

**COLLOQUE  
INTERNATIONAL**

**Musique et  
identités locales**

**Ancrage et circulation**

DU LUNDI  
**11 MAI**  
AU MERCREDI  
**13 MAI**  
**MSH**  
AMPHIS 219 / 220

**RÉSUMÉS DES  
INTERVENTIONS**

# Jour 1 - 11 mai

9h30 – 11h00 – Sessions parallèles

**Amphi 219 – S. 1 : Circuits de diffusion**

## **1. Gilles Demonet** : Les salles de spectacle, miroirs d'identité politique, nationale et sociale

Par la place qu'elles occupent dans (ou hors de) l'espace urbain, les salles de spectacle – entendues principalement comme les salles de concert et les théâtres d'opéra –, loin de respecter un modèle unique (qu'il s'agisse d'architecture ou de topographie), sont porteuses de messages produits par ceux qui en sont à l'origine, par exemple le prince ou une classe sociale émergente. Ces messages reflètent les enjeux d'un pouvoir ou d'une catégorie sociale qui souhaite par là-même affirmer son identité, face à d'autres catégories sociales, face à d'autres nations, voire face au monde. Ces enjeux, au croisement de l'esthétique, de la politique, de l'économie et de la sociologie, revêtent une importance particulière lorsqu'on s'intéresse aux salles construites dans certaines régions du monde, telles qu'en Asie ou au Moyen-Orient, en vue d'y présenter des spectacles « occidentaux ».

Certaines caractéristiques architecturales et topographiques des salles de spectacle constituent en effet des « marqueurs » ou certains des éléments symboliques et matériels du « kit » qui permet de construire et de diffuser ces identités (Orvar Löfgren, Anne-Marie Thiesse) : contexte historique, politique et institutionnel, localisation, plan de la salle et du bâtiment, destination, conception esthétique. Selon les cas, ces identités sont réelles, imaginées ou revendiquées. Elles coexistent souvent, au risque de créer parfois des tensions, voire de diverger.

Au travers à la fois de quelques exemples de salles construites hors d'Europe et d'autres édifiées en Europe au cours de l'histoire, cette communication s'attachera à proposer des critères permettant d'identifier une salle de spectacles et, au-delà, de comprendre ce que celle-ci nous dit de ses commanditaires et de ses destinataires. Au-delà, elle conduira à proposer une grille d'analyse multi-critères destinée à permettre d'appréhender toute salle de spectacle existante ou tout projet de construction ou de réhabilitation.

*Après une formation juridique et une carrière dans le monde musical (directeur administratif et financier de l'Opéra-Comique, puis directeur du bureau français de l'agence artistique IMG Artists), Gilles Demonet obtient un doctorat en musicologie à la Sorbonne où il est actuellement professeur et responsable du Master Administration et gestion de la musique. Il dirige l'IReMUS (Institut de Recherche en Musicologie) de 2029 à 2022. Il est par ailleurs régulièrement invité par plusieurs institutions à l'étranger, notamment en Chine. Son principal champ de recherche est l'analyse et l'histoire des institutions musicales. Parmi ses publications : Les Concerts Straram. 1926-1933 (Paris, SFM, 2022) et Les marchés de la musique vivante (Paris, PUPS, 2015).*

## **2. Frédéric Lamantia** : Les territoires de l'opéra : ébauche d'une géographie sensible entre emprunts, métissages et émergence d'identités dans le temps et l'espace

L'opéra, forme artistique hybride désignant autant une forme musicale qu'une architecture singulière, constitue un objet géographique original pour observer les relations qui unissent art, territoire et acteurs dans le temps et l'espace. D'origine européenne, il s'est progressivement diffusé à travers le monde, porté par les échanges, les conquêtes, les migrations, encouragé plus récemment par une mondialisation touchant aussi à la sphère culturelle. Partout où il s'est implanté – en Amérique, en Afrique, en Asie, au Moyen-Orient ou en Océanie – l'opéra a été réinterprété, réapproprié, instrumentalisé, devenant un miroir social souvent au service du pouvoir, porté par des symboles importés ou autochtones.

Dans les contextes coloniaux, l'opéra s'impose comme l'emblème d'un certain prestige européen servi le plus souvent par une architecture monumentale, un public élitiste et l'affirmation d'un modèle esthétique importé. Les théâtres d'opéra d'Hanoï ou d'Alger incarnent ainsi une géographie du pouvoir, où se mêlent domination, distinction et parfois fascination. Ces lieux façonnent progressivement un héritage dont la mémoire peut se lire dans d'anciens programmes de représentations, des témoignages divers, voire des enregistrements. Ces documents, aujourd'hui réétudiés, permettent de reconstituer la genèse d'une mondialisation culturelle précoce, où l'art lyrique fut un marqueur de hiérarchie autant qu'un espace d'échanges.

Au fil des indépendances et des recompositions culturelles, les trajectoires propres à l'art lyrique se diversifient. L'opéra devient patrimoine, espace de création et instrument de modernité : le Teatro Colón à Buenos Aires, l'opéra de Pékin, l'Opéra du Caire, le Grand Théâtre de Rabat ou l'opéra de Mascate incarnent cette pluralité d'inscriptions dans le territoire urbain comme dans la société et ses différents réseaux. Dans ces espaces, la rencontre entre répertoire occidental et expressions locales produit des hybridations inédites par l'intégration d'éléments issus du folklore, d'idiomes vernaculaires ou de timbres et rythmes régionaux. Ces processus révèlent l'émergence d'un répertoire lyrique mondial, enrichi de spécificités locales mais en dialogue constant entre mémoire et innovation comme le montre l'expérience récente menée en Arabie Saoudite en 2024 avec la création de *Zarqa Al Yamama*, premier grand opéra national en langue arabe.

Cette communication propose d'interroger la dimension géoculturelle de l'opéra et le phénomène d'appropriation que ce dernier engendre sur ses territoires, traversé par des dynamiques de patrimonialisation, de création et d'échanges à différentes échelles. À partir d'exemples concrets, elle analysera comment les pérégrinations lyriques ont donné à l'opéra la capacité de se jouer des frontières tout en facilitant l'éclosion de phénomènes d'attachements et de processus de construction identitaire spécifiques, selon les pays et les périodes observées.

*Frédéric Lamantia est docteur en géographie et maître de conférences à l'UCLy. Il est rattaché à l'Unité de Recherche CONFLUENCE : Sciences et Humanités dans le pôle « Culture(s), langue, imaginaire ». Son travail de recherche porte notamment sur les liens entre cultures, mémoires, patrimoines et territoires. Il s'intéresse également au rôle de l'art en général et des artistes en particulier dans les relations géopolitiques (soft power) et dans la perception par les publics des phénomènes liés aux métamorphoses sociétales en résonance avec la transition écologique. Il est également titulaire de l'orgue du grand temple de Lyon et organiste à l'hôtel de ville de Villeurbanne.*

### **3. Ariane Dudych : « The Midwest Can Be Alright » : la synergie entre culture du vinyle et musique live dans les scènes alternatives locales à Detroit et Cleveland**

Malgré la mondialisation à l'œuvre dans la musique populaire contemporaine, qui a notamment pour effet de diffuser la pop états-unienne à l'international (voir le rapport global Luminare 2024), les scènes musicales alternatives de villes comme Detroit ou Cleveland restent férocement locales. Cette identité, parfois régionale, mais surtout municipale d'après des acteurs locaux, est d'autant plus forte dans ces deux villes du Midwest, en pleine Rust Belt. En effet, l'héritage post-industriel de ces dernières se ressent dans (entre autres) les scènes de musiques alternatives qui servent d'exutoire à des artistes frustrés par la pauvreté et les inégalités qui ravagent leurs communautés. Parallèlement, une certaine fierté s'exprime dans ces scènes, qui revendiquent leur identité et leur appartenance à leur ville.

Lorsqu'on parle de scène musicale alternative, on entend le plus souvent la musique live : les musiciens, les lieux qui accueillent leurs concerts et le public qui les fréquente. Cependant, lors d'un voyage de recherche à Detroit et Cleveland en été 2025, il m'a semblé évident qu'une certaine synergie était à l'œuvre entre le monde de la musique live et celui des supports musicaux ; plus spécifiquement, du disque vinyle. Il en résulte un « écosystème » musical complexe, où les acteurs du monde du vinyle sont souvent acteurs dans les scènes de musique live et vice versa ; un système de soutien qui semble renforcé par un amour mutuel de la ville et une volonté de faire vivre sa musique locale.

Les lieux de production et de distribution de vinyles offrent des opportunités d'emploi à la fois alimentaires et « de passion » pour les musiciens locaux. Parallèlement, on peut remarquer que les usines de vinyle indépendantes implantées dans ces deux villes vont entretenir des relations privilégiées avec les artistes locaux au-delà de l'emploi, leur donnant accès à des modes de diffusion de leur musique qu'il serait difficile d'avoir autrement. Enfin, nombre de disquaires, déjà lieux de rencontre et d'échange par nature (Dordon, Shuker) vont assumer le rôle de salle de concert exceptionnellement ou régulièrement, créant une manifestation physique et spatiale de la synergie entre culture du vinyle et musique live.

Cette étude se base sur une série d'entretiens réalisés durant l'été 2025 avec des collectionneurs et des employés de disquaires locaux. A cela s'ajoutent des observations faites en tant que participante, active ou passive, dans la vie des scènes musicales à Cleveland et Detroit. Bien que les scènes alternatives des deux villes comptent un grand nombre de sous-catégories liées à différents genres musicaux, je me concentrerai ici sur les scènes rock, punk et metal auxquels se rattachent les acteurs étudiés.

Bien que l'étude du disque vinyle et sa consommation se popularise au sein des popular music studies, la plupart des écrits sociologiques sur le sujet se concentre sur les collectionneurs (Skrimsjö, Shuker), avec peu ou pas d'attention donnée aux acteurs de la manufacture et de la distribution de l'objet. Ce sont les music industry studies qui ont l'hégémonie en la matière. Cette étude vise à porter un regard sociologique sur l'ensemble du cycle de vie du vinyle, afin de prouver que la consommation (notamment la collection) de cet objet est indissociable de sa production et sa diffusion.

*Ariane Dudych est doctorante en études américaines à l'Université Paris Cité, au laboratoire ECHELLES. Son parcours universitaire, réalisé entre l'ENS Paris-Saclay et l'Université Paris Cité, l'a menée de la littérature aux popular music studies, en passant par les études photographiques et la traduction. Son projet de thèse, sous la direction de Mathieu Duplay et Elsa Grassy, retrace l'évolution du disque vinyle comme objet culturel aux Etats-Unis, avec un intérêt particulier porté sur les intersections et influences mutuelles entre l'industrie et les consommateurs.*

## **Amphi 220 — S. 2 : Folklorisation et marketing culturel**

### **1. François Gasnault : La fédéralisation des groupes folkloriques français entre inspiration régionaliste, ambition ethnologique et attraction touristique (1935-1967)**

La France de l'entre-deux-guerres est propice à la prolifération des groupes folkloriques dont le nombre dépasse la centaine en 1939. Soucieux d'œuvrer à la « maintenance » des costumes, des chansons et des danses d'origine paysanne, ils animent par leurs défilés et leurs démonstrations les « fêtes des provinces françaises » qui sont programmées annuellement à Nice, plus occasionnellement dans la capitale (1935) et ailleurs (Montbéliard, 1937). Nombreux en région parisienne – on parle alors de groupes « d'originaires » –, ils se sont surtout multipliés en province, où leurs administrateurs se recrutent parmi les notables (commerçants, chefs d'entreprise, médecins) des petits centres urbains. Avec le parrainage de Jean Charles-Brun, l'infatigable chantre du régionalisme, une « Fédération nationale des groupes folkloriques des provinces françaises » est fondée en 1935 ; elle accroît son assise institutionnelle deux ans plus tard quand Georges Henri Rivière l'invite à installer son siège social au musée national des arts et traditions populaires qu'il vient de créer. Rebaptisée en 1950 Confédération nationale des groupes folkloriques français, elle renforce sa légitimité patrimoniale et académique en se dotant d'un « conseil scientifique » et en confiant au folkloriste Jean Drouillet une chronique bibliographique dans sa revue mensuelle, *Folklore*.

Elle est cependant vite concurrencée par d'autres fédérations et la vitalité du mouvement folkloriste doit beaucoup à des festivals ancrés localement (Nice, Dijon, Confolens, Gannat) comme à un positionnement identitaire dont la Bretagne est le terroir idéal-typique. Les réseaux associatifs subissent cependant une mise sous tension croissante, au fur et à mesure que les valeurs fondatrices de l'éducation populaire (bénévolat, amateurisme) sont remises en cause par les logiques économiques du spectacle vivant, des loisirs et du tourisme, avec leur exigence de disponibilité pour les tournées, même saisonnières.

Cependant, si les représentations de la société paysanne mises sur scène par les groupes folkloriques trouvent encore un écho auprès d'un public qui a connu les campagnes de Farrebique, il en va tout autrement pour la génération d'après-guerre dont l'imaginaire est forgé par le folk-song et le protest-song anglo-américain. Dès le milieu des années 1970, les groupes folkloriques français sont brutalement frappés de péremption esthétique, qui les conduit inexorablement à l'invisibilisation, même si surnagent des festivals jouant à fond la carte de l'exotisme.

*Archiviste-paléographe, conservateur honoraire du patrimoine, François Gasnault a dirigé d'importants centres d'archives ministériels et territoriaux. Comme chercheur (aujourd'hui associé au laboratoire Héritages), il a d'abord étudié en historien les bals publics et la danse sociale à Paris au 19e siècle puis, en qualité de membre de l'École française de Rome, la sociabilité universitaire à Bologne à l'époque du Risorgimento. Dans le cadre d'une anthropologie historique des pratiques culturelles, il poursuit depuis 2010 des recherches qui portent conjointement sur les réseaux folkloristes et « revivalistes » français aux 19e et 20e siècles, et sur l'histoire de l'ethnomusicologie du domaine francophone. À ce titre, il co-dirige le projet « Les Réveillées », plate-forme d'édition des enquêtes ethnomusicologiques du musée des arts et traditions populaires (<https://les-reveillees.ehess.fr/>). Il participe par ailleurs aux recherches sur les bals clandestins de la Seconde Guerre mondiale.*

## **2. Cécile Besnier** : La mise en concours de la tradition, participe-t-elle à son dynamisme ? L'exemple de la performance tahitienne sous le prisme de son règlement

La performance tahitienne 'ori Tahiti réunit les arts littéraires, oratoires, chorégraphiques, musicaux et costumiers. Elle donne lieu tous les ans en juillet à un concours, rassemblant une vingtaine de groupes, depuis 144 ans. Elle s'inscrit dans un contexte colonial dès 1881, date de l'annexion du royaume de Tahiti par la France, à l'occasion des fêtes du 14 juillet. Celles-ci réunissaient déjà des événements sportifs traditionnels, des chants et des danses. Un règlement de concours a progressivement été mis en place avec l'autonomie de la Polynésie française en 1984. Permettant de dynamiser et de structurer l'évènement, il apparaît comme un des ferments de l'identité culturelle tahitienne. Ce document élaboré et négocié chaque année entre les chefs de groupe, est un outil de compréhension des dynamiques agissant à la reconstruction et à l'invention de la tradition culturelle. C'est un moyen pour les tahitiens de labelliser leurs pratiques afin de la préserver face à l'engouement de cultures étrangères. Il est aussi source de référence pour d'autres événements locaux et internationaux de même type qui le déclinent et l'adaptent.

L'étude d'une tradition par sa mise en scène est abondamment étudiée, mais peu l'envisage sous le prisme du règlement du concours. Il révèle pourtant les dynamiques en tension entre artistes, acteurs de la culture, résistance identitaire en contexte post-colonial, mondialisation et enjeu économique touristique d'un territoire idéalisé.

C'est donc à travers l'analyse de ce règlement qui encadre les types de danses, de mélodies, de rythmes, d'instruments, de costumes et de participants, éclairé par plusieurs terrains depuis 2018, que j'expliquerai de quelle manière un concours peut participer à la dynamique de construction identitaire d'une tradition locale.

*Cécile Besnier est doctorante en Ethnomusicologie, 4e année ; Dir. de recherche : Sylvie Le Bomin. Titre de la thèse: « Polyrythmie des orchestres de percussions accompagnant les performances chorégraphiques tahitiennes de Polynésie française : répertoire, systématique, modalité de création, origine linguistique et migration. ». Sa thèse porte sur la systématique des polyrythmies des orchestres de percussions de danse tahitienne. À partir du collectage et de la transcription du répertoire de référence des phrases mélodico-rythmiques jouées aux percussions, il s'agit d'en trouver la systématique, le lien avec la langue, les modalités d'utilisations dans les créations des performances, et le lien avec les mouvements des danseurs et danseuses. Un comparatif structurel avec les chants polyphoniques traditionnels sera effectué pour dégager les représentations compositionnelles sous-jacentes. S'agissant d'une tradition s'exprimant dans un cadre post-colonial, la dimension identitaire de la performance sera contextualisée, ainsi que le mode de transmission intergénérationnel d'une tradition orale.*

### **3. Sophie-Anne Leterrier : Musiques maritimes du Nord de France : entre folklore et marketing territorial**

La façade maritime des Hauts-de-France, premier ensemble portuaire national, possède une histoire commune ancienne, mais aussi de fortes spécificités locales, de dialecte notamment, dont les chansons et les musiques se font l'écho. Les chansons traditionnelles, les musiques à danser, les musiques instrumentales des « bandes » du carnaval, les parodies scéniques des « revues » en patois de Boulogne et du Portel, sont autant d'expressions musicales fortement liées aux identités locales, mais bien difficiles à unifier sous une dénomination commune.

Que ce soit en Flandre maritime ou sur le littoral de la Côte d'Opale, les répertoires locaux - largement transformés déjà par l'évolution des métiers de la mer et des modes de vie populaires depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle - ont fait l'objet de collectes dans les années 70. Ils sont aujourd'hui portés par des interprètes et des ensembles dont certains revendiquent leur « folklore » (les Soleils boulonnais), s'inscrivent dans un héritage vivant (Les Prouts), ou le renouvellent par des interprétations contemporaines qui s'adressent à de nouveaux publics (La Bricole) ou en subvertissent les formes et les valeurs (les Froutes).

Les différences concernent aussi les usages des musiques locales par les acteurs institutionnels et par les habitants. À la visibilité et à la forte attractivité touristique du Carnaval de Dunkerque - qui doit beaucoup à ses chansons, apprises à l'école, ou présentes sur le Net - font écho, à Boulogne-sur-Mer et dans une moindre mesure à Étaples, des manifestations plus discrètes, qui, organisées par les populations locales, notamment les communautés de pêcheurs, contribuent à perpétuer des traditions peu médiatisées. Traces sensibles d'une communauté quasi-disparue dans un cas (les pêcheurs du quartier Saint-Pierre de Boulogne), les musiques locales sont dans l'autre les instruments d'un marketing territorial assumé. L'espace considéré propose ainsi une gradation fine des nombreuses formes de rapport au patrimoine musical local.

À partir d'une enquête en cours, qui nous a donné l'occasion de rencontrer et d'interroger plusieurs acteurs du territoire en question, cette communication reviendra sur l'histoire, mais s'intéressera surtout à la présence actuelle des musiques locales, notamment dans les manifestations festives. Elle précisera qui sont les porteurs, les interprètes, les amateurs, les publics, les promoteurs de ces musiques, par quels moyens, avec quelles limites. Elle montrera qui, et ce qui, fait vivre ces répertoires, les réinvente continuellement, et ce qui en revanche les menace de désuétude, de disparition ou de dénaturation.

*Sophie-Anne Leterrier est professeure d'histoire contemporaine émérite à l'Université d'Artois (laboratoire CREHS). Son travail porte sur les pratiques sociales de la musique au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment sur les chansonniers populaires, à l'échelle nationale (Béranger) et locale (Nord-Pas de Calais). Elle s'intéresse aux sources, à leur recensement, à leur mise à disposition, à leur interprétation, autant qu'au contextes de production, à la diffusion et à la réception des chansons. Elle est actuellement engagée dans un projet de recherche pluridisciplinaire (anthropologie, ethnologie, histoire) financé par la région des Hauts-de-France, portant sur les patrimoines invisibles (Entre savants et populaires : les patrimoines invisibles des Hauts de France – Créations, réappropriations, synergies), dans lequel elle travaille surtout sur les répertoires musicaux actuels sur le littoral (Boulogne, Étaples, Dunkerque).*

## **11h15 – 12h45 – Sessions parallèles**

### **Amphi 219 – S. 3 : Métissages musicaux**

#### **1. Stéphane Sacchi : Racines diasporiques et identité musicale chez Maurice Ohana : une géographie sonore plurielle**

La trajectoire créatrice de Maurice Ohana (1913-1992) se déploie dans un espace de tension entre une mémoire nourrie par la culture arabo-andalouse et le désir d'une expression universelle où cette géographie musicale se dilue. Loin d'être réductible à une identité géoculturelle unique l'œuvre du compositeur témoigne d'un rapport complexe aux « racines » qu'il envisage moins comme une identité figée, que comme un milieu en mobilité, nourri de strates mémorielles.

Chez Ohana, le terme de « racines » renvoie à une diversité de sources : souvenirs vécus ou imaginés, traditions orales, références mythologiques... Ces racines, tantôt telluriques, ataviques ou transcendantes, ne sont pas des marqueurs d'appartenance immuables, mais des points de départ pour la création. Elles rejoignent en ce sens le « passé profond » dont parle Vladimir Jankélévitch à propos de l'Evocación d'Isaac Albéniz : un « nulle part » (Jankélévitch, 1983, p. 66) qui renvoie moins à une géographie précise qu'à une mémoire diffuse et souterraine.

L'étude de ces racines met en lumière la complexité de cette construction identitaire. Issud'unefamille séfarademanquéeeparladiasporaetlescirculations méditerranéennes, le compositeur échappe à toute assignation nationale simple. Comme le souligne Caroline Rae, il parlait volontiers de racines culturelles et d'influences géographiques plutôt que de nationalité, revendiquant une position décentrée face aux approches conventionnelles de l'identité (Rae, 2000, p. 112). Cette posture, perçue parfois comme une source de confusion, apparaît au contraire comme l'un des moteurs essentiels de son langage musical.

À travers l'examen de certaines pièces pour guitare, mais aussi d'œuvres vocales et orchestrales, cette communication se propose de montrer comment Ohana mobilise ses racines diasporiques comme une matrice compositionnelle. Ses choix d'instrumentation, son écriture exigeante traversée d'oralité façonnent une matière sonore qui traduit un rapport performatif à la mémoire. Loin de se cantonner à un folklore localisé, le compositeur réinvente un espace musical pluriel, hybride et atemporel. Les « racines » deviennent alors un vecteur d'ouverture et de recomposition identitaire incarné dans et par sa matière sonore.

En envisageant les racines comme un « milieu », l'œuvre d'Ohana propose une conception de la musique à la fois comme espace mémoriel – où résonne le cante jondo – et comme espace de circulation et de transformation. Elle invite ainsi à repenser la notion d'identité locale ou diasporique non comme une assignation, mais comme une construction mouvante, négociée et plurielle.

*Stéphane Sacchi est professeur agrégé et docteur en musicologie, chargé d'enseignement à l'Université Rennes 2 et membre associé du laboratoire Arts : pratiques et poétique. Ses travaux se concentrent principalement sur les esthétiques musicales de la seconde moitié du xxe siècle, en abordant notamment les notions de matériau, d'énergie et de mouvement, ainsi que les interactions entre tradition et modernité : Maurice Ohana, L'œuvre pour guitare (L'Harmattan, 2020), « Dialectique du modèle dans l'œuvre Voi(rex) de Philippe Leroux » (Dir. Delaplace, Gohon, PUR, 2026) etc. Son enseignement en esthétique de la musique à l'Université de philosophie de Nantes lui a donné l'occasion d'explorer, à partir de textes majeurs (Adorno, Hegel, R. Court, Dahlhaus, Jankélévitch...), plusieurs problématiques centrales de la musique et de sa philosophie.*

## **2. Bérénice Boukaré : Chanter Jouvay : la formation d'espaces musicaux alternatifs au sein du carnaval de Port-d'Espagne (Trinité-et-Tobago)**

Les célébrations carnavalesques à Port d'Espagne, la capitale de Trinité-et-Tobago, dans le sud de la Caraïbe, constituent des espaces performatifs complexes en constant renouvellement. Elles reflètent la longue histoire des colonisations européennes et la mise en relation, souvent violente, de pratiques culturelles et de traditions des populations venues d'Europe, d'Afrique et d'Asie, ainsi que des autres îles caribéennes. À Port d'Espagne, les classes populaires noires et afrodescendantes ont pris une place centrale au cœur des festivités avec l'abolition de l'esclavage en 1838. La question de leur participation au carnaval a ainsi fait débat et a opposé différentes classes sociales au nom de la respectabilité. Longtemps stigmatisées, les expressions musicales d'origine africaine connaissent depuis plusieurs années un renouveau dans l'espace culturel trinidadien

Dans cette communication, j'aimerais analyser les choix musicaux et les références culturelles mobilisées par des musiciens et artistes alternatifs au regard des enjeux culturels et politiques du carnaval contemporain. À Trinité-et-Tobago, le chantwell est communément associé à la figure emblématique du chanteur de calypso du 20e siècle, passeur d'histoires et de commentaires politiques, lui-même descendant du griot ouest-africain.

Le chantwell est également le nom traditionnellement donné aux chanteurs solistes qui animent les chants spirituels en format d'appel-réponse. Dans la religion orisha, le chanteur est souvent percussionniste et joue également un rôle dans le déroulement des cérémonies. Depuis quelques années, ces pratiques chantées ont quitté les milieux religieux et spirituels et sont mises en scène pendant la saison du carnaval ; lors de fêtes de soca, de pièces de théâtre, de performances de rue ou lors des lancements de groupes de carnaval. Au travers d'une ethnographie participante réalisée pendant deux saisons de Carnaval (2024-2025), je m'intéresse aux parcours de jeunes musiciens et chanteurs qui redéfinissent le rôle du chantwell dans des contextes festifs, et proposent ainsi de nouveaux espaces d'identifications et d'appartenances.

En puisant dans le répertoire musical orisha et dans les chants des combats de bâton kalinda (lavways), ces artistes s'intègrent aux sphères artistiques locales et apparaissent plus « authentiques » tout en renouvelant leur rapport avec une afrodescendance transnationale. La référence à un héritage africain de résistance constitue un marqueur de différenciation particulier dans le contexte de la commercialisation et de la standardisation des pratiques musicales carnavalesques. Ainsi, tout en réactivant une conscience politique autour de l'histoire des communautés afrodescendantes, une musicalité afro-diasporique se réinvente, où les nouveaux chantwell s'affirment et se nourrissent à la rencontre des registres commerciaux et traditionnels.

*Bérénice Boukaré est doctorante au département d'anthropologie de l'Université d'Amsterdam, au sein du projet Re/Presenting Europe : Popular Representations of Diversity and Belonging, financé par le Dutch National Research Agenda (NWA). Sa recherche est encadrée par le Pr. Francio Guadeloupe (Université de Leiden), Dr. Rachel Gillett (Université d'Utrecht), et Dr. Vincent de Rooj (Université d'Amsterdam). Elle est diplômée de l'École des Affaires Internationales de Sciences Po Paris ainsi que de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), où elle a soutenu un mémoire de master en anthropologie sur la pratique de la rumba congolaise par les musiciens de la diaspora du Congo-Kinshasa à Vitry-sur-Seine (2022). Spécialisée en études africaines et migratoires, Bérénice a travaillé pendant plusieurs années au sein d'organisations internationales, notamment en Afrique de l'Ouest, avant de se tourner vers la recherche académique. Sa thèse explore les pratiques musiquées alternatives dans les carnivals de Port d'Espagne (Trinité-et-Tobago) et de Notting Hill (Londres), en analysant les tensions et les négociations à l'œuvre entre les dynamiques de commercialisation et de revalorisation des traditions culturelles.*

### **3. Kimberly Oxide et Yannick Bosquet (à distance) : Musique et identités locale et nationale en contexte créole : le cas du Seggae à l'île Maurice**

Dans le contexte mauricien, le seggae est souvent perçu comme une musique emblématique de l'île, bien qu'il soit issu d'un processus de métissage entre le séga, forme musicale historiquement ancrée et associée à certaines communautés locales, et le reggae, d'origine jamaïcaine. Cette communication s'intéresse au paradoxe entre ancrage local et portée nationale : comment une pratique musicale portant des identités locales peut-elle être lue comme représentative de l'île entière ?

Dans cette contribution, le terme « local » renvoie aux pratiques situées et aux identités des communautés spécifiques où le seggae a émergé, tandis que « national » désigne les processus par lesquels ce genre musical est reconnu et mobilisé comme représentatif de l'identité nationale de l'île. Le paradoxe tient précisément à cette tension entre enracinement dans des réalités communautaires spécifiques et circulation symbolique à l'échelle nationale.

Cette communication a pour objectif d'examiner le rôle du créole mauricien comme langue d'expression privilégiée et la manière dont les textes de chansons de seggae construisent des représentations de l'identité nationale. À partir d'un corpus de chansons de feu Kaya, figure fondatrice du seggae, complété par quelques chansons de seggae contemporaines, il s'agira de montrer comment la langue et les discours musicaux participent à relier des ancrages locaux à des narrations nationales. Les textes de chanson mettent en avant des thématiques récurrentes telles que la diversité culturelle (« malbar, sinwa, afrikin, blan ») ou encore l'appartenance collective (« nou enn sel nasion »), contribuant à inscrire le seggae dans la construction de représentations partagées de l'identité nationale.

La communication s'attachera également à situer le rôle de Kaya dans l'émergence et la stabilisation du genre musical, en tant que figure à la fois artistique et symbolique, permettant la cristallisation d'un récit d'origine. Cette dimension sera mise en relation avec des processus plus larges de reconnaissance sociale et institutionnelle (diffusion médiatique, célébration du Seggae Day), qui participent à la lecture du seggae comme une musique à la fois enracinée localement et représentative à l'échelle nationale.

En croisant analyse linguistique et analyse de contenu des chansons, cette communication montre que la lecture d'une musique comme « locale » ou « nationale » ne découle pas mécaniquement de ses propriétés formelles, mais résulte d'un ensemble de pratiques, de discours et de représentations qui en assurent la reconnaissance collective. Ce faisant, elle invite à repenser les catégories de « musique locale » et d'« hybridité » à partir des processus sociaux et symboliques qui les produisent.

*Dr Yannick Bosquet est Maîtresse de Conférence à l'Université de Maurice où elle enseigne la linguistique et la sociolinguistique. Ses recherches concernent principalement les liens entre langue(s) et espace(s), la toponymie, le paysage linguistique, la francophonie et les études créoles. Elle s'intéresse depuis peu aux liens entre langue et musique, notamment dans la chanson créole contemporaine.*

*Kimberly Oxide est doctorante en sciences du langage à l'Université de Maurice. Sa thèse s'intitule "Les langues dans les industries culturelles à Maurice : état des lieux, pratiques et perspectives à partir de l'observation des secteurs de la musique et du spectacle vivant". Ses recherches portent principalement sur les articulations possibles entre 'langues' et 'industries culturelles', la musique et la danse en contexte créolophone et le marché linguistique. Elle travaille aussi dans l'industrie de la musique à travers son agence, OXIDE Consulting Agency, et se concentre sur le développement de projets et les pratiques de recherche dans l'industrie. Elle est membre du board Music In Africa Foundation et aussi Chairperson du comité Risk Management & HR.*

## **Amphi 220 – S. 4 : Paysages musicaux 1**

### **1. Jean-Christophe Sevin : Ancrages marseillais du reggae. Trajectoires artistiques, fictions sonores et récits urbains**

Les circulations musicales sont multiples, tout comme les manières dont les musiques s’ancrent dans des territoires. Cette communication propose d’examiner la manière dont le reggae s’est ancré dans le contexte marseillais, en interrogeant les formes plurielles de ses appropriations et leurs sens, dans une conjoncture spécifique marquée par la fin de l’Empire colonial français et par le déclin économique de la ville portuaire. Pour cela, j’évoquerai deux types d’approches développées dans mes enquêtes. La première croise étude biographique d’artistes de reggae ayant des histoires migratoires et étude urbaine : les récits de soi y sont mis en regard des récits urbains qui prennent Marseille pour cible. Cette articulation permet de comprendre comment les trajectoires s’inscrivent à la fois dans un contexte local et dans des négociations identitaires et esthétiques. Il apparaît ainsi que le reggae ne se réduit ni à un simple reflet d’identités préexistantes, ni à un simple objet d’appropriation : il est pris dans des processus de traduction où se jouent les liens entre identité locale, héritages familiaux, culturels et transnationaux, dans la construction des positionnements artistiques. J’y distingue deux tendances : d’un côté, des artistes apparentés au « reggae roots » ; de l’autre, des artistes proches du « raggamuffin », proche du rap, qui articulent explicitement identité artistique et ancrage local à travers l’invention d’une manière de chanter en français ou en occitan, tout en défendant une conception ouverte de la localité.

La seconde approche, complémentaire, porte sur la manière dont ces musiques interviennent dans le contexte urbain. Elle s’appuie sur l’analyse des productions qui ciblent la ville, et sur leur insertion dans une scène culturelle plus large qui se développe dans les années 1980, dans un cadre multiculturel où se déploient des inventions langagières et sonores. Ces productions participent des contre-récits à travers lesquels se joue la lutte pour la signification de la ville dans un contexte politique polarisé, marqué par l’ascension rapide de l’extrême droite. En complément de l’analyse des dimensions textuelles et graphiques de ces récits, j’ai développé une approche par le son, dans ce qu’il permet de cristalliser et de produire au-delà du langage textuel, à travers le concept de « fiction sonore » et notamment la fiction sonore de l’aïoli, née dans les studios des émissions reggae. La prise en compte de l’accent, de la dimension intensive de la langue, permet de montrer comment la localité se maintient et se transforme non seulement dans les récits, mais aussi dans les sonorités elles-mêmes comme champ d’intervention.

*Jean-Christophe Sevin est maître de conférences à l’Université d’Avignon, membre du Centre Norbert Elias. Les rapports entre culture et territoire ; les appropriations matérielles et discursives des média-cultures musicales, sont deux thématiques transversales de mes recherches. Je suis membre du projet de recherche international Sonic Street Technologies (ERC) et à partir d’une enquête sur le reggae, je mène une recherche sur la circulation et les appropriations locales des musiques populaires. J’ai publié sur ce sujet les textes suivants : « La radio, le sound system et la fiction sonore de l’aïoli », Volume ! La revue des musiques populaires, n°19-2, p. 55-73, 2022 ;*

« *Le Journal Vé et la dynamique multiculturelle dans le Marseille des années 1980* », CFC Intersections, n° 1 (1), p. 119–134, 2022 ; “*Contentious cosmopolitanism. Transnational circulations in the life trajectories of reggae/ragga artists in Marseille*”, in Mark Ingram and Kathryn Kleppinger (ed.) *The Marseille Mosaic. New-York & Oxford, Berghahn Books, p.110-124, 2023.*

## **2. Lucie Ratail (à distance) : Archéoacoustique musicale du gothique : du cliché improbable au stéréotype vraisemblable**

« The Anno rolled through the town, but no music trembled from balconies over the waters; it gave only the busy voices of sailors on board vessels just arrived from the Mediterranean; the melancholy heaving of the anchor, and the shrill boatswain's whistle; – sounds, which, since that period, have there sunk almost into silence. » (*The Mysteries of Udolpho*, vol. 3, ch. IX). Lors de l'arrivée d'Emily St Aubert et ses accompagnants à Pise, la voix narrative constate les rapprochements et distinctions entre le paysage sonore pisan et celui de Venise, puis conclut son observation en opposant la situation présente à celle du temps de la narration. Cette dernière partie, récurrente dans le gothique, s'inscrit dans une démarche d'acoustémologie historique, reposant sur des « expériences d'écoute d'individus du passé qui entendaient, produisaient, et interprétaient le son différemment des auditeurs d'aujourd'hui, en accord avec leurs propres expériences et leur contexte social. » (Wikle). L'acoustémologie en partie, mais surtout l'archéoacoustique, ouvrent le champ de l'histoire au monde acoustique, par la confrontation de sonorités présentes et passées, réelle archéologie du son. Ces disciplines prenant originellement appui sur les données acoustiques réelles, le monde de la fiction devrait semble-t-il leur être fermé, d'autant plus celui du gothique, genre du stéréotype, de l'exagération et de l'évasion. La machinerie et les « recettes » sonores du gothique, faisant la part belle à la musique, donnent aux lecteurs à entendre aurement une véritable orchestration du paysage sonore autour d'effets affectifs visés, délaissant le réel pour le cliché. Les stéréotypes abondent, en particulier ceux liant musique et identité locale et culturelle, de la Venise carnavalesque à la pieuse Madrid en passant par la campagne française dansante et débonnaire. Pourtant, nombre d'entre eux tirent leur origine dans une forme d'archéoacoustique, liant fiction et réalité, fabulation et observation empirique. L'objectif de cette communication sera de déterminer ce qui, du réel et de la fable, alimente et conditionne diverses musiques « locales » du gothique, et leur incidence sur la l'orchestration musicale globale des récits étudiés. Une première partie détaillera certaines « recettes » musicales, mettant au jour divers clichés associant musique et localité. Une seconde établira les contrastes entre effet de réel et stéréotype au sein de ces scènes emblématiques, en s'appuyant sur des traités et témoignages réels venant contredire, nuancer ou renforcer ces clichés. Ce travail pourra alors aboutir sur un recentrement archéoacoustique des stéréotypes, tirant les conclusions des comparaisons et délimitant les zones poreuses entre métaphore et réalité acoustique.

*Lucie Ratail est professeure agrégée d'anglais à l'Université de Lorraine et doctorante en littérature britannique sous la direction de Pr. Lawrence Gasquet. Sa thèse s'intéresse à la représentation et à la dynamique des objets sonores du gothique, au croisement des études sonores et des études littéraires. Parmi ses principaux sujets*

d'étude figurent les paysages sonores prototypiques et spécifiques du gothique, l'auralité de la littérature, l'influence des traités musicologiques sur le roman du tournant du dix-neuvième siècle, ainsi que le contraste entre métaphore et effet de réel dans les ekphrasis sonores. Elle a publié divers articles sur le sujet, notamment dans *Humanities*, *Les Cahiers victoriens et édouardiens* ainsi que *Short Fiction in Theory & Practice*, est responsable de l'atelier « Histoire des idées » aux Congrès de la SAES, et membre de la *British Association for Romantic Studies*.

### **3. Bellarmin Nicodème Totovahiny : Géographie alimentaire et économique à travers les chansons tsimihety de Madagascar : analyse de la poétique de l'œuvre Maniñianaña môdy aminay du chanteur Jean Cédile**

Une double représentation sociale de l'identité locale émerge à travers les créations musicales *tsimihety* de Madagascar. Tout d'abord les rythmiques et les instruments de musique *tsimihety* sont parmi les plus autochtones de la Grande île ; allant de l'utilisation du corps humain à l'état pur (clappement de main ou *nômbô*, sifflement) aux instruments de fabrication locale (*kabôsy*, *ampônga angôzy*, *faray*, etc.). Ces instruments sont des révélations de l'identité locale et même avec l'avènement des instruments modernes, les artistes *tsimihety* s'efforcent toujours de reproduire les sonorités des instruments traditionnels et les rythmes traditionnels. Ensuite, la poétique des œuvres musicales en dialecte *tsimihety* s'inspire généralement des données locales brutes, telles que les paysages sociales, économiques, environnementales, politiques. Comme l'a si bien dit MANGALAZA Eugène « *la seule contemplation d'un paysage n'est-elle pas déjà pour l'artiste une invitation à mieux faire vagabonder son regard, à mieux affiner son sens de discernement, à mieux discipliner son regard ?* » (MANGALAZA : 2004, p.2) La représentation du territoire se trouve donc au cœur de la production musicale *tsimihety*. Si le monde entier connaît actuellement le groupe *tsimihety* de Madagascar, on doit en grande partie cette notoriété à la musique. Chez les *Tsimihety* de Madagascar, l'attachement aux terres ancestrales rime avec l'attachement à l'identité musicale et au-delà des frontières les *Tsimihety* gardent ce lien avec leurs terres natales à travers la poétique des œuvres musicales locales. Parmi les thématiques les plus chères aux artistes *tsimihety* figurent la thématique de la sécurité et de la géographie alimentaire, communément arrondie dans le terme de « *velontaiña* » qu'on peut traduire en l'entretien de la vie. Une figure artistique, en l'occurrence l'accordéoniste Jean CEDILE, natif du terroir *tsimihety*, est devenue une référence internationale dans cette thématique de l'identité locale. La mesure rythmique 1 sur 4 fait d'*Antosy* un rythme typique et seul le groupe *tsimihety* peut le maîtriser avec originalité. Le chanteur et non moins accordéoniste de renom nationale TSARALAZA Jean Cédile est une figure emblématique de ce rythme au point d'être baptisé *zañaharin'Antosy* ou littéralement Dieu de l'*Antosy* grâce à la poétique de ses œuvres. Il devient un ambassadeur malgré lui du terroir *tsimihety* à travers son œuvre *maniñianaña môdy aminay* qu'on peut traduire en « *nous rentrons chez nous en traçant vers l'Est* ». A priori, l'artiste ne parle que du trajet reliant la ville de Majunga à la ville de *Mandritsara*, bastion des *Tsimihety*. Mais en creusant un peu plus profond dans ses œuvres, l'auteur va au-delà d'une simple description d'un trajet et il parle de l'identité locale *tsimihety* tombée dans l'oubli à travers la présentation de la géographie économique et alimentaire *tsimihety*. Avec cette œuvre de TSARALAZA Jean Cédile, les potentiels économiques de la région

*Sofia* en majorité *tsimihety* sont révélés mais les retards en matière de développement se révèlent aussi d'une manière antinomique et implicite à travers cette description des potentiels de la région. Ce projet de communication scientifique abordera les questions de la sécurité alimentaire et de la géographie économique de la région *Sofia* à travers les analyses de la poétique de l'œuvre de TSARALAZA Jean Cédile.

*TOTOVAHINY Bellarmin Nicodème est actuellement enseignant vacataire à l'Institut des Lettres, Civilisations et Sciences Sociales à l'Université de Majunga à Madagascar, Doctorant en Anthropologie alimentaire à l'Ecole Doctorale Génie du Vivant et Modélisation à l'Université de Majunga et en même temps GREFFIER EN CHEF du tribunal de Première Instance de Port-Bergé, dans le Nord de Madagascar. Après avoir été Diplômé de l'Ecole Nationale de la Magistrature et des Greffes en 2016, il a entamé un MASTER en anthropologie sociale à l'Université de Tamatave avec le thème : « le rite de Tsikara et ses dimensions symboliques en pays tsimihety » sous l'encadrement du Professeur MANGALAZA Eugène Régis, un mémoire soutenu en 2022 et qu'il a enrichi et publié à l'Edition Universitaire Européenne en 2023. Conscient des enjeux de la sécurité alimentaire et l'alimentation consciente à Madagascar, il a choisi l'anthropologie alimentaire comme axe de ses travaux de recherches doctorales sous la Direction du Docteur Guy RAZAMANY de l'Université de Majunga et une co-direction en négociation avec le Docteur Sandrine RULHMANN du CNRS. Il est lui-même musicien, auteur-compositeur natif du terroir tsimihety, fondateur du groupe artistique à vocation évangélique « AMZ » ou Androna Midera Zañahary, un groupe qui prêche l'évangile et les causes environnementales à travers les paroles et rythmes traditionnels tsimihety.*

## **14h00 – 15h30 – Sessions parallèles**

### **Amphi 219 – S. 5 : Paysages urbains**

#### **1. Benjamin Lassauzet : La communication nature – ville dans l'œuvre de Björk**

La relation de Björk à l'environnement urbain est loin d'être univoque. Dans *Debut* (1993) et *Post* (1995), elle met en scène un personnage naïf qui consomme avidement la ville en même temps que la ville la consume. Cela fait écho à sa propre expatriation de son Islande natale vers Londres au début des années 1990, laquelle lui a permis, après quelques années passées comme chanteuse dans des groupes de rock islandais, d'atteindre une sorte d'indépendance musicale au contact de la vibrante scène techno. Puis Björk prend un tournant avec *Homogenic* (1997) : épuisée par la frénésie et les excès de la vie urbaine, elle lui tourne le dos pour remettre les paysages naturels de l'Islande au cœur de son projet artistique.

Le mouvement de la nature vers la ville et vice-versa apparaît ainsi de manière régulière et cyclique dans son œuvre. Pensons par exemple au clip de « Bachelorette » réalisé par Michel Gondry (1997), qui reproduit ce mouvement en boucle sous la forme de plusieurs mises en abyme superposées ; ou à celui de « Triumph of a Heart », signé par Spike Jonze (2004), dans lequel Björk quitte à nouveau la campagne pour se laisser dévorer par la ville (en l'occurrence, Reykjavík) le temps d'une soirée, avant de revenir à son point de départ.

Cependant, il ne serait pas juste de considérer l'opposition ville/nature comme binaire dans la musique de Björk. Ainsi, ces deux environnements s'interpénètrent : les technologies urbaines et les rythmes techno nourrissent les évocations volcaniques de la nature islandaise (« Jóga »), tandis que dans une vision teintée d'un paganisme moderne aux teintes animistes, Björk perçoit une âme en toute chose, y compris dans les artefacts de la vie urbaine moderne (« The Modern Things » : « *All the modern things / Like car and such / Have always existed / They've just been waiting in a mountain / For the right moment* »). Le résultat est une position intéressante qui, en brouillant les frontières, se nourrit à la fois d'une supposée *logique* de la ville et d'une supposée *spontanéité* de la nature.

*Benjamin Lassauzet est docteur en musicologie, professeur agrégé et maître de conférences à l'Université Clermont-Auvergne. Après avoir consacré ses travaux à Debussy (L'Humour de Claude Debussy, Hermann, Paris, 2019, "Coup de Coeur" du Prix France Musique Claude Samuel), il s'oriente davantage vers les musiques actuelles islandaises. Son article « À propos d'identité. Analyse de la pop music islandaise moderne de Björk » (Musurgia, XXVII/3, 2020) a reçu le Prix Jean-Jacques Nattiez 2020.*

## **2. Nicolas Lahaye : « Welcome to New York, it's been waiting for you. »**

Dans les années quatre-vingts, la scène NYHC, acronyme de New York Hardcore, vise à revitaliser un mouvement punk désormais jugé trop fade, en le reconnectant avec sa propre audience (Mader, 1998). Elle décide alors de radicaliser ses structures musicales, ceci entraînant aussi une plus grande interaction de son public, que ce soit dans la volonté de briser la barrière artiste-spectateur, mais également la façon de danser – on pense au moshing. In fine, cela traduit également une volonté de procurer un moyen d'expression jugé plus authentique (Lipovetsky, 2021) à la jeunesse qui constitue sa base. La musique redevient autant un moyen d'expression et de socialisation, qu'une manière de vivre mêlant fraternité, inscription dans son espace social et majoritairement masculinité (O'Hara, 1999).

Au-delà d'une hétérogénéité musicale entre les différents groupes, ce besoin de lien sera particulièrement revendiqué par les différents acteurs de la scène dans leurs paroles (à travers les chansons, entretiens, et propos tenus lors des concerts). Sur le plan lexical, on ne compte plus les rappels à l'unité, constituant alors une famille symbolique, avec tous les codes qui en découlent. En parallèle, l'ensemble baigne dans une culture de la rue mâtinée de DIY (Hein, 2012) : le décor de la scène NYHC primitive devient celui d'un quartier pas encore gentrifié appelé le Lower East Side, et ses points de ralliement sont parés d'une aura mythique (Connell & Gibson, 2003) comme le A-7 et le CBGB.

À bien des égards, nous sommes donc en présence d'une contre-culture (Roszak, 1980) qui se développe dans un New York alors considéré comme une « zone de guerre », la dureté du vécu contaminant celle de la musique. Cette unité se voit renforcée par les relations entre les groupes qui se caractérisent autant par un entre-soi social – on ne fréquente que des personnes qui nous ressemblent, et on chante pour elles – que musical – un même individu pouvant se retrouver à jouer/enregistrer pour plusieurs dizaines de groupes sur toute sa carrière. Cette spécificité locale se

révèle alors aussi puissante que le statut de New York en tant que berceau de mouvements artistiques de toute sorte. Dans ses tentatives de développement de ce mouvement, les mêmes conflits entre existence et subsistance (Hebdige, 2008) vont alors venir se greffer, les rappels à cette famille informelle s'assimilant à de l'authenticité : on convoque donc ces racines à la fois urbaines et musicales afin de se rappeler qu'on existe, aussi pour figurer toutes les manifestations du temps qui passe, avec parfois une forme de nostalgie.

En considérant que cette insertion s'envisage de façon polysémique (que l'on soit artiste ou spectateur), en quoi ce recours à l'authenticité tente-t-il d'illustrer une vision souvent positive que la scène NYHC possède de son propre vécu ? En nous basant sur les témoignages de ces groupes, nous verrons que ce rapport s'exprime d'abord au travers des postures des musiciens. Ensuite, nous verrons qu'il prend également racine dans des réseaux de sociabilité au moins un temps marginaux et choisis (Castel, 1994). Enfin, nous nous attarderons également sur les lieux passés et présents – salles, bars, magasin – où cet ethos cherche à s'exprimer.

*Docteur en histoire des mondes modernes et contemporains, Nicolas Lahaye est l'auteur d'une thèse consacrée au cinéma de série B (sous la direction de Christian Delporte : Le «nanar» : Cinéma de genre et Cinéma populaire, des années 1960 à nos jours.). Il est également devenu chercheur associé dans son ancien laboratoire de recherche, à savoir le Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines). Conférencier et professeur, il a réalisé des interventions sur les thématiques du cinéma populaire, pornographique, mais aussi du punk. À ce titre, il participe à l'ANR Punk Is Not Dead. Un CV universitaire plus détaillé peut être consulté sur le site du CHCSC.*

### **3. Romain Garbaye : Black Sabbath et Birmingham, Angleterre : la valorisation locale du heavy metal**

A l'été 2025, Birmingham a vu en l'espace quelques semaines d'intervalle le concert d'adieu à la scène du groupe Black Sabbath et le décès de son premier chanteur, Ozzy Osbourne. Black Sabbath, groupe qui s'est formé dans la ville en 1968, a très vite rencontré un grand succès commercial et a ensuite été largement considéré comme l'un des pionniers les plus influents du genre "heavy metal". Il n'en fallait pas plus pour sceller l'image de la ville comme "la ville du heavy metal" (*'home of metal'*), les premières tentatives d'accréditation de cette idée remontant déjà aux années 2000.

Cette communication retrace l'histoire de cette entreprise locale d'appropriation d'un groupe et du sous-genre du rock auquel il est associé : rôle des élus locaux, de structures associatives et d'intérêts commerciaux, rapports d'émulation avec d'autres villes britanniques centrales dans l'histoire du rock comme Liverpool ou Manchester.

Ce faisant, elle révèle les processus de construction d'une identité urbaine revendiquée comme "ouvrière" (*'working class'*) et d'appropriation locale d'un groupe qui est en effet originaire de l'un des quartiers populaires de la ville, Aston, mais dont la carrière s'est très vite construite ailleurs, en particuliers dans des tournées à succès aux Etats-Unis, et dont la figure phare, Ozzy Osbourne, a vécu la plus grande partie de sa vie aux Etats-Unis.

Elle montre aussi le processus d'occultation d'autres centres urbains anglais qui s'est opéré dans ce travail de construction de la ville comme '*home of metal*', notamment des villes du Yorkshire ou du Northumberland, et même de la région métropolitaine de Birmingham (le '*black country*'), d'où sont pourtant originaires d'autres groupes influents de l'histoire du heavy metal britannique.

*Romain Garbaye est Professeur de civilisation britannique depuis 2010 à l'Université Sorbonne Nouvelle. Récemment, il a codirigé avec G r me Guibert l'ouvrage collectif Musical Scenes and Social Class, Debating Punk and Metal, Palgrave (USA branch), New York, 2024, et 'Locality, Social Class and Religiosity: An Attempt to Reassess Black Sabbath and Birmingham, England, as one "origin" of Metal Music, dans Popular Music Climates, the Proceedings of the 21th Biennial Conference of IASPM, Daegu, South Korea, 5<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> July 2022, 2023. Il a aussi pr sent  4 communications sur le punk et le metal britanniques dans les congr s annuels de la SAES de 2022   2024 (congr s de Clermont-Ferrand, Rennes et Nancy). Il a enfin  t  membre du comit  d'organisation du 25 me colloque international de l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music), qui s'est tenu   la Sorbonne Nouvelle du 7 au 11 juillet 2025.*

## **Amphi 220 – S. 6 : Construction identitaire locale 1**

### **1. Rodrigo Jos  Evangelista : Ancestral sounds, contemporary aesthetics: the music of Graciela Paraskeva dis and the vindication of Latin American indigenous identities**

The Argentinian composer Graciela Paraskeva dis (Buenos Aires, 1940–Montevideo, 2017) belonged to a generation of composers who worked with indigenous evocations as a «historic indictment, ethnic rescue, and celebratory tribute» (Paraskeva dis, 2009: 4). This approach opposes to previous trends in which indigenous evocation and culture were treated as exotic elements within canonical frameworks, rather than as a validation of an identity oppressed for centuries.

Paraskeva dis' musical aesthetic shares characteristics that connect it to the indigenous worldview. Through this, the composer seeks to reinterpret the cultural and musical perspectives of these communities using contemporary aesthetics, in a respectful validation of their resistance and re-existence.

In order to understand the indigenous evocation in Paraskeva dis's music in both its symbolic and material dimensions, this lecture will focus on two main subjects: some aspects of Latin American indigenous culture and music -specially aymara and Andes communities-, and the stylistic factors, symbolic elements, and structure of three of the composer's chamber music works: *Dos Piezas para Peque o Conjunto* (1989), *Sendas* (1992), and *Aruaru* (2003).

The relationship between Latin American indigenous culture and music and the environment is multifaceted. These cultures are essentially collective, and the individual only makes sense in the context of their surroundings, whether social, natural or beyond nature. Consequently, the concepts of 'identity' and 'collective identity' are inextricably linked: without the presence of an 'other', the concept of 'one' cannot exist.

Starting from these concepts, we will examine key elements of the indigenous Latin American worldview concerning music. These include the ritual use of music as a means of communicating with nature; a sense of reciprocity leading to mutual dependence and transformation; and the unique relationship that these communities have with the instruments they play. This includes the traditional prohibition of using certain instruments during specific seasons which makes the instrument much more than a mere tool. Finally, music is considered a social experience through which the individual becomes part of the group.

Regarding Paraskevaidí's music, we will analyse her pieces to identify elements that can be traced back to her own music and that of her generation. This can be understood as a vindication and tribute to the identities of Latin America's indigenous civilisations, with a different geographical and aesthetic anchoring. Symbolically, this includes her approach to chamber music as a sound phenomenon in which no individual performer can stand out, yet everyone is crucial for the piece to work. Technically, this includes reiteration in its ritual dimension, austerity, silence as a structural element, structuring by independent blocks and viscerality, which can be either violent or delicate.

By examining the indigenous elements alongside those in Paraskevaidí's music, we can establish parameters that situate her music as an expression of Latin American identity and a clear statement on how indigenous identities can be validated autonomously, outside of established canons.

*Rodrigo José Evangelista is a researcher funded by the Fonds de la Recherche en Art (FRArt – Belgium, 2025–2026) and a pianist from Argentina. He previously served as Vice-Director of the Music Department and Assistant Professor of Piano at the National University of Arts (UNA), Buenos Aires. His research focuses on contemporary Latin American chamber music, electroacoustic performance, and the construction of musical identity in postcolonial contexts. Evangelista has participated in several institutional research projects, including The Electroacoustics in Piano Performance and The National Conservatory of 1888, and was a member of the scientific committee for the III International Arts Congress (UNA, 2023). As co-founder and conductor of Magma Ensemble, dedicated to works by Latin American women composers, he combines artistic creation and academic inquiry to explore the aesthetic and cultural dimensions of contemporary music.*

## **2. Mathieu Guillien : La techno berlinoise : identité, espace et paradoxes**

Depuis la chute du Mur en 1989, Berlin s'est imposée comme la capitale mondiale de la techno, un genre musical qui a profondément transformé la ville, tant sur le plan spatial que symbolique. Cette communication propose d'analyser comment la techno berlinoise a redéfini l'espace urbain, en faisant de la musique un vecteur d'identité locale, de résistance culturelle et de réappropriation topographique. À travers une approche interdisciplinaire mêlant sociologie urbaine, géographie musicale et études culturelles, nous montrerons que la techno est un acteur central dans la construction d'une identité berlinoise post-moderne, marquée par des enjeux de patrimonialisation et de commercialisation de cette culture.

Ville fragmentée par l'histoire, Berlin a trouvé dans la techno un langage aussi unificateur qu'inattendu. En effet, ni le traité monétaire du 18 mai 1990 assurant à l'ancien Mark est-allemand un échange à parité avec le Deutsche Mark, ni le Begrüßungsgeld (« argent de bienvenue ») n'auront assuré la prééminence de la vie nocturne de Berlin-Ouest, rendue « insignifiante » par le dynamisme artistique est-allemand. Du Tresor au Berghain, les clubs techno emblématiques de Berlin, systématiquement situés à l'Est, ont ainsi initié une sociabilité alternative, où se négocient de nouvelles formes d'appartenance. Souvent installés dans des friches industrielles (anciennes centrales électriques, entrepôts désaffectés), ces lieux transforment les marges urbaines en territoires identitaires, dans une adéquation parfaite avec les caractéristiques sonores de la musique techno, qui illustre précisément la tension entre universalisme et particularisme, entre circulation mondiale des sons et ancrage dans un territoire spécifique. Les musiciens berlinois ont ainsi développé une esthétique spécifique mêlant influences industrielles, expérimentales et minimalistes, qui reflète l'histoire et l'identité de la ville.

Héritière des mouvements punk et squat des années 1980, la musique électronique berlinoise est paradoxalement devenue un axe de résistance face à la gentrification venue de l'Ouest dont elle aura été le principal moteur. En effet, la techno est aujourd'hui un élément clé du marketing territorial berlinois, attirant touristes et investisseurs, tout en restant un symbole de la culture alternative de la ville.

La techno berlinoise offre un cas d'étude exemplaire pour penser le rôle de la musique dans la construction des identités locales. Elle montre comment un genre musical peut devenir un acteur de la transformation urbaine, un outil de résistance et un vecteur de mémoire. À travers la techno, Berlin a redéfini ses espaces, ses temporalités et ses appartenances, faisant de la musique un élément central de son identité contemporaine.

*Docteur en musicologie et auteur de La Techno minimale (2014), membre du laboratoire RASM-CHCSC, Mathieu Guillien a consacré ses recherches universitaires à la musique électronique populaire, dont il transmet l'histoire par le biais de cours, de conférences (Princeton, EHESS, Sciences Po, etc.) et de publications. Il enseigne actuellement à l'université Paris-Saclay et poursuit parallèlement une activité de compositeur.*

### **3. William Spok : Fabriquer le « metal chinois » : appropriation, stéréotypisation et circulation**

Cette communication propose d'analyser la formation d'une identité musicale dite « chinoise » à travers les processus d'appropriation, de circulation transnationale du metal, mais aussi de stéréotypisation. À partir d'une ethnographie menée sur la scène metal chinoise entre 2012 et 2019, elle interroge la manière dont les musiciens, les discours et les représentations participent à construire un espace musical où se jouent les rapports entre globalisation et culture nationale.

L'analyse s'ouvre sur Tang Dynasty, groupe fondateur qui a donné au metal chinois une orientation esthétique et idéologique durable. En intégrant la poésie classique et une imagerie impériale directement liée à la culture Han, Tang Dynasty a produit une interprétation du metal comme langage héroïque et national, articulé à l'idée d'une

grandeur civilisationnelle. Ce modèle, où la notion de « local » se confond avec une vision hégémonique Han de la culture chinoise, a profondément marqué les générations suivantes.

Black Kirin s'inscrit dans cette continuité en réinvestissant les ressources de la musique dite « traditionnelle » et de l'opéra de Pékin. Par la mobilisation de sonorités « folkloriques » et de références historiques, le groupe prolonge la tentative d'enracinement du metal dans une culture nationale perçue comme unifiée, tout en accentuant son caractère monumental et commémoratif, flirtant avec le nationalisme et le soft power chinois.

À l'inverse, des musiciens comme Li Chao ou Ruo Tan déplacent cette perspective. Li Chao cherche à rompre avec cette forme dominante du metal fondée sur le « mélange », en revendiquant un retour à l'authenticité et à l'« esprit evil » du metal, contre l'esthétisation folklorique et la surenchère identitaire. Ruo Tan, quant à lui, prolonge cette réflexion par une critique plus ironique : il compare par exemple Black Kirin aux « restaurants chinois » en France, soulignant la dimension stéréotypée et marchande d'une certaine représentation du metal chinois. Ensemble, leurs œuvres interrogent les limites du genre et la manière dont le metal peut être réinventé depuis ses marges.

Enfin, la communication aborde les prolongements de cette scène hors du territoire chinois. Des projets tels que Nine Treasures, Tengger Cavalry, Voodoo Kungfu ou Ripped to Shreds montrent comment le metal issu de Chine circule, se transforme et s'adapte à d'autres contextes. Loin de simplement exporter un style, ces groupes participent à la reformulation d'un imaginaire du metal chinois traversé par la mobilité, la mémoire et la tension entre enracinement et déplacement.

À travers ces trajectoires, cette communication montre que le metal chinois se construit dans une tension constante entre imitation et invention, entre désir de reconnaissance et volonté de distinction. Les groupes étudiés traduisent, chacun à leur manière, les effets de la mondialisation musicale sur la redéfinition du « local » en Chine : un espace où se rejouent les rapports entre héritage, modernité et circulation, et où les stéréotypes deviennent à la fois contrainte, ressource et langage commun.

*William Spok est docteur en anthropologie, affilié au LAPCOS à Nice. Sa thèse, Quand le metal fait résonner la Chine. Construction d'une identité et d'un imaginaire dans une sous-culture musicale, s'appuie sur une ethnographie menée à Pékin en Chine. Ses recherches portent sur les musiques extrêmes, les logiques de circulation culturelle et les relations entre musique, imaginaire et identité. En explorant les discours, les pratiques et les esthétiques du metal chinois, il interroge la manière dont un genre global s'inscrit dans des contextes politiques et symboliques situés. Il travaille actuellement à la publication de l'ouvrage tiré de sa thèse et poursuit ses recherches sur les processus d'appropriation et de transformation des formes culturelles mondialisées.*

# Jour 2 - 12 mai

9h00 – 10h30 – Sessions parallèles

**Amphi 219 – S. 7 : Militantisme local**

## **1. Simone Calvé : Ça s'aurait-tu ? Chanson et circulation du féminisme québécois dans les années 1970**

Au Québec, les années 1970 ont été marquées par les débats sur l'indépendance nationale. Les chansonniers et chansonnières y ont contribué en prenant ouvertement position ou en construisant l'imaginaire collectif québécois et en légitimant la culture québécoise dans la francophonie. La chanson québécoise est donc liée à l'identité (Roy, 1991), qu'on peut définir comme une sorte de « communauté symbolique » (Molino cité dans Aubert, 2007) à laquelle des individus ayant des dispositions culturelles similaires se réfèrent (Aubert, 2007). Par ailleurs, selon Diane Lamoureux (1986), le féminisme québécois de l'époque se développe dans le sillage du nationalisme « de gauche » : une branche plus radicale du féminisme, influencée par ce mouvement, affirme que la libération des femmes est impossible sans celle du Québec (Dubois, 2006). Au même moment, plusieurs spectacles mélangeant chanson, poésie et théâtre émergent, se situant à l'intersection du féminisme et du nationalisme, comme le spectacle *Ça s'aurait-tu ?* de la Fête nationale du Québec, le 24 juin 1975, qui marque également l'une des plus grandes célébrations de l'Année internationale de la femme au pays.

Dans cette communication, je m'interrogerai sur la façon dont les chansons et les interprètes choisies pour le spectacle *Ça s'aurait-tu ?* a favorisé la circulation du féminisme au Québec, et ce, en créant des représentations identitaires féministes inédites et profondément liées à l'identité québécoise. Le spectacle mettait en scène des interprètes issues d'une grande diversité de milieux et le corpus de chansons choisies pour le spectacle était tout aussi éclectique. Par ailleurs, il a été diffusé partout au Québec par la télévision de Radio-Canada, à laquelle tout le monde pouvait accéder gratuitement.

Pour ce faire, je vais m'appuyer sur deux axes principaux. D'une part, je me pencherai sur le lien entre le répertoire chansonnier québécois et l'identité culturelle et sur la façon dont ces chansons, qui constituaient déjà des symboles nationaux, ont été recontextualisées dans cet événement, ce qui leur a donné un sens nouveau, soit celui de la libération conjointe des femmes et du Québec. D'autre part, j'aborderai la figure de l'artiste et son rôle rassembleur dans le développement de l'identité, voire des identités locales. La diversité du groupe d'artistes présentes sur scène a permis de toucher un large public, reflet de l'éclectisme culturel de l'époque, ce qui a rendu le féminisme plus inclusif et plus étendu géographiquement.

Ainsi, cette communication me permettra d'apporter un éclairage nouveau sur deux aspects de l'identité culturelle québécoise : la chanson comme symbole national et féministe, et la figure de l'artiste comme élément rassembleur et inclusif ayant favorisé la circulation du féminisme québécois. Si les liens entre identité et chanson sont souvent abordés dans les études musicologiques québécoises, celles-ci ne traitent presque jamais des musiciennes – et encore moins de leur public. Par cette démarche,

je souhaite donc contribuer à la réécriture de l'histoire des musiciennes québécoises des années 1970 en mettant en lumière leur agentivité et celle de leur public dans la circulation des revendications féministes de l'époque.

*Simone Calvé est étudiante à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal. Son mémoire, dirigé par Marie-Hélène Benoit-Otis et Sandria P. Bouliane, porte sur l'expression et la diffusion du féminisme québécois dans les années 1970 à travers des spectacles engagés. Depuis 2023, elle participe à plusieurs projets comme auxiliaire de recherche à la Chaire de recherche du Canada en musique et politique. En plus d'avoir participé à des colloques en 2025, elle a coordonné l'atelier international Musique, diplomatie, propagande : Vers de nouvelles définitions (octobre 2025, Université de Montréal). Pour son projet de maîtrise, Simone bénéficie de la Bourse d'études supérieures au niveau de la maîtrise (BESC-M) du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) et de la Bourse de maîtrise en recherche du Fonds de recherche du Québec en société et culture (FROSC). Simone est aussi secrétaire de rédaction à la revue L'Opéra – Revue québécoise d'art lyrique.*

## **2. Vicky Tremblay** : « En dehors de toutes préoccupations nationalistes » : La composition et l'identité au Québec selon Claude Vivier (1970-1980)

Lorsque Claude Vivier (1948-1983) entreprend sa carrière de compositeur au tournant de la décennie 1970, le Québec est marqué par la « Révolution tranquille » impliquant la laïcisation et la modernisation des institutions publiques, ainsi que par une vague indépendantiste qui culminera avec le premier référendum pour la séparation du Québec et du Canada, en 1980. Vivier se positionne très tôt quant à l'engagement du compositeur : « Un musicien ne peut pas composer une musique engagée si lui-même ne l'est pas totalement », affirme-t-il, avant de préciser que cela « ne veut pas dire qu'il faille s'imposer la composition d'un hymne au Québec ou écrire une œuvre où l'on y crie gratuitement "Vive le Québec libre". Je préférerais dire "Vive l'homme libre" en dehors de toutes préoccupations nationalistes » (Vivier cité dans Thériault 1970). De fait, certains écrits et certaines œuvres de Vivier illustrent une volonté de développer une « conscience de soi » qui serait d'abord individuelle, mais qui devrait mener à un « mouvement culturel révolutionnaire » qui dépasserait la seule société québécoise. Cette vision est promue par certains tenants de la contre-culture au Québec (Moore 1973) que Vivier côtoie dans les années 1970 (Lefebvre 2016). Durant cette période, les œuvres de Vivier partagent les aspirations des artistes de la contre-culture telles que la fusion entre les arts et les pratiques de co-création. Mais surtout, sa musique fait état de réflexions sur l'identité personnelle et culturelle. Par exemple, son opéra *Kopernikus* (1979) se veut une « méditation sur divers états poétiques et culturels » à travers le cheminement individuel du personnage d'Agni (Vivier 1991).

Dans cette communication, je propose d'étudier les écrits et les archives de Claude Vivier (disponibles à la division des archives de l'Université de Montréal) dans l'objectif de retracer sa vision de la société québécoise des années 1970 et de rendre compte de l'impact de cette vision sur ses choix esthétiques.

La présentation se déclinera en trois parties : **1.** Comment Vivier se positionne-t-il en tant que compositeur par rapport aux mouvements indépendantistes du Québec de son époque ? **2.** Quelle est la vision du compositeur par rapport à la culture québécoise en général et à la musique en particulier ? En quoi ses séjours à l'étranger (Allemagne, France, Pays-Bas, Indonésie, etc.) influencent-ils ses observations quant à la situation locale ? **3.** Comment la question de l'identité dans les œuvres de Vivier peut-elle être étudiée à l'aune du contexte socioculturel dans lequel il évolue ?

Cette présentation devrait contribuer plus généralement aux réflexions relatives à la parole des compositeurs de musique contemporaine dans les discussions sur l'identité culturelle au Québec et dans les sociétés occidentales du second XXe siècle. De plus, elle sera l'occasion d'approfondir la question des relations entre le poétique et le culturel dans la pensée de Claude Vivier, qui est à ce jour l'un des compositeurs québécois dont les œuvres ont le plus circulé à l'international.

*Vicky Tremblay est candidate au doctorat en musicologie à l'Université de Montréal. Elle est membre du Regroupement interuniversitaire de recherche et création – musique et société (RCMS). Ses recherches portent sur la création musicale écrite de 1950 à nos jours et prêtent une attention particulière à la musique contemporaine au Québec. Elle prépare une thèse de doctorat sur la musique et la spiritualité dans les œuvres de Gilles Tremblay et Claude Vivier. Son projet a reçu le soutien financier du Fonds de recherche du Québec (FRQ) et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Ses articles ont été publiés dans les revues Circuit, musiques contemporaines (2019 et 2025, à paraître), Intersections, revue canadienne de musique (2021) et Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique (2017).*

### **3. Thomas Michel : Produire du rap à l'ère du numérique : les nouveaux discours d'une lutte palestinienne**

À l'ère actuelle du numérique, l'avènement des réseaux sociaux et des nouvelles méthodes immatérielles de communication, de production et de diffusion, refont les formes de lutte et proposent de nouvelles projections de la résistance dans le rap palestinien et le discours des artistes producteurs issus des territoires occupés et de la diaspora. Or, comme le rappellent Ruba Salih et Sophie Richter-Devroe dans leur article « Cultures of Resistance in Palestine and Beyond : on the Politics of Art, Aesthetics, and Affect. » (2014) : « Lila Abu-Lughod a mis en garde il y a longtemps contre la "romantisation de la résistance" et a suggéré que les chercheurs étudient la résistance comme un "diagnostic du pouvoir". » De la même manière, les nouveaux moyens numériques de production et de communication requestionnent les frontières, les imaginaires résistants et ce diagnostic du pouvoir par la collaboration de plus en plus importante des artistes à l'échelle du Proche-Orient et du monde. Les collaborations, qui prennent la forme de *featurings* entre rappeurs MCs et producteurs, montrent une tendance à travailler par-delà les frontières, c'est-à-dire dans des projets libano-palestiniens, jordano-palestiniens ou encore syro-palestiniens, dans une volonté de recréer un imaginaire autour du *bilad al-shâm* (Pays du Levant comprenant Liban, Palestine, Syrie, Jordanie). Cette communication propose donc un regard sur cette dernière notion dans le discours des artistes-producteurs palestiniens et cette

intention de produire un nouvel imaginaire autour d'une scène qui se veut régionale. Cette tendance du bilâd al-shâm est d'autant plus intéressante à étudier qu'elle pourrait contredire ou compléter les discours publics de résistance dans les arts palestiniens et notamment dans les lyrics des chansons rap, toujours amenés à parler du vécu sous occupation. Cette présentation s'appuie donc sur plusieurs séjours de deux à 5 mois en Palestine et en Jordanie entre 2022 et 2025. Ce terrain ethnographique comporte notamment une vingtaine d'entretiens avec des artistes des territoires et de la diaspora, ainsi qu'une veille constante sur les plateformes numériques comme Instagram et Soundcloud et des sessions studios auprès des artistes. Ce sera ainsi l'occasion de pouvoir discuter des nouveaux discours d'une jeunesse en devenir dans la production musicale actuelle et de cette refonte (ou non) d'un imaginaire collectif futur.

*Thomas Michel est doctorant en anthropologie à l'URMIS/Université Paris Cité et allocataire de recherche à l'Institut Français du Proche-Orient (Jérusalem). Son travail porte sur les pratiques et les discours des artistes rap et de musique électronique en Palestine et au Proche-Orient. Il interroge notamment les nouvelles façons de produire, partager et diffuser la musique à l'ère du numérique et étudie l'impact de telles pratiques dans les discours et les imaginaires historiques des artistes et producteurs. Dans ce sens, Thomas Michel est l'auteur d'un livre « La scène techno en Palestine : une jeunesse utopique » aux éditions L'Harmattan ainsi que le co-éditeur du numéro 34 de la revue Regards (Université Saint-Joseph de Beyrouth) sur les musiques au tournant numérique aux côtés de Nicolas Puig et de Amr Abdelrahim.*

## **Amphi 220 – S. 8 : Paysages musicaux 2 – Afrique de l'Ouest**

### **1. Abdoulaye Dione : Rythmes tambourinés (fak) et identités en pays seereer**

Cet article s'intéresse aux rythmes tambourinés (*fak*) seereer considérés comme des airs musicaux et des modes de communications porteuses de significations multiples. Hymnes d'autoglorification, de prise de conscience, de méditation et vecteurs d'identifications, les rythmes tambourinés seereer (*fak*) révèlent les appartenances, attributs et caractéristiques de l'Homme. L'objectif de cette étude est de montrer comment l'imaginaire se reflète dans les répertoires d'artistes seereer à travers les événements sociaux, historiques, politiques, économiques, etc. Le corpus, constitué de chants collectés d'artistes, de cantatrices et de productions imaginaires seereer (mythes, épopées, légendes, récits historiques, contes, proverbes, etc.), permet de révéler les rapports entre musique et identités locales ou régionales. L'approche pluridisciplinaire se propose d'explorer les dynamiques sociales, politiques, culturelles, anthropologiques et linguistiques tout en se focalisant sur les stratégies discursives et les modalités d'énonciation de rythmes tambourinés en pays seereer. L'esthétique reflète l'éthique de figures emblématiques de l'histoire et de la culture seereer à travers la connotation de l'animal, du végétal, d'objets inanimés ou magiques. Cette esthétique de sublimation repose sur la socio-pragmatique, les procédés rhétoriques et stylistiques permettant de décrypter les niveaux de signification et de compréhension de ces airs musicaux.

## **2. Yao Francis Kouamé** : Représentations d'Abidjan et de Bouaké dans les musiques modernes ivoiriennes : approche comparée de « *Vive le Maire* » des Salopards et « *Respectez* » d'Espoir 2000

Abidjan, capitale économique de la Côte d'Ivoire constitue l'une des places fortes du continent africain sur le plan artistique et culturel. Depuis les années 1970, cette mégapole se positionne comme un producteur majeur de musiques en Afrique (Konaté, 1987). Quant à Bouaké, elle est la deuxième plus grande ville du pays après Abidjan et apparaît historiquement comme un espace important d'expression artistique. Si ces deux villes ivoiriennes offrent des ressorts nécessaires à l'expression musicale, il n'en demeure pas moins qu'elles bénéficient aussi de l'attention de certains musiciens à travers leurs œuvres. Comment les villes d'Abidjan et de Bouaké sont-elles représentées à travers la musique moderne ivoirienne ? Telle est la question centrale à laquelle tente de répondre cette communication qui s'appuie sur deux pièces, en l'occurrence, *Vive le Maire* (1998) du quatuor les Salopards, et *Respectez* (2024) du duo Espoir 2000. Dans une approche analytique et comparée, cette étude montre qu'à partir d'un brassage d'éléments musicaux endogènes et exogènes, les musiques modernes ivoiriennes fonctionnent comme la mémoire des territoires en ravivant des imaginaires les concernant. Ces musiques contribuent également aux revendications en vue d'une meilleure gestion des cités.

*KOUAMÉ Yao Francis est enseignant-chercheur à l'Ufr Information, Communication et Arts (UFRICA) de l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody. Ses travaux portent sur les mutations techniques et esthétiques qui ont cours au sein de divers répertoires musicaux, en l'occurrence les musiques d'église ; les musiques sécularisées ; les musiques de tradition orale etc. Ses recherches portent également sur les modalités de réception des musiques dans divers espaces. Membre du Laboratoire des sciences de la Communication des Arts et de la Culture (LSCAC), il est porteur du colloque international et pluridisciplinaire, « Allah Thérèse, chantre d'une tradition musicale ouverte », tenu à l'Université Félix Houphouët-Boigny les 3, 4 et 5 octobre 2024 (<http://calenda.org/1132328>). Il est auteur de plusieurs articles publiés dans diverses revues ivoiriennes et internationales*

## **3. Céline Diligent Assi et Métou Kané** : Des identités locales ivoiriennes dans le Zouglou avec « Zomamazo » de Poignon du groupe Zougloumania et « Kpass Exprérience » de Soum Bill

Trouvaille artistique ivoirienne, le Zouglou est une création musicale inspirée des identités ivoiriennes. En témoigne d'entrée l'essence originelle du mot « Zouglou ». En effet, le mot lui-même est, à l'origine, un terme propre à langue ethnique baoulé ; à savoir : « *Orti lè zouglou* ». Une expression qui signifie ce qui suit : « Ils sont entassés comme des ordures. » Cette phrase faisait référence aux conditions exécrales de vie des étudiants dans les cités universitaires. Dans cette logique, il n'est pas étonnant de constater que cette forme artistique prenne les identités ethniques nationales comme mamelle nourricière de son existence. Ainsi, ces identités en constituent parfois la thématique majeure. Certains artistes musiciens du Zouglou comme Poignon du groupe Zougloumania et Soum Bill avec, respectivement, « ZOMAMAZO » et

« KPASS EXPÉRIENCE », s'inscrivent dans cette dynamique artistique qui fait la promotion des cultures ivoiriennes. Fort de cette fonctionnalité, le genre musical qu'est le Zouglou est devenu intemporel en s'adaptant, sans cesse, à ce qui fonde l'essence du peuple ivoirien dans sa diversité ethnique, religieuse et régionale ; en d'autres mots, ses valeurs culturelles.

Au regard de ce qui précède, il nous appartiendra d'interroger ces deux artistes, mais plus particulièrement, leurs chansons, en vue d'y déceler le mécanisme combinatoire qui sous-tend la transpiration identitaire ; c'est-à-dire les indices qui attestent de la matérialité des identités nationales.

En nous aidant, d'une part, de la Stylistique, nous tenterons de ressortir la construction poétique et esthétique dans ces chansons, en raison de similitudes, abstraites ou avérées, entre chanson et poésie. D'une part, nous nous servons de la Sociocritique dans le but de mettre en relief les ramifications sociétales de telles chansons, étant entendu qu'elles sont loin d'être de simples mots proférés dans le vide. Sur cette base, notre réflexion s'articulera comme suit :

- La Côte d'Ivoire ; de la pluralité ethnique à la richesse culturelle ;
- Le Zouglou et le tourisme culturel ivoirien ;
- Les deux chansons et leurs ramifications sociétales.

*Céline Diligent ASSI est étudiante en Master 2 de Lettres Modernes Spécialité : Littérature Orale à l'Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire). Son sujet de recherche porte sur « Les proverbes dans les contes Akyé dans le Département d'Adzopé ».*

*Métou KANÉ est enseignant-Chercheur, Maître-Assistant, Directeur-adjoint du Centre de Poétique et d'Étude en Concepts et Langages (CPECL) à l'Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire).*

## **10h45 – 12h15 – Sessions parallèles**

### **Amphi 219 – S. 9 : Transmission de pratiques musicales locales 1**

#### **1. Erwan Burban : Héritages culturels locaux et musique bretonne à danser, des noces d'or sous influences**

Jusqu'au déploiement du fest-noz dans l'ensemble de la Bretagne dans les années 1970, la musique à danser n'existait qu'en deça et au-delà de ce territoire. Des styles musicaux singuliers s'étaient développés à l'échelle de micro-régions culturelles, qui cohabitaient et parfois se mêlaient à des influences venues des grands centres urbains ou d'au-delà de la péninsule (Defrance, 1988). Ce n'est que depuis 50 ans qu'une musique à danser bretonne a pu se développer, dans le cadre du fest noz.

Dans le contexte d'une patrimonialisation qui a mené à la reconnaissance internationale de ce contexte singulier de pratiques musicales et dansées en 2012 (Léonard, 2019), les artistes qui créent de la musique bretonne à danser composent avec de nombreuses autres influences et impératifs. Ils doivent interpréter, arranger

et composer en tenant compte de ce que leur propre communauté culturelle considère comme traditionnel, mais également affirmer un style qui leur est propre.

Mais l'héritage culturel de l'ancienne société rurale traditionnelle a-t-il vraiment traversé les générations ? Qu'y a-t-il encore de commun entre les collectages et l'utilisation qui en est faite en fest-noz ? Comment les musiciens articulent-ils les enjeux parfois contradictoires de créativité et de fonctionnalité tant concrète (faire danser) que symbolique (véhiculer des valeurs collectives) ?

Ces questions se posent en particulier pour les groupes de fest-noz, qui n'existaient pas dans le contexte traditionnel initial, et qui s'inscrivent pleinement dans le champ des musiques dites actuelles. Il s'agira donc ici d'étudier ce qui relie ces deux univers musicaux souvent opposés. Un autre couple d'opposition, « les traditions inscrites dans un contexte précis et les industries culturelles et médiatiques » (Amico et Parent, 2022), demande lui à être adapté pour ce qui concerne le contexte breton. L'activité de production et de médiatisation de la musique n'y existe en effet qu'à l'échelle artisanale, mais est portée elle aussi par une logique de décontextualisation, de normalisation à l'échelle d'un marché étendu au-delà des limites d'une communauté locale.

Mon corpus pour analyser cette musique bretonne à danser postérieure aux traditions dont elle s'inspire et auxquelles elle se réfère a été d'une part une sélection de 189 enregistrements de collectages et d'autre part l'intégralité des 148 albums commercialisés par les groupes de fest-noz dans les années 2010. Une danse en particulier, parmi la centaine de danses différentes, a été utilisée comme révélatrice des continuités et ruptures entre héritage culturel et création musicale actuelle : la Ridée. L'étude de ses spécificités a révélé des écarts importants entre son approche en contexte de fest-noz et la réalité de son histoire, mais également la transmission inattendue de caractéristiques rythmiques atypiques.

Chanteur et trompettiste, j'ai développé une approche personnelle de l'interprétation de cette danse dans le cadre d'un projet musical mêlant musique de fest-noz et musique électronique (Krenadenn, 2024), en lien avec ces recherches. C'est également cette mise en musique des premières conclusions de celles-ci que je me propose de présenter.

*Trompettiste et chanteur, Erwan Burban mêle depuis 2003 musiques issues des traditions locales de Bretagne et grooves électroniques (Jerry Cornic, Krenadenn). Il développe également des installations multimédias interactives projetant des archives sonores de collectages dans un univers rétrofuturiste (cabine Selaou3000, oracle Tradooveij). Dans le cadre d'un master en musicologie à l'Université de Rennes 2, il a consacré son mémoire de recherche à la musique bretonne à danser, dans une approche analytique visant à identifier les continuités et ruptures entre sources traditionnelles et réinterprétations actuelles. Un autre axe de ses recherches porte sur les productions de l'industrie musicale inspirées par la Bretagne et ses héritages culturels.*

## **2. Gilles Couderc : « Une communauté fantasmée ? » - The (English) Folk-Song Society et la première renaissance du folksong au Royaume-Uni**

Bien que plusieurs publications manifestant un intérêt croissant pour la musique traditionnelle de l'Angleterre aient paru avant cette date, on s'accorde à dater la première renaissance du folksong anglais de la fondation de The (English) Folk-Song Society en 1898. Alors que les nations celtiques, l'Écosse, la Cambrie et l'Irlande ont depuis longtemps publié des collections de leurs musiques traditionnelles, l'Angleterre, par désintérêt pour la sienne, s'en est abstenue. Les méfaits de la révolution industrielle, l'accroissement de la population urbaine et l'extension des villes, la scolarité obligatoire et le goût croissant des Britanniques pour le music-hall poussent alors les membres de la FSS à partir collecter dans les campagnes auprès des représentants supposés authentiques du « folk » un patrimoine musical qu'ils estiment propre à éduquer le goût des Anglais pour leur musique traditionnelle et à permettre la renaissance de la musique anglaise savante. Sous l'impulsion de Cecil Sharp (1859-1924), véritable théoricien du mouvement, de jeunes compositeurs britanniques comme Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, Percy Grainger et George Butterworth, généralement formés au tout nouveau Royal College of Music, fer de lance de la Renaissance de la musique anglaise des années 1870-1940, s'emparent de ce matériau pour nourrir leurs compositions.

Même si ce travail de collectage permet la sauvegarde d'un patrimoine musical en voie de disparition et la prise de conscience des Anglais de l'existence et de l'intérêt de leur propre musique traditionnelle, la définition très sélective du folksong que proposent ces collecteurs, issus de la bourgeoisie ou du monde universitaire, permet de douter de l'authenticité des musiques collectées. Mais leur travail, encouragé par la direction du RCM, et les préconisations de Cecil Sharp dans *English Folk Song: Some Conclusions* (1907) esquissent le projet d'une nouvelle « communauté nationale fantasmée », pour parodier Benedict Arnold, alors qu'en cette fin de siècle, face au sentiment du déclin de l'Empire, au réveil des nationalismes celtiques et à la puissance économique, militaire et culturelle de l'Allemagne, le Royaume-Uni se cherche une nouvelle identité.

*Agrégé d'anglais, Gilles Couderc est l'auteur d'une thèse sur les opéras de Benjamin Britten, Des héros au singulier, les héros des opéras de Benjamin Britten (Université de Paris III, 1999) ainsi que nombreux articles sur les opéras et les œuvres de Britten et de Ralph Vaughan Williams. Maître de conférences à l'université de Caen Normandie à présent à la retraite, il a organisé de nombreux colloques sur les livrets d'opéra inspirés par le monde anglophone dont les actes ont été publiés dans la revue LISA/LISA e-journal. Membre associé du laboratoire ERIBIA, il continue ses recherches sur le rapport texte et musique, notamment chez les musiciens et poètes anglais des XIXe et XXe siècles, sur les figures de musiciens en littérature ainsi que sur la participation de la musique à l'identité britannique. Il a notamment codirigé le numéro de la Revue Française de Civilisation Britannique intitulé Musique, nation et identité : la Renaissance de la musique anglaise, 1880-1980.*

### **3. Ella Doherty** : Le chant traditionnel non accompagné en Irlande, trajectoires locales, mouvements et mutations des chants dans les communautés d'artistes depuis les années 2000

Contrairement aux musiques instrumentales traditionnelles irlandaises, le chant dont il est question dans ma recherche s'est moins largement répandu à travers le monde, et ses sonorités demeurent encore très méconnues en dehors des sphères intimes des *singing sessions*. Sa pratique regroupe un vaste répertoire de chansons qui se chantent sans aucun accompagnement instrumental et qui sont issues de traditions orales très anciennes en Irlande. Ces chansons peuvent être en langue irlandaise (comme c'est le cas pour les chants dits *sean-nós*), en langue hiberno-anglaise, ou encore en langue macaronique, c'est-à-dire dans un mélange de langues (Vallely, 1999). L'oralité de cette pratique est constitutive : de sa transmission jusqu'à son énonciation elle lui confère un rapport libre à la norme, génère un lien sensible au territoire, et offre une place centrale à la réminiscence de ses interprètes. Cette mémoire, sur laquelle le chant repose, joue un rôle transformateur qui s'observe dans les narrations et donne un aperçu de l'attitude des chanteur·ses vis-à-vis d'elle·ux-mêmes et de leur identification en tant que chanteur·ses au sein de leur propre communauté.

Au cours de différents terrains de recherche dans la péninsule d'Inishowen, tout au nord de l'île d'Irlande, j'ai pu relever diverses expressions des liens entretenus entre un·e interprète, une chanson et son auditoire. Le phénomène d'appartenance des chansons (Poulet, 2016) est omniprésent dans les pratiques chantées et leurs transmissions. Un·e interprète d'une chanson « possède » cette chanson, iel la rend sienne à partir du moment où iel l'interprète au sein d'une communauté de chanteur·ses et se fait reconnaître pour cette interprétation. Au sujet des chansons, on entend et retrouve régulièrement des formulations comme : « Where did you get that song? », « give us a song » ou encore « I got that song from... » comme si les chansons étaient des objets hérités, transmis et partagés. À l'occasion de l'*Inishowen International Folk Song and Seminar*, une centaine de chanteur·ses se réunit annuellement non seulement autour des chansons que chacun·e vient partager et chanter, mais également pour entendre les histoires des cheminements des répertoires de chacun·e. Les participant·es y sont amenés aussi bien à chanter les chansons de leur répertoire qu'à performer la trajectoire de ces chansons. Le documentaire *It's a fine thing to sing* (Gallagher, 2023) met en lumière ce phénomène auquel je m'intéresse en ce moment dans mon travail ethnographique.

Décrire les différentes expressions de l'appartenance des chansons, comprendre leurs liens aux communautés d'autres chanteur·ses et aux territoires qui les abritent permet également d'appréhender les jeunes créations qui s'inscrivent dans cette tradition et la perpétuent. La langue irlandaise et la culture gaélique – indissociables du chant traditionnel – connaissent depuis une décennie un nouvel essor (qui s'explique par un ensemble de vecteurs politiques et sociaux) et l'on observe également cette tendance dans la production musicale contemporaine. Les artistes qui poursuivent cette tradition orale s'emparent autant des éléments esthétiques que des éléments sociaux et environnementaux de son cadre pour alimenter leurs créations.

*Ella Doherty est en deuxième année de thèse de recherche-crédation en ethnomusicologie, sous la co direction d'Alexandre Pierrepont, anthropologue à l'université Paris 8 (EDESTA), et de Tríona Ní Shíocháin, ethnomusicologue et musicienne, à l'université de Galway dans le cadre d'une cotutelle internationale. Sa thèse s'intéresse aux réinterprétations du chant traditionnel non accompagné d'Irlande depuis le début du XXIème siècle. Elle s'interroge sur la manière dont cette pratique se transforme à travers l'histoire et dans le présent, et sur les moyens par lesquels elle se renouvelle, et cherche à comprendre ce que ses réincarnations contemporaines racontent sur les cheminements de la mémoire collective et individuelle. Dans sa démarche, elle observe et prend part aux pratiques et formes de chant. Son travail s'inscrit dans le champ des recherches ethnomusicologiques multi-situées (Marcus, 1995) tout en intégrant à son processus de recherche ses propres pratiques artistiques de compositrice et chanteuse franco-irlandaise.*

## **Amphi 220 – S. 10 : Revendications autonomistes**

### **1. Louise Guérot : Composer la nation, l'Autriche comme Musikland : musique et identités nationales (1945-1960)**

L'identité nationale autrichienne connaît un renouveau en 1945 après l'expérience du nazisme. Cependant, le sentiment national doit être nourri par des images et des figures pour permettre l'adhésion à une fiction collective et donc une incarnation de l'identité nationale. La musique fait partie de cette construction en donnant au sentiment national autrichien des lieux, des figures et des symboles. Elle y prend même une place majeure : l'après-guerre est un moment de muséification du répertoire et de création du mythe de l'Autriche comme *Musikland*, image utilisée par la Seconde République autrichienne pour asseoir le régime. A cette période, la musique autrichienne se distingue donc de la musique allemande et prend une nationalité spécifique. Comment la musique permet de nourrir et renforcer le sentiment national autrichien en 1945 ? Autour de quelles œuvres, de quels événements et de quelles figures se construit-il ? Qu'est-ce qu'une musique proprement autrichienne ?

Cette renaissance a lieu dans un contexte particulier, celui d'une occupation étrangère entre 1945 et 1955. Les occupants mettent en place une politique musicale qui vise autant à mettre en avant leur propre musique qu'à dénazifier la population en la rééduquant. Dans le cas de l'occupation française, la politique mise en œuvre va dans le même sens que le phénomène de renouveau de l'identité autrichienne, puisqu'il s'agit de mettre en avant tout ce qui est spécifiquement autrichien pour « désannexer » l'Autriche et affaiblir l'Allemagne. Mais qu'est-ce qui est « spécifiquement autrichien » aux yeux des Français ? Comment se définit cette identité, voire cette nationalité musicale ? De plus, la politique française véhicule également une identité musicale française : quelle image est renvoyée ? Comment interagit-elle avec la programmation locale ?

La communication se centrera sur la Zone française d'occupation et sur les Länder sous occupation française et étudiera les images musicales et les réceptions des musiques savantes en Autriche après la guerre autour d'une question centrale : comment la musique devient autrichienne – et non plus allemande – après la guerre ?

*Musicologue et musicienne, Louise Guérot est doctorante à l'Université de Strasbourg (UR ACCRA) et à l'UMR Sirice (Paris 1). Ancienne élève de l'ÉNS-PSL et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, ses premières recherches portent sur la redécouverte et la pratique de la musique ancienne, en lien avec ses activités de flûtiste à bec et hautboïste. Germaniste, elle s'intéresse également aux pratiques musicales contemporaines dans ces espaces et depuis octobre 2023, elle prépare, sous la direction de Mathieu Schneider et de Corine Defrance, une thèse sur la vie musicale des zones françaises d'occupation en Allemagne et en Autriche dans laquelle elle étudie les liens entre politique et esthétique musicale dans l'après-guerne.*

## **2. Simon Labonté : De Quaqtq à Montréal : création de chansons, mémoire et catégories identitaires chez Beatrice Deer**

L'œuvre musicale ne se présente pas comme un simple objet autonome, mais comme le résultat d'un processus créatif où interagissent intention, matérialité sonore et inscription dans un monde symbolique. Dans cette perspective, la musique est envisagée comme une forme représentationnelle, c'est-à-dire comme une construction signifiante traversée par des renvois identitaires, et comme le produit de stratégies de création orientées par des dynamiques sociales et subjectives.

L'analyse des formes symboliques et des stratégies de création gagne à être située dans l'étude du rapport entre musique et identité sociale. C'est dans cette optique que l'approche psychosociologique constitue un apport majeur à l'ethnomusicologie. De ce point de vue, l'identité s'organise en réseaux de significations individuelles susceptibles d'entrer en résonance avec des éléments de l'environnement externe et lors de décisions créatrices. Ces correspondances, conscientes ou implicites, traduisent la manière dont le sujet transforme son expérience vécue en matière symbolique.

De plus, les outils de la psychologie sociale révèlent les logiques de catégorisation du soi social et d'attachement affectif aux groupes d'identification, en précisant le contenu subjectif de ces appartenances. L'analyse de ces logiques montre comment les représentations du soi et du collectif orientent les stratégies de création et comment les renvois identitaires inscrits dans l'objet sonore prennent sens au regard des catégories sociales et des expériences vécues qui les fondent.

La communication s'attarde à cet apport spécifique, en l'appliquant au cas de l'auteure compositrice-interprète Beatrice Deer, qui se définit comme *Urban Inuk* et qualifie sa musique d'*inuindie*. L'analyse de l'identité sociale montre comment le soi ethnoculturel se reconfigure entre les contextes modernes de Quaqtq et urbains de Montréal, évitant toute correspondance simpliste entre musique et catégories identitaires figées.

Originnaire du Nunavik et installée à Montréal, Deer transforme sa trajectoire biographique en matière symbolique à travers la chanson. L'étude des réseaux de représentations mentales montre comment elle se perçoit à travers les images et significations qu'elle associe au Nord, à son village natal, au territoire, à la ville et aux relations interpersonnelles qui structurent cet univers social. Le soi social se construit également dans ses relations avec d'autres groupes d'identification, tels que les Autochtones dans leur ensemble, ou par distinction avec certains, notamment les Blancs.

Ainsi, les catégories comme « tradition », « modernité » et « urbanité » ne s'opposent pas, mais se configurent comme des dimensions identitaires que l'artiste redéfinit à travers ses expériences et ses valeurs. Cette reconfiguration assure une continuité identitaire entre ses mondes d'appartenance et exprime, dans la texture sonore même, un ancrage élargi issu du croisement entre univers inuit et urbains. La musique de Beatrice Deer se comprend ainsi comme une mise en forme symbolique de cette complexité vécue, où le personnel et le collectif s'entrelacent dans la matière sonore. En transformant l'expérience vécue en forme symbolique, la musique devient un espace où s'élabore le sens identitaire, entre expression personnelle et reconnaissance partagée.

*Simon Labonté est chercheur en ethnomusicologie à l'Université de Montréal, où il enseigne depuis six ans le cours Introduction à l'ethnomusicologie. Sa recherche doctorale, récemment complétée, porte sur les liens entre création musicale et identité sociale à partir d'une approche psychosociologique et sémiologique de la production de sens dans la chanson. Sa thèse, consacrée à l'auteure-compositrice-interprète inuk Beatrice Deer, explore la manière dont la musique participe à la cohérence identitaire et à la médiation entre mondes culturels. Il co-dirige actuellement, avec Nathalie Fernando, un projet sur l'expérience spirituelle des membres d'églises pentecôtistes à Montréal lors des moments de louange, afin d'analyser la dimension symbolique, émotionnelle et collective de ces expériences musicales. Ses recherches contribuent à repenser les rapports entre musique, identité et société.*

### **3. Héloïse Cornelius** : From the Holy Loch to the Scottish nation: The anti-Polaris songs and the building of a multi-scalar Scottish identity

In 1960, British Prime Minister Harold Macmillan's announcement that US-American missiles would be installed in the Holy Loch, a sea *loch* near Glasgow, was met with much anger. Immediately, activists gathered within the anti-Polaris movement, which triggered the fruitful convergence between the greater British anti-nuclear tradition and the Scottish Folk Revival. The latter emerged in the early 1950s as a movement both cultural and political, that promoted Scottish folklore and insisted on keeping tradition alive: old stories ought to inspire new ones, as topical lyrics ought to be written to traditional tunes. It was firmly rooted within the broader nationalist movement which put Scotland's peculiar identity forward and fought for independence. The Scottish Folk Revival moreover served as a stage on which various political struggles could meet and mingle. The anti-nuclear movement especially played a crucial role, raising questions related to land-management and exploitation of natural resources, and connecting local concerns to issues of national sovereignty.

I argue that through a set of locally based protest songs, the anti-Polaris activists managed to stimulate the fight for Scottish independence on a national scale, necessarily colouring the struggle with a typically Glaswegian shade. Those songs therefore created a multi-scalar Scottish identity, that needed to be protected and carried on. Throughout the movement, local songwriters and singers wrote protest songs that people could sing along during the demonstrations. They organised workshops to make the songwriting process as collective as possible and printed home-made songbooks featuring the tunes and lyrics. The songs were mostly written

in a Glaswegian dialect, i.e. a very local variation of Scots, and derived from the tradition of Scottish satire. Using wittiness as a weapon against what was perceived as British and US imperialism, the anti-Polaris singers, also known as 'Glesga Eskimos,' greatly contributed to the defence of the Holy Loch, while in the meantime stimulating Scottish nationalism as a whole.

In this contribution, I aim at examining the local and national ties of the anti-Polaris movement, while also stressing the tight connections between both levels. I first will show that the anti-Polaris songs were deeply rooted in the local scene: they aimed at defending a specific place and were written by Glasgow-based artists and activists in an endemic language. I will then consider the way in which the songs were inscribed, too, in a national tradition, resting on Scottish satire and building upon national history and references. Glasgow-born socialist hero John Maclean was for example turned into a model for the 'Eskimos' and his call for a Scottish Workers' Republic pervades the lyrics. From there, I will consider the anti-Polaris songs' influence on the Scottish national movement. Many of the 'Glesga Eskimos' turned towards the Scottish National Party in the late 1960s and offered to write songs for the party's political campaigns. Reinventing once more Scotland's satirical tradition, they built upon the anti-Polaris experience to combine the defence of a local identity with broader political claims, invariably promoting a meliorative idea of Scottishness.

*Héloïse Cornelius is currently a PhD student in contemporary history at Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, affiliated with the IHMC (Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine). She graduated from Sciences Po School of Research (Department of History) in 2024. In her master's thesis, she worked on the Scottish Folk Revival's multiple political connections. Overall, she is interested in the history of social movements, especially when seen through a cultural perspective. In her PhD thesis (supervisor: Charles-François Mathis), she wishes to explore the eco-nationalist convergence within so-called Celtic nations in the 1960s-80s, looking at how a transnational Celtic identity was built in relationship to the land.*

## **14h00 – 15h30 – Sessions parallèles**

### **Amphi 219 – S. 11 : Mémoire sonore**

#### **1. Stefano Barone : Scènes musicales « underground » et processus de patrimonialisation en Tunisie**

Tout au long de l'histoire de la Tunisie moderne, le discours autorisé sur le patrimoine (Smith, 2006) a toujours construit son objet d'une façon fortement sélective et politisée : Qu'il s'agisse d'autorités coloniales, de gouvernements postindépendance ou d'organisations supranationales, les acteurs politiques ont privilégié certains éléments patrimoniaux afin de produire des récits spécifiques sur l'identité historique du pays : héritière des grandes civilisations, carrefour entre l'Afrique et l'Europe, membre du monde arabo-islamique, ou encore Pays en développement (Abbassi, 2009 ; Saidi, 2017). Cette sélection s'accompagnait aussi de l'effacement des éléments du folklore et de l'histoire locale qui ne se conformaient pas au discours légitime sur la Tunisie, son histoire et son avenir. La Révolution du 2010/2011 a amplifié cette production politique du patrimoine, en la décentralisant (Debarbieux, 2025) et en la radicalisant (Rey, 2018) :

plusieurs nouveaux acteurs ont rejoint la fabrique du patrimoine local, participant aussi à la polarisation politique des discours sur identité et patrimoine dans la Tunisie post-révolutionnaire.

Les scènes musicales « underground » tunisiennes ont participé à ces processus de patrimonialisation par le bas (Davallon, 2023) en entretenant un rapport ambivalent au patrimoine. Celui-ci est, à la fois, une ressource et un facteur de conflit pour les musicien·ne·s et les autres participant·e·s aux scènes. Le patrimoine est une ressource identitaire, créative, économique et politique : on peut utiliser des styles musicaux, des *samples*, des imaginaires et des récits issus du folklore et de l'histoire selon des logiques multiples, qui vont de l'expérimentation artistique, au positionnement de marketing au sein des industries musicales globales, jusqu'à la production de discours sociopolitiques. Les scènes musicales permettent la circulation et la construction collective de ces logiques, mais les engagements au patrimoine deviennent aussi le cible de critiques, conflits, et processus de distinction dans les scènes. Le patrimoine contribue au développement de formes de *sceneness* (Barone, 2019) différentes au sein des scènes : manières diverses d'imaginer la scène et de concevoir le rapport entre sa construction discursive et sa structure matérielle. En se concentrant sur les scènes rock, rap et électronique, la communication discutera ces logiques d'engagement au patrimoine, leurs effets dans l'organisation des scènes musicales, et les rapports entre les dynamiques internes aux scènes et les processus de patrimonialisation à l'échelle sociale et nationale.

*Stefano Barone est maître de conférences à l'Université du Lancashire (Royaume Uni). Il s'occupe de scènes musicales au Sud Global, avec une attention particulière aux scènes musicales dans la Tunisie post-révolutionnaire. Sur ce sujet, il a publié plusieurs articles et un livre, Metal, Rap, and Electro in Post-Revolutionary Tunisia. A Fragile Underground (Routledge, 2019).*

## **2. Christophe Becker** : I'm not from Bury - Réédifier l'Angleterre et le Grand Manchester dans les lyrics de Mark E. Smith, The Fall

Né en 1957 à Broughton dans le Lancashire, Mark E. Smith, fondateur et seul membre permanent du groupe punk The Fall en 1976, a été, à sa mort, trente ans plus tard, qualifié d'« étrange sorte de trésor national d'antimatière » (« strange kind of antimatter national treasure. ») Cette phrase de Chris Maume écrite dans les pages de The Independent témoigne de la marginalité de Smith, peu dit dans la presse et particulièrement peu accessible, tout en appuyant son lien avec l'Angleterre qui l'a vu naître. Cette Angleterre, Smith la convoque systématiquement dans ses textes. Elle apparaît à la fois comme cadre historique et mémoriel, en particulier par le biais de l'évocation du règne de Guillaume III d'Orange-Nassau ou de la Seconde guerre mondiale (l'album *I Am Kurious Oranj* sorti en 1988 chez Beggars Banquet, les chansons Middlemass, Who Makes the Nazis?, etc.), mais aussi, et peut-être surtout, dans la convocation du Grand Manchester (les chansons Hit the North, Bury, 50 Year Old Man, etc.). Au travers de ces titres, Smith s'attèle à bâtir une fiction nostalgique dans laquelle la mention de l'Angleterre et plus particulièrement du Grand Manchester, souvenirs reconstruits et largement fantasmés, aide à affirmer une identité culturelle forte.

Nous étudierons la singularité du travail de *songwriter* de Smith au travers de ses références territoriales (spatiales, historiques, esthétiques) tout en posant la question des stratégies mises en place par l'artiste pour déconstruire / reconstruire une géographie trop souvent réduite à la paupérisation et à la crise provoquée par l'émergence d'une société post industrielle.

*Christophe Becker est Docteur de l'Université Paris 8 en Langues, littératures et civilisations des pays anglophones. Après avoir soutenu en décembre 2010 une thèse intitulée L'Influence de William S. Burroughs dans l'œuvre de William Gibson et de Genesis P-Orridge, ses recherches portent essentiellement sur l'héritage Burroughsien dans le domaine littéraire et musical, mais également sur le corps comme sujet d'expérience artistique et sur la culture populaire. Il a publié l'essai Géométrie de la Souffrance, William S. Burroughs + Genesis P-Orridge aux éditions Villeneuve en décembre 2022. Il est membre associé du laboratoire du CRHIA (Centre de Recherches en Histoire Internationale et Atlantique – EA 1163) de l'Université de Nantes, et membre fondateur et secrétaire élu de l'association loi 1901 « En Fait, des Objets » avec Clémentine Hougue et Aurélien Gleize.*

### **3. Nassima Terki** : “Tislit n Anzar”: Myth Recorded in Oral Lyrical Song of the Amazigh

My communication investigates the cultural significance of the spiritual ceremonies and rituals first organised in the village and then taken to cinema and theatre. The example I am taking here is the myth of *Tislit n Anzar* in the Kabyle villages of Djurdjura, recorded through an oral song that passed from one generation to another. It consists of a ritual for Anzar, the God of the sky and rain, performed before the rainy season or if the rainy season is late. This myth is also reinvented in modern arts through lyrical poetry, theatre and cinema. Azzedine Meddour's *The Mountain of Baya* (1997), *Adrar n Baya* in Kabyle, is an excellent reference. The case study and the focus of my current presentation is a small hidden village named Tala Hamou, in the district of Maatkas, 20 kilometres Southwest of the state of Tizi Ouzou where the song reviving the myth is still known and repeated at each ceremony that is mainly prepared and performed by the village women and children. It is an occasion to show their ancestral knowledge of the myth and exhibit a certain competition among families to initiate the ceremony organisation, in which the village eventually participates. I refer throughout my investigation to Jane Goodman's work on the Berber and the Amazigh oral heritage taken to the modern stage through her work *Berber Culture on the World Stage : From Village to Video* (2005). The author considers the way the oral heritage is audio and video recorded and performed, retelling individual life stories and reconstructing the collective identity. My interest through this communication is to reconsider the Myth of Anzar “comme un récit de vie et d'identité collectif”. It is built up by villagers in spontaneous village ceremonies where the roles are distributed for a one-day open and public ceremony as an early form of theatre where the actors are the villagers. The song remains one way to celebrate the myth and the cultural memory of the Amazigh.

*Nassima Terki est Maître de conférences en littérature et études culturelles au département d'anglais de l'université M'hamed Bougara de Boumerdes, membre de l'équipe de recherche « Écritures de femmes africaines : traditions et transition » au laboratoire LRIC de l'université de Mouloud Mammeri de Tizi Ouzou. Elle s'intéresse à la littérature comparée, l'oralité et la mythologie, l'anthropologie culturelle et aux études cinématographiques.*

## **Amphi 220 – S. 12 : Politiques de sauvegarde**

### **1. Chloé Violle : Cities of Music et Music Cities : trois villes belges (Bruxelles, Gand et Liège) face aux systèmes de labellisation internationale**

Cette communication s'inscrit dans la continuité d'une recherche doctorale menée, dans un premier temps, sur la préparation de la candidature de la ville de Liège au Réseau des Villes Créatives UNESCO dans le domaine de la musique. En élargissant la focale à l'échelle nationale, il s'agira d'interroger la manière dont trois villes belges – Bruxelles, Gand et Liège – mobilisent la musique comme vecteur d'identité urbaine, d'attractivité, d'innovation et de gouvernance culturelle. Ces trois cas d'étude permettent d'observer des déclinaisons d'un même enjeu : la labellisation d'une ville et sa mise en récit (musical), dans un contexte où les politiques locales, les scènes artistiques et les labels internationaux s'entrecroisent.

Désignée *Music City* en 2024, Bruxelles (Région Bruxelles-Capitale) se dit à la croisée de Jacques Brel, Toots Thielemans, Stromae et Angèle ; et met en exergue la pluralité de ses espaces, de ses événements, de ses traditions et de ses genres musicaux. La ville de Liège (Région wallonne), candidate au titre de *City of Music* du Réseau des Villes Créatives UNESCO en 2025, tient un discours similaire : « D'Eugène Ysaÿe à Starflam, de l'Opéra royal de Wallonie aux Ardentes, du saxophoniste de jazz Jacques Pelzer au compositeur Guy Cabaymet, Liège a la musique dans les artères ». La ville marque par ailleurs un intérêt pour la consolidation de l'offre d'enseignement et de formation dans le domaine musical. Argument repris par la ville de Gand (Région flamande), Ville Créative UNESCO (*City of Music*) depuis 2009, qui s'appuie d'une part sur « un large éventail d'initiatives dans l'enseignement de la musique » et d'autre part, sur sa « combinaison unique d'un passé riche et d'un présent dynamique » dont la transformation de ses sites historiques en lieux de concert semble en être la concrétisation.

Tout en jouant la singularité, les villes reprennent pourtant des arguments similaires : les grandes figures musicales locales, la diversité des lieux de musique ou encore la richesse de la pédagogie. Comment dès lors affirmer sa spécificité à la fois auprès d'institutions internationales, qui poussent à une certaine uniformisation, et auprès d'un public bénéficiant d'une offre locale de plus en plus large ?

Au moyen d'entretiens avec certain·es porteur·euses des trois projets et d'une analyse de leur mise en récit (formulaires de candidature, réseaux sociaux, articles et revues de presse), cette communication souhaite offrir une comparaison de leurs lignes directrices et de leurs enjeux en interrogeant **1.** les principales raisons pour lesquelles les trois villes ont souhaité obtenir ces labels **2.** les manières dont elles y sont parvenues **3.** les actions qu'elles comptent mener et avec qui **4.** les résultats majeurs qui en ont découlés jusqu'ici.

*Chloé Violle est doctorante (2<sup>e</sup> année) dans le domaine des politiques culturelles à l'Université de Liège et évolue au sein du LEMME. Elle est par ailleurs coreprésentante du Réseau des Jeunes Chercheur·euses de l'IASPM-bfE. Son projet de recherche interroge les usages de la musique comme vecteur d'attractivité et d'innovation dans les villes dites « créatives ». Sa recherche s'inscrit ainsi à l'intersection entre les politiques culturelles et les pratiques musicales et a pour objectifs de cerner les contours d'une « ville musicale », d'analyser les enjeux de la labellisation UNESCO – attractivité, durabilité, inclusion, stratégies d'acteurs – et de saisir les tensions ou coopérations émergentes entre institutions et initiatives indépendantes.*

## **2. Ismeth Kahia Tani : Mutation de l'Orchestre Andalou de Tlemcen : inclusion du genre et analyse comparée de la nouba (1950-2025)**

La mutation de l'orchestre de Nouba de Tlemcen offre un terrain d'étude privilégié pour interroger la manière dont les traditions musicales s'enracinent et se transforment. En tant que berceau de la musique arabo-andalouse algérienne, Tlemcen place la Nouba au cœur des dynamiques d'identité locale. Cette communication propose une étude socio-musicologique comparative de l'orchestre sur 75 ans, révélant comment ce patrimoine navigue entre la fidélité à la tradition orale et les impératifs des mutations sociales et institutionnelles.

L'analyse se structure autour de deux axes interdépendants. Premièrement, nous examinons les évolutions sociologiques et esthétiques de la formation orchestrale. Nous contrastons l'ensemble de 1950 – un petit groupe d'une dizaine de musiciens masculins sous l'autorité du *Maître* – avec les formations actuelles (2025), plus larges et caractérisées par l'intégration notable de musiciennes. Cette inclusion du genre n'est pas la seule transformation : elle s'accompagne de l'introduction d'instruments occidentaux (piano, violoncelle, contrebasse) et de l'adoption de tenues traditionnelles enrichies, qui signalent une volonté d'institutionnalisation et de représentation scénique modernisée. Ces éléments sont de puissants indicateurs de la négociation des identités locales et des rôles culturels. Deuxièmement, nous fondons notre analyse sur la transcription musicale comparée (années 1940-1950 vs. 2023) d'une œuvre de Nouba. Mon travail de transcription que j'ai fait révèle des changements dans l'interprétation, l'ornementation et la structure modale (*maqam*), directement liés à l'évolution des effectifs et de l'instrumentarium. La transcription, en fixant un art essentiellement oral, soulève les enjeux patrimoniaux de l'ancrage et de la standardisation, confrontant la mémoire collective à l'écriture académique.

Ma présentation sera accompagnée de supports visuels et sonores (projection vidéo, photographies d'archives, et extraits des partitions musicales de la Nouba) afin d'illustrer concrètement les comparaisons et les mutations étudiées.

Cette double lecture démontre que l'orchestre de Nouba n'est pas un simple conservatoire, mais un dispositif performatif en constante redéfinition, permettant à l'identité tlemcénienne de s'affirmer face à la mondialisation et aux dynamiques nationales.

*Ismeth Kahia Tani, basé à Tlemcen (Algérie), est artiste musicien, professeur de musique, ancien Directeur du conservatoire communal de Tlemcen et chercheur autodidacte en musicologie. Fort d'une pratique de plus de cinquante ans, il est un spécialiste reconnu de la musique arabo-andalouse algérienne (Nouba). Ses travaux de recherche se concentrent sur la transcription et l'analyse musicologique de ce répertoire, visant sa sauvegarde et sa valorisation. Actuellement, il est également animateur aisé du Centre National de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et Historiques (CNRPAH). Cette double casquette de praticien et d'acteur du patrimoine lui confère une légitimité unique pour interroger les enjeux de la transmission orale. Il a notamment présenté ses travaux sur l'analyse d'une oeuvre chantée de la Nouba lors d'une communication en 2024 (voir vidéo : <https://vimeo.com/1056435163/d4839d8b0e?fl=pl&fe=sh>). Son expertise multidisciplinaire est essentielle pour aborder l'ancrage et la circulation des identités musicales locales.*

### **3. Doudou Huang : Entre mémoire chantée et mise en scène patrimoniale : le Hua'er de Lianhuashan face aux mutations contemporaines**

Au sommet de la montagne Lianhua, dans le Gansu, les voix du *Hua'er* résonnent chaque été. Ces chants improvisés, portés par des paysans et des pèlerins venus de différentes ethnies, tissent depuis des siècles un paysage sonore singulier : celui d'une Chine intérieure, rurale, multiculturelle et poétique. Longtemps associés aux rituels religieux et aux rencontres communautaires, les *Hua'er* formaient un espace de liberté, où la musique liait le sacré et le quotidien.

Depuis leur inscription en 2009 sur la Liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (UNESCO), ces chants connaissent un nouvel avenir : celui de la scène, des festivals officiels et des programmes patrimoniaux. Le *Hua'er* devient ainsi un terrain d'expérimentation entre ancrage local et institutionnalisation nationale. Ce processus révèle un double mouvement : la survie d'une mémoire musicale partagée et la transformation de ses formes, de ses lieux et de ses voix. Les chanteurs, jadis porteurs d'une expérience vécue, deviennent aujourd'hui des représentants culturels dans un espace patrimonialisé et médiatisé.

À partir d'une approche mêlant ethnomusicologie, observation de terrain et analyse des politiques culturelles, cette communication interrogera les mutations, changements et conflits qui traversent le *Hua'er* : comment une musique de montagne, née dans la ferveur populaire, se réinvente entre mémoire, modernité et stratégies nationales.

*Doudou Huang est doctorante en ethnomusicologie et gestion de la musique à l'Université de la Sorbonne et à l'Institut de recherche en musicologie (IReMus – CNRS). Ses recherches portent sur la gestion et la valorisation du patrimoine culturel immatériel musical en Chine, notamment à travers l'étude du Hua'er de Lianhuashan, du Xi'an guyue, du Lusheng des Miaos et du Grand chant des Dong. Membre du groupe d'étude CHIME sur les musiques populaires chinoises, elle s'intéresse aux dynamiques de patrimonialisation, de spectacularisation et aux mutations des pratiques musicales régionales dans le contexte des politiques culturelles nationales. Son travail interroge les tensions entre mémoire locale, stratégies institutionnelles et enjeux identitaires, en croisant les approches de l'ethnomusicologie et de la gestion culturelle du patrimoine.*

## 15h45 – 17h45 – Sessions parallèles

### Amphi 219 – S. 13 : Diasporas africaines

#### 1. Malik Brakni : Lieux sonores de l'exil : la chanson de Slimane Azem comme fabrique identitaire kabyle

Slimane Azem (1918-1983), poète et chanteur kabyle, occupe une place singulière dans la fabrique des identités locales et diasporiques. Né en Kabylie et exilé en France, il a composé une œuvre qui articule mémoire coloniale, expérience migratoire et résistance culturelle. Ses chansons, diffusées dans les cafés, les foyers d'immigrés et sur des circuits parallèles, ont fonctionné comme des archives sonores (Bithell & Hill, 2014), tout en construisant des formes de reconnaissance identitaire au sein de la diaspora kabyle.

Cette communication interroge la manière dont l'œuvre de Slimane Azem illustre les dynamiques entre musique, mémoire et territoire. Notre hypothèse centrale est que ses chansons opèrent comme des lieux sonores (Stokes, 1997) où se réinventent les appartenances kabyles dans l'exil. Ce processus s'inscrit dans une logique de « communautés imaginées » (Anderson, 2020), où la musique relie des individus dispersés géographiquement mais unis symboliquement.

L'analyse d'un corpus de 4 chansons emblématiques : *Effey ay ajrad tamurt-iw* (Quittez mon pays, ô criquets), *A Muh A Muh* (« Ô Muh, ô Muh »), *La Carte de Résidence*, et *Algérie mon beau pays*, révèle trois registres principaux. Le premier est celui de la mémoire coloniale et de la résistance, où l'allégorie devient un outil de contournement de la censure coloniale. Le deuxième exprime l'expérience de l'exil et de la marginalisation, en restituant la violence bureaucratique des cartes de résidence et l'usure des corps au travail. Le troisième met en avant la nostalgie et la mémoire kabyle, où la référence aux ancêtres et au territoire perdu contribue à une reterritorialisation symbolique dans la diaspora.

Ainsi, la musique de Slimane Azem incarne une résistance double, d'abord contre la domination coloniale française, mais aussi contre l'uniformisation culturelle post-indépendance algérienne, marquée par l'arabisation et la marginalisation des langues minoritaires (Chaker, 1992). L'usage exclusif du kabyle dans ses chansons constitue également un acte politique affirmant une identité linguistique menacée. Au-delà de la contestation, son œuvre s'inscrit aujourd'hui dans un processus de patrimonialisation. Longtemps censurées en Algérie, ses chansons sont désormais rééditées, célébrées et transmises par de nouvelles générations. Cette transformation d'une musique contestataire en ressource patrimoniale illustre la dialectique entre résistance et institutionnalisation (Hamayon, 2002). Elle confirme également que les identités, bien que locales, restent dynamiques, négociées et réinventées (Hobsbawm & Ranger, 1984).

Enfin, l'analyse des chansons de Slimane Azem trouve des résonances dans les recherches sur les dynamiques identitaires kabyles en contexte diasporique (Ourahmoune & Özçağlar-Toulouse, 2012). Comme la consommation et les pratiques vestimentaires étudiées par ces auteurs, la chanson kabyle est un espace de négociation entre affirmation culturelle et contraintes sociopolitiques. La comparaison montre que les pratiques culturelles (musicales ou vestimentaires – participent à une même logique de résistance et de reconnaissance).

En conclusion, l'étude des chansons de Slimane Azem confirme que la musique certes reflète une identité locale préexistante mais participe aussi activement à sa production et à sa circulation translocale (Connell & Gibson, 2003). Ses chansons constituent un observatoire privilégié des tensions entre mémoire, diaspora et patrimonialisation dans la construction des identités locales.

*Malik Brakni, ATER à l'université Panthéon-Assas (Paris 2), est doctorant de 4ème année en sciences de gestion à l'Université de Lille (IAE), au sein de l'équipe Consommation, Culture & Marchés (LUMEN). Ses recherches portent sur la structuration du marché des données de santé en France, à l'intersection des dynamiques institutionnelles et des usages individuels. Son travail explore les enjeux de gouvernance, de quantification et d'empowerment liés aux données de santé, en mobilisant notamment la sociologie de la quantification et le concept de capital santé. Ingénieur de formation en génétique moléculaire (criminalistique), il possède également un master en études, recherche et conseil en marketing (IAE Lille). Son parcours professionnel l'a mené de la génétique à la recherche en marketing, en passant par le monde de l'entreprise. Parallèlement, il s'intéresse aussi aux phénomènes sociaux liés aux faits culturels.*

## **2. Bernard Debarbieux et Simon Debarbieux : Musiques migrantes dans la cité et entre cités: imaginaires de l'ancrage entre France et Maghreb**

Il est largement acquis par de nombreux travaux que les productions et les performances musicales populaires méritent d'être étudiées autant dans leurs formes intrinsèques que dans les contextes spatiaux dans lesquelles elles interviennent. Ces contextes sont autant géographiques, que sociaux et politiques. Une des pistes d'analyse dans ce domaine consiste à interroger le statut de ces productions et performances vis à vis de la légitimité des musiciens et des publics dans les lieux où elles interviennent. Dans le très large éventail des types de contextes correspondants, on peut imaginer plusieurs idéaux-types; l'un d'entre eux concerne les populations migrantes qui cultivent une culture musicale qui les rattache à une origine géographique particulière mais qui s'adaptent à leur condition migrante et à un nouvel environnement social et politique. Formulée en termes conceptuels, cette situation requiert de concevoir productions et performances musicales non plus en termes d'enracinement (un imaginaire socio-géographique qui conçoit une pratique comme née d'un sol et qui y prospère en lien avec les diverses dimensions de son environnement) mais d'ancrage (un imaginaire socio-géographique qui se conçoit en relation avec une forme d'altérité avec son environnement). En outre, cet imaginaire de l'ancrage lié à une mobilité antérieure procède aussi par la mobilisation d'une multitude de lieux distants les uns des autres et se performe dans leur mise en relation constante. Le distinguo entre imaginaire de l'enracinement et imaginaire de l'ancrage a de fortes implications politiques : la légitimité du premier est généralement considérée comme lui étant intrinsèque ; celle du second doit être construite et réaffirmée ; elle doit « se faire sa place » dans tous les sens de l'expression.

Adoptant ce cadre d'analyse, la communication proposée traitera des productions et des performances musicales populaires de populations maghrébines résidant en France – et plus précisément en Île de France, en Auvergne Rhône-Alpes et dans les Bouches du Rhône, entre la fin des années 1970 et le début des années 2000. Elle

rendra compte de la diversité de leurs formes et de leurs significations et de leur déploiement dans le cadre de circuits de diffusion communautaires ; elle réfléchira plus particulièrement à leur rôle dans les stratégies d'ancrage et de reconnaissance de ces populations dans les environnements et les réseaux qui sont les leurs, autant que des enjeux identitaires qui les caractérisent. Elle s'appuiera sur un travail de terrain de type ethnographique multisitué, conduit depuis plusieurs années auprès d'acteurs du milieu aux profils très divers.

*Bernard Debarbieux est professeur à l'Université de Genève. Il a travaillé à l'élaboration d'une théorie de la territorialité et des imaginaires instituants de l'espace. Son principal ouvrage présentant cette théorie, L'Imaginaire de l'espace, a été publié en 2015 chez CNRS Editions, puis traduit en anglais et en espagnol. Il y a développé notamment une typologie analytique mobilisant la valeur métaphorique des termes – enracinement/ancrage/mouillage – pour analyser la diversité des façons d'instituer des collectifs sociaux.*

*Simon Debarbieux est anthropologue et éditeur musical. Il est titulaire d'un master (2014) à l'institut des Hautes Études Internationales et du Développement de Genève consacré à l'évolution des pratiques musicales du Pacifique Sud colombien suite à l'inscription de la marimba au PCI de l'UNESCO. Son parcours est marqué par un engagement dans le milieu associatif, les circuits de production musicale et la recherche-action. Co-fondateur de la webradio musicale LYL radio ([www.lyl.live](http://www.lyl.live)) (2014-2018) il a par la suite des projets de recherche et de médiation (exposition Contrebande à la BM Lyon), d'édition, de documentation et de valorisation (Maghreb K7 Club; La Perversita). Il travaille aussi en collaboration avec des acteurs musicaux du Maghreb basés en France (distribution, édition) et mène en parallèle des recherches auprès de ceux-ci – dont le contenu sera mis à contribution dans le cadre de ce colloque.*

### **3. Aurélien Freitas Fernandes** : Traversée jazzique du Highlife : entre identités locales, mélodies diasporiques et rêves panafricains

Cette communication propose une analyse historique et musicologique de la musique Highlife, apparue à la fin du XIXe siècle sur la Côte de l'Or (actuel Ghana), en tant que forme musicale hybride née des circulations atlantiques entre l'Europe, l'Afrique, les Amériques et les Caraïbes. A partir d'un corpus de sources historiques (archives militaires, récits de missionnaires, mémoire musicale locale) et d'extraits musicaux contextualisés (Adenkum, Osibi, Adaha, Konkoma, Palmwine, Gome, Odonson...), nous retraçons l'évolution du Highlife comme un processus d'appropriation esthétique, dans un contexte colonial et postcolonial, où les élites comme les classes populaires ont joué un rôle actif dans la réinvention des formes musicales. L'étude met en lumière trois grandes phases stylistiques du Highlife : le Adaha, né dans les fanfares militaires et adapté par les musiciens fanti dans un but récréatif ; le guitar-band Highlife, qui puise dans les musiques maritimes des marins Kru (asiko, maringa, palmwine) ; et enfin le Highlife moderne d'après-guerre, incarné par Emmanuel Tettey Mensah ou encore Kofi Nyame, influencé par le jazz américain et annonciateur de l'afrobeat (créé au Nigeria). Loin d'un discours idéologique figé, cette analyse propose une lecture située et différenciée de l'histoire musicale ouest-africaine, en insistant sur le rôle identitaire et social de cette musique, son rapport à la classe, à la circulation transnationale et à

la résilience postcoloniale. Le Highlife apparaît ainsi non comme une simple musique de divertissement, mais comme un langage culturel dynamique, négociant constamment ses formes entre domination coloniale, influences atlantiques et ancrage local.

*Après un Master en Études théâtrales, Aurélien Freitas Fernandes se passionne rapidement pour l'anthropologie du théâtre. En 2014, il effectue un séjour au sein de la compagnie Azé Kokovivina Concert Band à Lomé (Togo). À la suite de cette expérience, il entreprend une thèse de doctorat, soutenue en 2023 sous la direction de Sylvie Chalaye, au sein du laboratoire SeFeA (IRET). Son travail vise à définir les effets esthétiques et dramaturgiques, ainsi que les enjeux sociologiques du Concert Party, en rapprochant cette forme d'autres genres comparables produits en Afrique de l'Ouest depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, tels que le théâtre biblique ou le théâtre scolaire. Dans cette perspective, il a mené au Togo et au Ghana une enquête de terrain de longue durée, entre 2015 et 2018, afin de saisir au plus près l'état contemporain du Concert Party. En 2025, il poursuit ses recherches dans le cadre d'un postdoctorat à l'Université du Québec à Montréal, consacré à l'étude de la marche urbaine comme forme de narration anthropologique, prolongeant ainsi sa réflexion sur les interactions entre corps, espace et récit.*

## **Amphi 220 – S. 14 : Musique et langue régionale**

### **1. Ozouho Olivia Mariame Dogoh : Le Zêzê Pop de John Kyfffy, une adaptation de la culture pop à la tradition musicale bété**

Cette communication analyse l'univers musical de John KYFFY, une figure majeure de la musique ivoirienne contemporaine. L'étude met en lumière les spécificités musicales et les dimensions éducatives de ses œuvres discographiques. Sur le plan musical, la recherche révèle la richesse rythmique, mélodique et linguistique de son style musical : le Zêzê pop, une musique combinant la culture pop née aux États-Unis d'Amérique dans les années 1960 et la tradition musicale bété, ethnie du centre ouest de la Côte d'Ivoire. La combinaison d'instruments traditionnels africains et extra-africains, ainsi que la richesse de ses textes constituent des traits distinctifs qui rendent la pop musique de John KYFFY spécifique, reconnaissable. Toutefois, dans la mesure où il ne chante qu'en langue Bété, rares sont ses fans qui comprennent les textes qu'il chante. Pire, certaines composantes du peuple Bété trouve son "Bété" hermétique voire mystérieux. Ce déficit dans la compréhension des textes de John KYFFY fait que finalement bon nombre d'auditeurs et consommateurs de sa musique se contentent de se délecter des rythmiques dansantes. Or, la musique ne saurait se limiter à sa fonction de divertissement. Elle constitue un outil d'éducation des masses. Ses chansons en langue Bété sont porteuses de proverbes, d'histoires, de contes et de symboles. Ce qui confère à ses compositions une identité sonore singulière et une portée culturelle affirmée. Sur le plan éducatif, les chansons de John KYFFY constituent des supports de transmission de valeurs éducatives fortes. Elles sensibilisent à la citoyenneté, à la solidarité, à l'amour, à la spiritualité, tout en contribuant à la construction identitaire des jeunes générations. De fait, avec le zêzê pop, la culture musicale pop s'enrichit de nouvelles dimensions. Originellement associée aux vices (drogue, alcool, sexe) dans le contexte étatsunien, avec John KYFFY, la pop musique se pose comme une musique à vocation éducative. Le zêzê pop de John KYFFY devient

ainsi un moyen de formation, d'éveil culturel et de cohésion communautaire. En définitive, l'œuvre de John KYFFY dépasse le cadre artistique pour s'imposer comme un instrument d'éducation et de préservation du patrimoine ivoirien. Elle révèle le rôle du musicien comme médiateur entre culture, société et développement. Elle permet non seulement de promouvoir l'artiste par ses œuvres discographiques, mais aussi une langue ivoirienne, le Bété.

*DOGOH Ozouho Olivia Mariame est professeure d'éducation musicale au Lycée Mamie Fatai de Bingerville, à 10 km d'Abidjan. Elle est titulaire d'un Master de Recherche en Ethnographie musicale et Musicothérapie obtenu au département des Arts de l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan Cocody en 2025. Ses travaux portent sur les influences des musiques de tradition orale sur les musiques urbaines contemporaines.*

## **2. Mohcine Ouhiya : Langues, identités et résistances dans le rap marocain : le cas des rappeurs d'origine amazighe**

Le rap marocain s'impose aujourd'hui comme l'une des expressions culturelles les plus marquantes de la jeunesse marocaine. Né à la croisée des influences locales et globales, il traduit les préoccupations sociales, politiques et identitaires d'une génération en quête de reconnaissance et de liberté d'expression. À travers ses paroles, le rap devient un espace de parole et de contestation, où les jeunes dénoncent les injustices, revendiquent leur place dans la société et affirment leur identité plurielle.

Cette pratique musicale se distingue par une créativité linguistique remarquable : les rappeurs alternent entre arabe dialectal, français, amazigh et parfois anglais, reflétant la richesse et la complexité du paysage linguistique marocain. Les rappeurs d'origine amazighe, en particulier, intègrent dans leurs textes des références culturelles, symboliques et linguistiques propres à leur héritage, contribuant ainsi à réaffirmer la présence amazighe dans l'espace urbain et médiatique. De ce fait, la problématique sur laquelle repose cette communication est de savoir et comprendre comment le rap marocain, notamment à travers les productions des rappeurs d'origine amazighe, devient-il un espace de construction identitaire et de revalorisation linguistique, où s'articulent résistance culturelle, hybridité et affirmation de soi.

*Mohcine OUHIYA est docteur en études françaises, diplômé de l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès, le 04 juin 2025. Sa recherche doctorale porte sur l'analyse énonciative et sociolinguistique du discours humoristique au Moyen Atlas, à travers les sketches de Lhssan Azayi. Ses travaux s'inscrivent dans les champs de la sociolinguistique, de la littérature orale amazighe, du rap marocain et des pratiques discursives identitaires. Il a publié quelques articles scientifiques sur la pluralité linguistique, les technolèctes, la poésie orale et l'humour populaire et a participé à de nombreux colloques nationaux et internationaux.*

### **3. Coline Péliissier (à distance) : Le chant occitan : une réappropriation féministe et militante au-delà des frontières locales ? Ethnographie d'ateliers de chant occitan à Marseille**

En août 2023, lors de rencontres de chants féministes et militants en Maurienne, un débat surgit : les chants occitans seraient-ils en train de remplacer les chants de lutte plus connus, en français ou en italien ? De nombreuses chorales féministes, issues de toute la France, transmettent en effet de plus en plus de chants occitans, révélant une circulation singulière de ce répertoire au-delà de ses ancrages régionaux. A Paris, à l'occasion du mouvement du 10 septembre 2025 « Bloquons tout », on retrouve ainsi dans le carnet de chants distribué par une chorale queer et parisienne, plusieurs chants en occitan, dont certains avec des paroles réécrites pour les féminiser. A l'Ostau del País Marselhés, maison de la culture occitane à Marseille, les responsables des ateliers de chant voient leurs participants changer : à un noyau initial de participant·e·s marseillais·e·s, succède aujourd'hui une assemblée plus jeune (moins de 30 ans), largement féminine, n'ayant pas forcément grandi à Marseille et en Occitanie, et comptant de nombreuses personnes queer.

Cette appropriation du chant traditionnel occitan par des milieux militants, féministes et queer interroge : comment cette musique locale et la langue occitane deviennent-elles supports de luttes contemporaines et espace de réinvention identitaire ? La diffusion de ce répertoire au-delà de son territoire d'origine, spatialement d'une part, et en termes de publics participants d'autre part, met en lumière une tension féconde : celle d'un chant dit « local » qui circule, se charge de nouvelles significations et illustre les processus de réinvention de la tradition et de négociation des identités locales évoqués dans l'appel à communications du colloque.

Cette proposition de communication s'inscrit à la croisée de deux axes proposés : le rôle de la musique dans la construction des identités locales et régionales, et l'usage des langues régionales ou minoritaires en musique. Elle s'appuie sur une enquête ethnographique en cours menée à l'Ostau à Marseille, nourrie d'observations participantes, d'entretiens et de ma propre pratique de chanteuse au sein d'une chorale féministe. Dans un contexte de multiplication des chorales féministes ces dernières années (Le Parisien, 2024 ; Le Monde, 2023 ; Socialter, 2024), qui reste néanmoins à objectiver pleinement, cette enquête vise à éclairer les processus de relecture du patrimoine musical occitan dans un cadre urbain et militant, où se rencontrent revendications politiques, réinventions esthétiques et identifications plurielles.

Je propose cette communication depuis une position particulière : doctorante en sociologie au Cresppa-LabTop (Université Paris 8), mes recherches actuelles dans le cadre académique ne s'intéressent pas directement à ces objets. Parallèlement chanteuse et fondatrice d'une chorale féministe, je fréquente divers chœurs militants et ateliers de chants, et c'est davantage depuis ce positionnement de praticienne que de celui de chercheuse que je propose cette communication. Cette proposition s'inscrit dans la continuité d'un projet de recherche-création et d'un livre sur le chant militant, fondé sur une démarche sensible et collaborative.

*Coline Pélissier est doctorante en sociologie, Cresppa Labtop, UMR 7217, Université Paris 8. Sa thèse de sociologie a commencé en septembre 2021, encadrée par Nicolas Duvoux, et s'intitule provisoirement « Le travail de distinction. Approche ethnographique des mutations du monde associatif. » Elle s'intéresse à la nécessité croissante pour les associations employeuses de se distinguer dans un secteur non-lucratif de plus en plus concurrentiel face aux financements publics et privés. Le travail des cadres associatifs y est notamment étudié pour comprendre comment la mise en valeur des associations est construite, à la fois sur un plan gestionnaire et économique, et sur un plan plus symbolique et culturel, les associations étudiées prenant pour support la restauration et l'exploitation du patrimoine bâti. Militante féministe et chanteuse, elle est par ailleurs actuellement investie dans un groupe d'écriture, suite à la proposition d'une maison d'édition, pour enquêter et écrire sur les pratiques collectives du chant militant.*

# Jour 3 - 13 mai

9h00 – 10h30 – Sessions parallèles

**Amphi 219 – S. 15 : Paysages musicaux 3**

## **1. Dimitri Corraze** : Reggae/dub et valorisation territoriale – étude de cas dans la vallée de la Guisane

L'association Monet'Crew, dont le siège se situe à Monêtier-les-Bains dans la vallée alpine de la Guisane, explicite dans ses statuts que son but est « la diffusion de la culture sound system reggae/dub dans les Alpes ».

Le reggae/dub est une musique populaire jamaïcaine, née à la fin des années 1960, dont le moyen de diffusion est le *sound system* : un appareil d'amplification sonore conceptualisé de manière DIY (*Do It Yourself*, le « faire soi-même »). Il s'agit d'une pratique musicale s'étant exportée à l'international, d'abord en Angleterre, puis à travers l'Europe jusqu'en la France. Sa construction a évolué par un processus d'interculturalité intriqué dans les réalités territoriales locales.

Le 8 septembre 2025, j'ai mené un entretien non-directif avec trois adhérents de l'association Monet'Crew : son président, sa trésorière et un membre actif. L'initiative de cette discussion s'inscrivait dans le cadre une enquête de terrain conduite en France méridionale visant à alimenter le corpus traité dans mes recherches sur la culture *sound system* reggae/dub. Au cours de l'entretien, les répondants ont explicitement lié les actions de l'association à des problématiques territoriales propres à réalité de leur géographie. Elles s'articulent autour de trois thèmes. Tout d'abord, les acteurs cherchent à « faire vivre la vallée » en proposant des événements festifs alliant sports extrêmes et reggae/dub pour les jeunes qui n'auraient pas réellement d'autres opportunités festives dans cet espace géographique. Les entretenus associent cette initiative de revitalisation à l'existence d'une crise du logement due au tourisme, rendant la vallée et ses habitants socialement isolée hors saison. De même, l'association fait intervenir, durant les événements, de nombreux acteurs locaux tels que des brasseurs ou des stands de prévention, là encore afin de valoriser des structures issues du territoire proche. Finalement, les répondants expliquent comment leurs actions sont encadrées et soutenues par un partenariat avec les élus et institutions locales, ainsi que la manière dont cette musique alternative prend place aux côtés de festivités plus traditionnelles, comme le bal des pompiers, contribuant ainsi au maintien du système économique de l'association.

L'enjeu de cette étude de cas est de saisir comment, au travers de ces trois ressorts, l'association Monet'Crew promeut une pratique festive étrangère, issue d'un contexte colonial et liée à l'histoire de l'immigration afrodescendante, et se réapproprie la culture sound system reggae/dub dans un but de valorisation territoriale. Il s'agira de comprendre comment, par un prisme microsociologique, l'expression d'un glocalisme résulte des usages sociaux des ressources mobilisées et des interactions sociales engendrées par l'activité. Se fabrique ainsi une identité festive locale *via* un processus d'interculturalité inscrit dans la spatialité alpine et les problématiques sociales qui lui sont propres.

*Dimitri Corraze est diplômé d'un Master Plurilinguisme et interculturalité et termine actuellement sa seconde année de Master en Ethnologie à l'Université de Strasbourg. Depuis trois ans, il mène des recherches sur la culture Sound system reggae/dub en France. Il conduit, par une méthodologie ethnographique, des enquêtes de terrain constituées d'observations participantes et d'entretiens non directifs. Son approche interdisciplinaire combine des regards issus de l'anthropologie, de la sociologie, de la sociolinguistique et des études culturelles. Il traite notamment de l'adaptation des pratiques festives et spirituelles jamaïcaines en France, ainsi que de la construction des liens sociaux engendrés par la circulation et la réappropriation du reggae/dub. Il a présenté ses résultats dans plusieurs colloques nationaux et internationaux, ainsi que dans des articles dont un est accessible, les autres étant en attente de publication.*

## **2. Paola Figueroa : Espaces latents - La Salsa à Cali (Colombie) comme expérience spatiale et temporelle**

« Merveille du tumbao, de ce qu'à chaque pas dansé par des milliers des personnes le sol menace de céder, le toit de s'effondrer, châtiment de Dieu pour tant d'allégresse partagée.»

Cette proposition explore le cas de la salsa dans la ville de Cali comme une expérience corporelle et spatiale créatrice d'*espaces-de-temps*, où l'expression du corps par la danse est capable de réinventer son espace urbain. Située au sud-ouest de la Colombie, Cali est une ville de contrastes physiques et sociaux dans laquelle la salsa constitue un phénomène socioculturel fondateur d'un monde de subjectivité, soutenant un imaginaire musical et culturel désormais très spécifique.

Cali reflète les transformations sociales qu'a connue la Colombie au XXème siècle. Comme autant d'autres villes d'Amérique latine, elle a connu une croissance rapide visible dans son expansion spatiale. Des imaginaires contrastés s'y télescopent : d'un côté, une ville amicale, joyeuse et festive, façonnée par les liens créés à travers la musique ; de l'autre, une ville fragmentée où la ségrégation socio-économique a profondément marqué l'espace urbain. Le cumul de ces diverses couches s'entrecroise quotidiennement.

La Salsa est devenue un événement capable d'ouvrir un espace alternatif d'échange, différent et parfois éloigné de la réalité sociale quotidienne. La musique et la danse qu'elle engendre consolident une expérience collective capable de transformer le vécu de l'espace physique tout en générant un temps partagé où l'expérience temporelle donne sens à d'autres formes de relation sociale. Ces espaces-temps de la Salsa reconfigurent ainsi la ville - de manière éphémère certes - mais en produisant des moments d'interaction qui, comme l'explique Alfred Schütz, instaurent un *temps intérieur* dans lequel l'expérience temporelle donne sens à d'autres formes de relation. Ces temps d'interaction, tel que l'explique par Schütz, produisent un « nous », une forme d'être-ensemble née de la relation établie grâce à l'échange des flux d'expérience : le vécu d'un présent partagé par la musique permettant aux individus d'entrer en syntonie, créant un espace où le comportement de l'autre devient significatif pour le partenaire.

Puisque chaque événement transforme l'expérience de l'espace différemment, les espaces partagés se transforment à leur tour. D'où l'intérêt d'une approche des dynamiques issues de la musique et la danse dans l'espace urbain, et de relations entre temps et espace, ouvrant la voie à des pratiques architecturales capables de puiser dans l'éphémère et le latent des moyens de ressourcer la ville. Cette proposition cherche donc à croiser les réflexions sur les dynamiques de la Salsa avec une architecture sensible aux pratiques musicales, en interrogeant les relations entre corps, espace et temps à travers la musique et la danse.

*Paola Figueroa est architecte diplômée de l'USB Cali en Colombie (2005) et Docteur en architecture de l'ENSAPLV et Paris 8 (2019). Après une première expérience professionnelle en Colombie, Paola poursuit ses études à l'École Spécial d'Architecture avec le post-diplôme Architecture des Milieux (2012). Le travail initié sur la ville de Cali se prolonge dans une thèse doctorale menée dans le cadre d'une convention CIFRE entre le laboratoire GERPHAU et l'agence Hérault Arnod Architectures, où elle travaille pendant 10 ans. Sa thèse intitulée Transformer Cali avec la Salsa comme force latente, vers une architecture du faire-avec, est dirigée par Chris Younès et codirigée par Stéphane Bonzani. Ses recherches portent sur une pratique architecturale ouverte aux forces latentes de la vie urbaine, soulevant l'importance des pratiques comme ressources dans le développement des stratégies d'aménagement. Paola partage aujourd'hui son activité entre projets architecturaux et le développement d'échanges académiques entre France et Colombie.*

### **3. Hugo Lioret : « À contre-chant, un phare » : processus créateur et réception d'une recherche-crédation écopoétique basée sur le paysage sonore de l'Île Vierge (Pays des Abers)**

En partenariat avec le Conservatoire du Littoral, l'Office de Tourisme des Abers, l'Ensemble 2E2M, Biophonia et Même Si/Malou Éditions, le projet « À contre-chant, un phare » interroge la manière dont la création sonore peut participer à la représentation d'un territoire. En portant attention à la dynamique sonore d'un espace, ce projet de recherche-crédation mené par Hugo Lioret souhaite étudier comment la musique contemporaine peut agir sur notre relation à l'expérience et au savoir d'un lieu. Par le biais d'une composition musicale bioinspirée, nous tentons d'analyser plus largement le rapport aux sons et à l'écologie que ce type de création peut provoquer.

Au-delà d'une perspective documentaire, le projet s'inscrit dans une démarche basée sur l'usage du field recording et de la synthèse sonore, visant à capturer et à restituer la dimension écopoétique de ce lieu insulaire. Les enregistrements sonores, réalisés en collaboration avec l'équipe bioacoustique Biophonia, véhiculent les spécificités sonores et culturelles de l'île : le vent, les vagues, les sons d'oiseaux, ou encore les sons du phare, symbole du territoire des Abers.

Le projet articule trois formats de diffusion, chacun offrant une expérience distincte et un protocole d'enquête associé :

- Deux parcours sonores géolocalisés (l'un sur l'île et l'autre sur littoral) accessibles via l'application ECHOES, qui permettent aux auditeur.ices de découvrir le territoire à travers une immersion sonore in situ dès décembre 2025. L'écoute s'accompagne d'un questionnaire avant et après écoute.
- Une installation immersive du 8 au 29 avril 2026, proposant une écoute de la pièce accompagnée par une médiation encadrée dans le cadre d'un entretien collectif. De manière croisée, il s'agit aussi d'observer l'influence d'une écoute informée ou non informée dans la réception d'une oeuvre.
- Une oeuvre électroacoustique mixte, co-composée avec Henri Colombat (IRCAM), présentée le 29 avril 2026. En collaboration avec l'Ensemble 2E2M, cette version de l'oeuvre s'articule avec et sans les interventions du public au sein d'un système octophonique. Nous souhaitons aussi étudier l'influence de la participation du public dans le processus de réception de l'oeuvre.

Dans la continuité de notre étude doctorale, nous présenterons la démarche, le processus créateur, les résultats et analyses préliminaires obtenus, principalement à partir de la réception des deux parcours sonores géolocalisés originaux (sur l'île et le littoral), visant à préciser l'influence d'une création sonore comme vecteur d'une représentation écopoétique au sein d'un territoire.

*Hugo Lioret est un doctorant affilié à l'IReMus et Sorbonne Université. Il poursuit une thèse sociomusicologique sur la bioinspiration dans la musique électroacoustique sous la direction de Hyacinthe Ravet. Il a travaillé en tant que médiateur avec l'Ensemble 2E2M, l'INA GRM, La Muse En Circuit, le GMEM. Son travail de mémoire portait sur l'enregistrement de terrain (field recording) en tant que pratique musicale et son rôle en tant qu'outil de médiation musicale. Hugo a développé sa relation au son notamment avec Mathias Delplanque, Henri Landré à JetFM, Hervé Bouley à Radio France, à l'Institut de sonologie de La Haye, à l'EMS Stockholm et avec Gerriet K. Sharma au Spæes Lab Berlin.*

## **Amphi 220 – S. 16 : Construction identitaire locale 2**

### **1. Nazaire Joinville : Musique populaire et résistance identitaire : implication du Konpa à la construction et la valorisation de l'identité noire**

La musique populaire, l'identité et la culture d'une nation sont intimement liées. Nombreux sont des musiciennes et musiciens qui illustrent dans leurs oeuvres, les mœurs, les traditions de leur pays. D'autres utilisent la musique comme la voie vers le militantisme. En ce sens, ils deviennent des musiciennes et musiciens engagé.e.s. Ainsi, force est de constater que le Konpa comme étant la musique populaire par excellence en Haïti ne fait pas exception à cette règle (Joinville, 2025). En effet, cette musique ne s'inscrit pas dans un registre de musique explicitement militante tel que le mouvement *Rasin* ou le *Rap Kreyòl* en Haïti. Toutefois, à sa manière, elle contribue à

une dynamique de résistance identitaire. Ainsi, cette communication a pour objectif de montrer l'implication du Konpa à la construction et la valorisation de l'identité noire dans la Société haïtienne. Il s'agit d'illustrer comment de nombreuses chansons Konpa interagissent d'une part, avec *Ainsi parla l'Oncle* (1928) de Jean Price-Mars, considéré comme le premier manifeste de la négritude haïtienne, et, d'autre part, *De l'égalité des races humaines* (1885) d'Anténor Firmin, un plaidoyer en faveur de la race noire, pour s'opposer aux idées racistes d'Arthur de Gobineau. À partir d'un corpus d'une vingtaine de chansons Konpa, parues entre 1970 et 2024, cette étude présente le Konpa comme une musique qui défend les traditions afro-haïtiennes, le vaudou, et les folklores populaires en tant qu'éléments d'authenticité de l'identité noire. De plus, cette étude montre comment des musiciennes et musiciens mettent en musique non seulement l'arrachement brutal des esclaves à l'Afrique, les souffrances de la traite négrière et les épreuves endurées par ces esclaves dans les colonies, mais aussi, et surtout, la domination sous différentes formes des pays occidentaux envers les peuples afrodescendants aujourd'hui.

*Nazaire Joinville est doctorant en sciences du langage à l'Université de Sherbrooke, avec une spécialisation en sociolinguistique. Il est titulaire d'une maîtrise en cultures et espaces francophones (option linguistique) à l'Université Sainte-Anne ainsi que d'un baccalauréat en communication sociale à l'Université d'État d'Haïti. Ses travaux de recherche portent principalement sur les idéologies et représentations linguistiques, les dynamiques de contact de langues dans les contextes francophones et créolophones. Par ailleurs, il s'intéresse à la culture haïtienne, en particulier à la musique, qu'il aborde à travers une approche croisant ethnomusicologie et sociolinguistique.*

## **2. Chloë Richard-Desoubeaux** : Une musique « bin t'cheu nous » : ce que les sources écrites et orales disent d'un répertoire traditionnel normand

Pendant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les groupes folkloriques ont vécu un âge d'or en Normandie (années 1940-90), concourant au rayonnement d'une culture régionale à travers leurs représentations, y compris lors de nombreuses cérémonies officielles. Ainsi, pendant plusieurs décennies, ces groupes ont véhiculé une certaine idée d'un patrimoine musical et dansé local. Mais l'engouement pour ce patrimoine semble être retombé avec l'essoufflement de ce mouvement<sup>1</sup>. En parallèle, des entreprises de collectage et de mise en valeur de musiques et traditions orales – menées par les musiciens-chercheurs pionniers du revivalisme dans les années 1970-80 puis, depuis 1998, par l'association La Loure – ont grandement contribué à les préserver et à les faire revivre. Pour autant, à l'inverse d'une région comme la Bretagne, représentée par des artistes emblématiques tels Alan Stivell, Gilles Servat, ou les groupes Tri Yann et Matmatah, la Normandie ne possède aujourd'hui pas d'identité musicale bien définie. En effet, peu d'artistes « trads » normands peuvent se vanter de toucher une audience nationale (exception faite du groupe Mes Souliers Sont Rouges). Il n'existe pas, en Normandie, de grand rassemblement populaire (à l'image du festival Interceltique de Lorient par exemple), ni de sonorité caractéristique associée à la région (comme le biniou ou la bombarde). En outre, aucune étude musicologique sur la musique normande n'a, à ce jour, été encore réalisée.

On peut alors s'interroger sur l'existence d'un répertoire spécifiquement normand et d'une tradition musicale régionale. Nous proposons de répondre à cette interrogation en croisant différents types de sources, aussi bien orales qu'écrites.

Les sources orales issues des collectages permettent d'élaborer une cartographie qui donne à voir un ancrage territorial (non exhaustif) des traditions musicales normandes aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Elles nécessitent d'être mises en regard de sources plus anciennes, donc écrites ; pour tâcher de comprendre en quoi ce panorama est révélateur, ou non, d'un enracinement dans le temps long. Les travaux de chercheurs comme Patrice Coirault mettent, en effet, en évidence la parenté de certaines chansons collectées dans la tradition orale avec des airs publiés du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Son *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* atteste, notamment, de plusieurs chansons présentes dans deux recueils édités en 1615 à Caen, chez Jacques Mangeant, premier et unique imprimeur-libraire musical à cette époque dans l'ouest de la France, à qui l'on doit une dizaine d'éditions musicales (thèse en cours).

Les croisements de ces différentes sources nous permettront d'aborder notre questionnement selon des angles variés – en lien avec plusieurs axes proposés pour ce colloque – en nous intéressant à la fois aux lieux de publication et de diffusion, aux modalités de transmission ainsi qu'à l'analyse musicale et textuelle des chansons elles-mêmes.

*Chloë Richard-Desoubeaux est musicologue, titulaire d'une agrégation de musique et d'un master de musicologie du CNSMDP (prix d'Histoire de la Musique et des Métiers de la Culture) et prépare actuellement une thèse de doctorat à l'Université de Rouen sur les sources anciennes des musiques de tradition orale en Normandie, en particulier les éditions musicales de Jacques Mangeant (Caen, fin XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle). Elle a publié « L'appropriation et la recréation d'un répertoire traditionnel par les groupes folkloriques en Normandie » (Revue du Conservatoire, n°6, 2017 – hal-05267817) et « Chants de marins : quelle réalité au XX<sup>e</sup> siècle ? Enquête auprès des communautés maritimes bas normandes (Sources du patrimoine oral francophone et chemins de connaissance, Université de Poitiers, 2018 – hal-05267813). En 2025, elle participe également à la redécouverte musicale (recherche et interprétation) du Mystère de Saint-Julien de Nicolas Osber (1529) lors d'un colloque à Cerisy-la-Salle (27-31 juillet, publication des actes à venir). Chloë est également instrumentiste, spécialisée dans les musiques anciennes (vièle à archet médiévale, violon Renaissance et baroque). Elle joue dans divers ensembles et dirige, depuis 2015, l'ensemble Les Ondes Galantes.*

## 10h45 – 12h15 – Sessions parallèles et clôture

### Amphi 219 – S. 17 : Transmission de pratiques musicales locales 2

#### 1. Louis Canales : Rester ou traverser la mer : transmissions patrimoniales et nouvelles pratiques musicales dans les îles d'Akuseki-jima et d'lō-jima, au Japon

Les petites îles d'Akuseki-jima (89 habitants) et d'lō-jima (125 habitants), isolées au large de la mer de Chine, ont longtemps constitué un carrefour privilégié entre la culture « Yamato 大和 » du pouvoir japonais et celle des îles Ryūkyū. Points de passage historiques pour les navires marchands et les armées, elles ne sont aujourd'hui que survolées par les avions de ligne qui transportent touristes et businessmen japonais vers les autres grandes îles de l'Asie de l'Est et du Sud-Est. N'étant accessibles qu'au terme de longues et sporadiques traversées en bateau, elles souffrent, comme beaucoup de régions isolées du Japon, d'un vieillissement rapide de leur population.

Depuis une trentaine d'années pourtant, ces îles connaissent un rebond patrimonial : les rites spectaculaires des danses du *bon* 盆 et des tambours du *hassaku* 八朔, marqués par l'apparition de divinités purificatrices masquées et costumées, ont récemment obtenu la reconnaissance de l'État japonais en tant que bien culturel important, et de l'UNESCO. Ces manifestations attirent désormais aussi bien les touristes que les amateurs de folklore.

Mais le départ fréquent des jeunes générations compromet la transmission de ces pratiques, notamment des chants aux paroles éloignées du japonais moderne interprétés pendant les danses rituelles qui sont maintenant l'apanage des habitants les plus âgés. Les personnes en mesure d'assurer la relève se font rares, et il devient nécessaire de se tourner vers les nouveaux résidents venus d'autres régions du Japon, désireux de commencer une nouvelle vie dans ces lieux reculés, et parfois porteurs de valeurs et d'aspirations différentes. Alors que les traditions orales locales cherchent à rattacher l'histoire de ces rites à celle du pouvoir central japonais, l'attention des médias et des folkloristes se porte désormais sur les « divinités visiteuses », privilégiant une lecture archaïsante du mode de vie des habitants. Parallèlement, sur l'île lō-jima, la pratique du djembé, popularisée grâce aux efforts d'artistes guinéens, est devenue une activité quotidienne pour les habitants et un nouveau pôle d'identification pour les jeunes générations comme pour les résidents venus d'ailleurs.

La multiplication des référents identitaires et l'intérêt croissant des acteurs patrimoniaux offrent de nouvelles possibilités de transmission culturelle, mais qui ne s'accordent toutefois pas toujours avec les aspirations propres des habitants. À l'issue de travaux de terrain menés sur ces deux îles durant le mois de septembre 2025, je souhaite mettre l'accent sur les modes de transmission et les réappropriations des danses, chants et pratiques musicales au sein de ces petites communautés.

*Louis Canales est doctorant en études japonaises au laboratoire InAsia de l'Université d'Aix-Marseille, sous la direction d'Arnaud Brotons. Il prépare une thèse sur la patrimonialisation des rites de « divinités visiteuses » au Japon. Ses recherches portent sur les pratiques populaires japonaises envisagées comme marqueurs d'identité au*

*XX<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, notamment en réponse à la modernisation, au dépeuplement, au vieillissement de la population et à la mondialisation.*

## **2. Abdelkahhar Elhajjari (à distance) : Le patrimoine musical de l'Oriental marocain : richesse, diversité et ancrage dans la Tamghrabyt**

Cette communication analyse les spécificités du patrimoine musical de la région de l'Oriental marocain, en mettant en évidence sa richesse, sa diversité et son rôle dans le renforcement de l'identité nationale, conceptualisée sous le terme: Tamghrabyt. Elle explore les liens entre musique populaire et savante, les dynamiques d'échanges culturels et les enjeux contemporains de modernisation et d'innovation. L'étude met également en lumière les contributions d'artistes et d'initiatives locales qui œuvrent à préserver et renouveler cet héritage, dans la perspective d'un rayonnement culturel à l'échelle internationale.

La Tamghrabyt, exprime un profond sentiment d'appartenance à la patrie, à la terre, à la géographie et à l'histoire du Maroc. Largement répandu dans la culture Marocaine, ce terme incarne la fierté de l'héritage culturel marocain.

Le patrimoine musical marocain s'inscrit dans un processus continu de consolidation de l'identité. La musique populaire de l'Oriental inclut des formes variées, telles que le chant collectif arabe et amazigh interprété par les femmes du Rif et du l'oasis de Figuig, ainsi que des danses rythmiques largement pratiquées par les tribus locales, parmi lesquelles se distinguent les styles 'Alaoui, Nhari, Mengouchi et Reggada. Parallèlement, la région conserve un patrimoine savant, notamment le genre andalou Gharnati, solidement implanté dans la ville d'Oujda.

Ces traditions musicales s'accompagnent de pratiques héritées et de genres transrégionaux illustrant le partage culturel nord-africain, à l'instar du Raï et du Gharnati, qui reflètent l'histoire des échanges et de l'hybridation culturelle dans cette zone.

La question se pose de savoir si l'imitation et la préservation de l'héritage suffisent à exprimer l'essence de Tamghrabyt. Comment projeter la musique marocaine sur la scène internationale ? Quel rôle peuvent jouer l'éducation musicale et la recherche musicologique dans le développement culturel ?

S'appuyer sur la richesse et la diversité de la musique traditionnelle marocaine permet de renforcer son expression moderne. Dans ce sens, plusieurs musiciens originaires de l'Oriental ont contribué à ce renouvellement : Oualid Mimoun et Khalid Izni du Rif, les frères Migri (Hassan, Mahmoud, Younès et Jalila), les frères Bouchnak (Hamid, Omar, Mohamed et Reda), ainsi que les interprétations polyphoniques de la Nouba Gharnati proposées par l'École de musique La Cicada à Oujda, sous la direction du maître Omar Zerouki. À cela s'ajoutent les initiatives portées par de jeunes talents au sein d'associations musicales et culturelles, œuvrant pour un mariage harmonieux entre tradition et innovation.

Le patrimoine musical de l'Oriental, ancré dans la Tamghrabyt, illustre la capacité de la culture marocaine à conjuguer héritage et modernité. Sa richesse, sa diversité et sa spécificité reflètent une histoire plurielle faite d'interactions et d'échanges, tout en

affirmant une identité nationale forte. Toutefois, pour garantir sa pérennité et son rayonnement international, cet héritage doit s'inscrire dans un processus dynamique de création, où la musique devient à la fois mémoire vivante et moteur du développement culturel.

### **3. Mina El Hilali (à distance) : La poésie chantée amazighe : un vecteur de transmission des savoirs et des valeurs**

Au sein de la littérature orale, le chant, en tant que forme d'expression, a toujours fasciné les chercheurs par sa richesse et sa diversité. Georges Rollon publia en 1928 un recueil contenant la traduction de poèmes chantés entre 1914 et 1920 intitulé : *Le charme du Maghreb*, Justinard publia, la même année, *Textes chleuh de l'ouest de Nfis*, Paulette Galand-Pernet avec son *Recueil de poèmes chleuhs. I : chants de trouveurs* (1972), René Euloge avec *Les chants de la Tassaout, Mririda Nait Atik* (1972), et bien d'autres, ont contribué à révéler la beauté, la richesse et la valeur morale, politique et religieuse de ces chants. Leurs travaux ont sonné l'alarme et ont suscité un intérêt scientifique pour la culture populaire amazighe, ouvrant la voie à des études approfondies par des dialectologues, des anthropologues et des ethnomusicologues.

Au cœur de l'identité marocaine, la culture amazighe se distingue par sa poésie chantée. Cette forme d'art profondément ancrée dans la vie des Amazighs offre un terrain d'étude privilégié pour comprendre cette culture. La chanson classique des Rways, ou «amarg n rrways», est un exemple éloquent de cette richesse. Comparable aux grandes œuvres poétiques universelles, elle témoigne de la mentalité, du mode de vie, des mythes et des croyances des « Imazighens ». En effet, la musique est un élément fondamental de la vie quotidienne des Amazighs qui accompagne chaque moment important de leur existence. De la naissance au mariage, en passant par les fêtes, les récoltes et les célébrations de l'an amazigh, la musique est omniprésente. Chez les chleuhs, chanter n'est pas qu'un simple divertissement : il a joué un rôle sans égal à un moment de l'histoire du Maroc et il contribue à révéler, avec le rituel et les pratiques qui l'accompagnent (chant, danse), des préceptes, des initiations et des valeurs morales.

Se pratiquant aussi bien dans des cadres intimes et restreints que dans de grandes manifestations publiques, le chant amazigh, et plus particulièrement le chant des Rways, aborde une grande variété de sujets. A travers ses poèmes chantés, le Rways informe, éduque, met en garde, incite, dénonce, etc. jouant un rôle essentiel dans la transmission de connaissances, l'éducation, la sensibilisation et la critique sociale.

La présente communication tentera de répondre à la problématique suivante : dans quelle mesure la poésie chantée des Rways, en tant que forme d'art emblématique de la culture amazighe, assure-t-elle la transmission et la perpétuation des savoirs, des valeurs morales et des récits historiques, et comment cette fonction contribue-t-elle à la construction, à la maintenance et à l'expression de l'identité amazighe au sein des communautés locales, régionales et diasporiques ? L'étude s'appuie sur une analyse thématique d'un ensemble de chants de Rais Lhaj Belaid (1933) et de Rais Lhaj Mohamed Demsiri (1937 – 1989), deux figures emblématiques de la poésie et de la musique amazighes, dont les œuvres constituent une source précieuse d'informations sur l'histoire, la culture et les traditions amazighes.

*Mina EL HILALI, Maître de Conférences Habilité à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Marrakech, Membre permanent du Laboratoire de recherche LIMPACT, UCAM. Spécialité : culture, patrimoine, tourisme. Elle a plusieurs publications dont :*

- *El Hilali M., Benarrach I. : Quand la transmission participe à l'ancrage culturel intemporel de l'Amarg, FILIGRANES, n°3, 2024, p. 51-67*
- *El Hilali M., Ghezala N., L'éducation au patrimoine à l'adresse du développement des compétences transversales chez les étudiants, Revue L'IMPACT Revue d'études littéraires, linguistiques et audiovisuelles, Numéro 2, année 2023. ISSN: 2820-7637 <https://doi.org/10.34874/PRSM/limpact-vol1iss2.45201>, P. 147-160.*