu entre un système musical international, une capitale culturelle et un champ culturel doté d'enjeux spécifiques. L'analyse a porté ici plus particulièrement sur des variables de localisation géographique, mais les phénomènes d'internationalisation posent également la question de la reconfiguration des relations de « race », de classe et de genre qui se posent au sein de l'espace musical international et parisien. La méthode ethnographique, délaissée dans le cadre de ce texte, apporte également d'autres éléments qui permettent d'appréhender les usages sociaux qui sont faits des circulations de musique, en particulier lors des concerts, ouvrant ainsi la focale sur la « réception » ou les publics, qui ne sont pas abordés ici.