

Journées Doctorales d'Ethnomusicologie 2014

4^{èmes} Rencontres internationales de doctorants en ethnomusicologie

Organisées par

**Luc Charles-Dominique, Professeur d'ethnomusicologie à
l'Université de Nice-Sophia-Antipolis (LIRCES, EA 3159)**

**François Picard, Professeur d'ethnomusicologie analytique à
Paris-Sorbonne (IReMUS, UMR 8223)**

**Susanne Fourniss, Directrice de Recherches au CNRS
(Éco-anthropologie et ethnobiologie, UMR 7206)**

**Denis Laborde, Directeur de Recherches au CNRS
(Centre Marc-Bloch)**

Université Paris-Sorbonne, 10 et 11 octobre 2014

Vendredi 11 octobre (14h-18h) :

(Salle 035, Maison de la Recherche)

14h.— Salim Dada, *Doctorant à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS).*

« Observations sur l'appel à la prière *al-ādhân* actuel en Algérie : récit de terrain à Laghouat. »

14h45.— Kisito Essele, *Doctorant à l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense (LESC et Éco-anthropologie et ethnobiologie, MNHN).*

« Le langage tambouriné : expression sonore structurant et indispensable des cérémonies funéraires des Beti-Eton du Sud-Cameroun. »

15h30.— Françoise Campana, *Doctorante à l'Université de Corse (Laboratoire d'Anthropologie des Mondes Méditerranéens et Insulaires – LAMMI).*

« Mises en scène du sonore dans l'ère du numérique : filmer et restituer le son du rituel à Cerca sur support DVD vidéo. »

Pause.

16h30.— Émeline Lechaux, *Doctorante à l'EHESS, en cotutelle avec l'Université Omar Bongo (MNHN, Éco-anthropologie et ethnobiologie).*

« Faire dialoguer le passé et le présent par la musique. La comparaison diachronique de cérémonies de *bwétè* tsogo du Gabon. »

17h15.— Frédéric Trottier, *Doctorant à l'EHESS (Laboratoire Georg Simmel).*

« Pour une ethnomusicologie des musiques électroniques : le cas de la techno. »

Samedi 11 octobre (9h-16h) :

(Salle 035, Maison de la Recherche)

9h.— Suzy Félix, *Doctorante à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS)*.

« La joute poétique improvisée et chantée dans le sud de l'Espagne. »

9h45.— Jean-Philippe Bruttman, *Doctorant à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS), en cotutelle avec l'Université de Nice-Sophia-Antipolis (LIRCES)*.

« Rumba camarguaise et flamenco : les enjeux musicaux d'une proximité renouvelée. »

Pause.

10h45.— Jeanne Miramon-Bonhoure, *Doctorante à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS)*.

« La flûte de Krishna aux accents d'Allah ? Flûtes obliques et flûtes traversière en Inde du Nord dans la première moitié du XX^e siècle. »

11h30.— Joao De Athayde, *Doctorant à l'Université d'Aix-Marseille (Institut des Mondes Africains – IMAF)*.

« Le dernier *pandeiro*. La samba unique des « Brésiliens » de Porto-Novo, Bénin »

13h30.— Eftychia Droutsa, *Doctorante à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS)*.

« Le rituel du *mevlud* féminin chez les Pomaks. Questions de dualité (Thrace occidentale, Grèce) »

14h15.— Fred Olichet Biyela, *Doctorant à l'Université Lumière Lyon 2 (Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques – CREA)*.

« Musique et processus de subjectivation. Les cantiques du mouvement Croix-koma au Congo-Brazzaville. »

15h.— Alba de Pablo Zamora, *Doctorante à l'Université de Valladolid (Département de Musique)*.

« La nuit des “marzas” à Reinosa : cristallisation et changements dans la tradition durant la seconde moitié du XX^e siècle dans la région de Cantabrie (Espagne). »

Les Journées Doctorales en Ethnomusicologie sont ouvertes au public (entrée libre).

Université Paris-Sorbonne, Maison de la Recherche,
26 rue Serpente, 75006 Paris.

Résumés

Salim Dada, *Doctorant à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS), Directeur François Picard.*

« Observations sur l'appel à la prière *al-ādhân* actuel en Algérie : récit de terrain à Laghouat. »

Bien que l'élément musical soit essentiel dans la pratique du *ādhân*, l'exercice en soi reste principalement rituel. Pendant plusieurs siècles, la vulnérabilité au changement et à l'influence exogène est restée infime dans cette pratique vocale. Les mutations musicales dans l'*ādhân* sont largement plus lentes que dans les autres pratiques musicales de la société. La thèse tend à considérer *al-ādhân* comme un identifiant culturel et sonore local et un réservoir immuable d'une modalité séculaire, celle du *maqâm*.

Les styles de *ādhân* sont aussi diversifiés que le sont les musiques des différentes aires islamiques. Pour exemple, au Maroc et en Algérie, la tradition fait appel aux ornements modales du *ṭab'* et à la technique vocale des chanteurs de la musique arabo-andalouse. Dans le Sahara et dans les steppes du Maghreb allant jusqu'à la Tunisie et la Lybie, l'appel à la prière est caractérisé par sa sobriété et son pentatonisme. En Egypte et au Proche-Orient, l'appel des muezzins se manifeste comme la voix utilisée dans le *ṭarab*, les phrases sont très longues et riches en mélismes et en glissandi. Pareillement, dans chacun des styles mecquois, iranien, turc, ... geste, matériau, vocalité et expression, reflètent tous la langue et l'esthétique musicale de leurs régions. De ce point de vue et au-delà de sa dimension religieuse et communautaire, *al-ādhân* peut être observé en tant que phénomène sonore urbain reflétant une identité musicale et culturelle locale.

Depuis une vingtaine d'années, plusieurs manifestations affectent l'appel islamique à la prière : transmissions télévisées massives des rituels de prière (La Mecque, Le Caire, ..), diffusion d'un appel enregistré sur les chaînes télévisées, applications de téléphonie mobile, gestion numérique du *ādhân* par des logiciels, unification des appels à la prière et transmission satellitaire dans les mosquées (Emirats Arabes, ..), etc. Tout cela va avoir de conséquences directes sur la musicalité du *ādhân*, sur sa technique vocale, sur la notion de géographie et du paysage sonore dans la cité musulmane contemporaine. L'Algérie n'y échappe pas à nombre de ces changements.

Lors de cette présentation, le récit d'un terrain (improvisé) lors d'une visite (imposée) du pays sera communiqué et illustré. Tout en incitant le débat avec les autres doctorants et chercheurs, l'objet de cette communication serait donc : clore la deuxième année de doctorat en essayant d'organiser les différentes problématiques liées à *al-ādhân*, parler de l'état de la recherche et définir les axes de la nouvelle phase de rédaction de la thèse.

Kisito Essele, *Doctorant à l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense (LESC et Éco-anthropologie et ethnobiologie, MNHN), Directeurs Susanne Fürniss et Michael Houseman.*

« Le langage tambouriné : expression sonore structurant et indispensable des cérémonies funéraires des Beti-Eton du Sud-Cameroun. »

Lorsque survient un décès, plusieurs expressions sonores se font entendre : expressions vocales du chagrin, discours et autres prises de parole, du langage tambouriné, différents répertoires de chants, musiques enregistrées, rythmes de danse et des musiques modernes (fanfare), ainsi que des bruits divers pertinents (klaxons, sirènes, coups de feu). Les cérémonies funéraires chez les Beti-Eton mobilisent un instrumentarium riche en variétés, timbres, formes musicales, puissance sonore et modes de jeu. Les expressions sonores funéraires sont le résultat d'un système dynamique, complexe portant les marques des expressions traditionnelles, de la présence missionnaire et des apports de la modernité. Elles dressent l'image sonore de la cérémonie de deuil, mais plus largement de toute la période allant du constat de décès au retour à la vie normale. Comment la société beti-éton réalise-t-elle la séparation entre les défunts et les vivants à travers le sonore ? Les expressions sonores funéraires obtenues se déclinent à travers plusieurs variantes cérémonielles en fonction du statut du défunt et des causes de son décès. Nous nous pencherons sur le cas d'un adulte accompli.

De ces expressions émerge le langage tambouriné, expression la plus caractéristique et emblématique des cérémonies funéraires des Éton. Notre présentation prolonge notre travail de thèse en cours d'élaboration intitulé : *Permanences et changements sonores des cérémonies funéraires des Beti-Eton* et s'inscrit dans les travaux en cours dans le cadre de l'anthropologie du sonore (J. Candau, M.-B. Le Gonidec (2013) guidé par un souci interdisciplinaire, regard croisé entre les données linguistiques, organologiques, musicologiques. L'objectif est de montrer la triple fonction du langage tambouriné : structuration sonore de l'ensemble des cérémonies à travers des annonces du décès (*ɲkúl áwú*) et l'accompagnement musical de la danse (*isáni*).

Françoise Campana, *Doctorante à l'Université de Corse (Laboratoire d'Anthropologie des Mondes Méditerranéens et Insulaires – LAMMI), Directeur Tony Paul Fogacci.*

« Mises en scène du sonore dans l'ère du numérique : filmer et restituer le son du rituel *a Cerca* sur support DVD vidéo. »

Le projet ethnographique nourrit la réalisation et la production du film documentaire. Quel rapport peut-il entretenir avec les champs de recherche de l'ethnomusicologie, telle est l'une des questions qui se trouve posée au cœur de notre démarche.

Depuis 2012, le terrain de la recherche concerne la circumambulation sonore de : *a Cerca* des 4 confréries de Brando qui met en scène « la quête » du corps du Christ après sa mort. L'auto mise en scène des confrères atteint son paroxysme incarné, acté, dans l'exécution du *Stabat Mater*. Chaque confrérie en donne sa version, sa propre auto mise en scène sonore, sa "signature performancielle." C'est la matière sonore du film, le son du rituel qui constitue le fil conducteur central de la recherche.

À l'ère du numérique, le support DVD, la caméra vidéo légère et l'utilisation de l'ordinateur et des logiciels de montage permettent d'interroger les mécanismes et l'expérience du regard ethnographique. Cela dès la prise de vue, au dérushage, au montage pour l'élaboration du film et l'analyse des résultats.

L'interactivité autorisée par la souplesse du numérique permet de sortir du visionnement et de l'écoute linéaire du corpus filmique. Elle offre à l'utilisateur du DVD l'écoute comparée, utile entre autres exemples au chercheur, pour l'analyse des 4 *Stabat Mater*. Le support DVD espace de présentation, stocke, agence et organise les résultats de la recherche, il en permet la restitution et la diffusion.

Essai documentaire anthropologique partagé : A CERCA

Le film *A CERCA* commence à la fin de l'Office des Ténèbres : les confrères se sont agenouillés devant l'autel et la dernière bougie (incarnation du corps du Christ sur la croix à son dernier souffle), demeure cachée. Alors, dans les ténèbres, le vacarme retentit.

Le sonore est ici au cœur de l'expérience ethnographique de terrain, dans l'épaisseur humaine de la rencontre avec l'homme « filmable » et la dimension cachée de l'invisible, de la « mise en scène du sensible. »

Moyen au service de l'ethnographie et de la tradition orale, le film permet la visualisation des contextes. L'anthropologie filmique, mémoire vivante, prend ici le relais de la tradition orale.

La matière sonore du rituel: chants, psalmodies, voix, bruits, silence, s'impose au visuel. Véritable « image sonore », fil conducteur principal de la recherche et avancé ici comme hypothèse première de la primauté du son, de son absolue nécessité dans la performance du rituel car, comme l'indique Bernard Surugue, « le chant organise le rituel ».

Émeline Lechaux, *Doctorante à l'EHESS, en cotutelle avec l'Université Omar Bongo (MNHN, Éco-anthropologie et ethnobiologie), Directeurs Frank Alvarez-Pereyre et Jean-Émile Mbot.*

« Faire dialoguer le passé et le présent par la musique. La comparaison diachronique de cérémonies de *bwétè* tsoگو du Gabon. »

Le *bwétè* est une société initiatique que l'on trouve dans de nombreuses populations au Gabon. Dans la littérature anthropologique et ethnomusicologique, si les questions de l'origine et de la diffusion du *bwétè* sont souvent abordées, à partir de la restitution et de l'analyse des discours des tenants de la culture, aucune étude ne traite de son histoire par le biais de l'analyse de la matière sonore et par la comparaison d'enregistrements recueillis à des périodes différentes.

Travaillant sur un *terrain archivé*, celui de l'ethnomusicologue Pierre Sallée (1933-1987), au Musée de l'Homme, j'en ai fait un *terrain d'archives* : j'ai questionné ces documents sonores et écrits dans le cadre d'une nouvelle recherche, les inscrivant dans un autre projet que celui du collecteur lui-même. Menant mes propres enquêtes au Gabon et réunissant des documents actuels sur le *bwétè*, j'ai, ainsi, pu explorer l'histoire des répertoires de ce rituel, chez les Mitsogo du Gabon, sur une période de quarante-sept ans (1966-2013).

Comment et dans quelle mesure est-il possible d'étudier l'histoire du *bwétè* à partir de l'analyse musicale d'un corpus composé d'enregistrements hétérogènes, de seconde main et réalisés en contexte de production ? Quels outils peut-on mobiliser et quels paramètres musicaux peut-on analyser ?

Nous verrons que l'exploitation de ces différentes sources en tant qu'*objets musicologiques* se révèle particulièrement pertinente pour faire dialoguer le passé et le présent et que cet angle d'approche peut permettre de faire la lumière sur le contexte social dans lequel un enregistrement sonore a été recueilli.

J'illustrerai mes propos par la comparaison diachronique de deux cérémonies de *bwétè* enregistrées chez les Mitsogo en 1968 et en 2001.

Frédéric Trottier, *Doctorant à l'EHESS (Laboratoire Georg Simmel), Directeur Denis Laborde.*

« Pour une ethnomusicologie des musiques électroniques : le cas de la techno. »

L'ethnomusicologie est une discipline critiquée qui s'est notamment révélée grâce à une volonté de repousser les frontières en termes de discipline en SHS et de musiques. Récemment, Laurent Aubert réaffirme l'importance d'ouvrir encore cette recherche pour y entrevoir « les nouveaux défis de l'ethnomusicologie » et nous amener à comprendre « la musique de l'autre » (Aubert-2011), pour aller plus loin que l'étude de « la musique des sociétés lointaines et du folklore musicale ». Tout en ouvrant le champ de recherche, il enferme le champ musical de cette discipline sur les « musiques du monde », et limite finalement la capacité de l'ethnomusicologie à ces seules musiques.

Or d'autres musiques dites « occidentales », « urbaines », « non traditionnelles », qui pourraient donc se poser en antithèse des « musiques du monde » - bien qu'elles ne le sont pas - forment des terrains de recherche qui interrogent certains chercheurs dans une voie ethnomusicologique, du fait d'une méthode, d'un questionnement et de notions de recherches similaires à travailler. L'exemple des musiques électroniques et plus particulièrement des musiques « populaires » ou « de danses » électroniques sont ici visées. Restant pour certaines des musiques de niche, elles n'ont pas souvent suscité l'attention de l'industrie musicale et sont restées « sauvages ». Néanmoins elles se sont développées, ont mutés mais restent encore aujourd'hui méconnues et suscitent parfois des interprétations proches du mythe – le chercheur rencontrant alors des difficultés pour qualifier l'authenticité d'une composition ou d'une performance particulière. Si le parallèle lexical avec les « musiques du monde » est ici fort, c'est parce que le travail ethnomusicologique s'opère déjà. En effet, certains auteurs se sont interrogés sur la possibilité d'étudier les musiques électroniques dans une approche ethnomusicologique, et d'autres se sont même déjà employés à réaliser l'expérience (Meyan-2003 ; Sevin-2004 ; Fikentscher-2006, Dalphond-2007).

La techno est l'exemple le plus probant de l'intérêt d'appliquer une démarche ethnomusicologique à certaines musiques électroniques dont le terrain s'y prête. L'histoire précise de la techno est assez peu connue des chercheurs, et est souvent remplie d'influences ethno-centrées pour une vision « exotique » (Segalen-1995) de celle-ci même dans un contexte proche aux nôtres. Au final qui sait si la techno est allemande, anglaise ou américaine ? L'étude de la musique techno et de ses racines remet en question les notions d'identité, d'authenticité, ... : la techno est-elle une musique Afro-américaine née à Detroit ? A qui appartient cette musique ? Les recherches sur la techno ouvrent la voie à une ethnomusicologie urbaine qui permettra de commenter et de clarifier des hypothèses encore floues et stimuler l'étude de musiques qui ont été délaissées. Nous comprendrons alors mieux les influences des musiques électroniques sur les tendances et styles musicaux actuels qui touchent notre culture et les autres, avec des points communs et des différences, dans nos habitudes, modes de vie et pratiques culturelles.

Suzy Félix, *Doctorante à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS), Directeur François Picard.*

« La joute poétique improvisée et chantée dans le sud de l'Espagne. »

Le *trovo* est une joute orale improvisée et chantée pratiquée dans le sud de l'Espagne. Deux (ou plusieurs) poètes, les *troveros*, s'affrontent verbalement sur un sujet et devant un public. Ces joutes ont lieu lors de longues veillées *veladas troveras*, dans le cadre plus rituel d'une fête patronale, paraliturgique ou encore lors de festivals. Le public est co-auteur de la joute. Il se compose généralement de connaisseurs, *aficionados*, et il fait office de juge; il décide d'applaudir ou de se taire. Les *troveros* n'ont de cesse d'user de stratégies pour séduire le public et ainsi gagner son soutien.

Dans les exploitations minières de *la Union* (Murcie) au milieu du XIX^e siècle, le *trovo* a joué un rôle de protestation sociale essentiel et il s'est extrêmement développé et diversifié aux niveaux poétique, musical et sémantique. D'autres formes poétiques et musicales naissent au contact des chants flamencos *cantes de las minas* et de nouvelles modalités poétiques inspirées de la littérature du siècle d'or sont introduites. C'est ainsi que naît le *trovo cartagenero* qui se dit *culto*, cultivé, ou *profesional* afin de se distinguer du *trovo popular*, populaire ou *bruto*, vulgaire, qui continue de se pratiquer dans la région rurale des Alpujarras et de la Huerta de Murcia.

Or, avec la fin de l'exploitation minière à la Union ainsi que la fin d'un mode de vie agricole, la poésie orale improvisée a perdu peu à peu sa fonction sociale avant de perdre toute fonction critique sous la dictature franquiste. Cependant on assiste à l'heure actuelle à un renouveau de la poésie orale improvisée, notamment par les festivals internationaux au cours desquels des rencontres se font avec l'Amérique latine et les îles Canaries.

J'identifie ainsi ainsi deux types de *trovo* correspondant à des situations différentes que je rapporterai à deux contextes, l'un para-liturgique et l'autre artistique.

Ma problématique principale sera la suivante : Que nous dit la joute et son système d'improvisation sur la société et les gens qui la produisent ? La méthodologie combinera ethnopoétique et ethnomusicologie, spécifiques et comparées.

Je donnerai tout d'abord une brève description des principales caractéristiques du *trovo* dans ses différents contextes, l'un paraliturgique et l'autre artistique. Ensuite, je proposerai une analyse ethnopoétique et ethnomusicologique des processus d'improvisation à travers des exemples précis. Enfin je conclurai en esquissant quelques traits d'une interprétation du sens social, morale et symbolique que la joute revêt dans la société à Murcie.

Jean-Philippe Bruttman, *Doctorant à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS), en cotutelle avec l'Université de Nice-Sophia-Antipolis (LIRCES), Directeurs Danièle Pistone et Luc Charles-Dominique.*

« Rumba camarguaise et flamenco : les enjeux musicaux d'une proximité renouvelée. »

De tradition orale et de transmission empirique, flamenco et « rumba gitane » évoquent suffisamment de clichés et de confusions pour prendre le soin de les définir et qu'on tente d'établir la réalité et la nature de leurs rapports.

Il n'existe pas, à ce jour, de partition ou transcription valable de la musique des Gitans du Midi. Nous écouterons quelques extraits d'œuvres *a priori* totalement différentes, ainsi que des points de comparaisons en flamenco. Points communs, ressemblances, emprunts, reprises ; il apparaît clairement que les rapports entre les deux genres musicaux existent et sont nombreux. Il s'agit d'en cerner le domaine et d'en dégager les enjeux qui ont conduit au prolongement du flamenco en direction de la France et mis en valeur un style particulier, la rumba, devenu en quelques décennies la tautologie de la musique des Gitans du Midi. Ces développements se feront à la lumière de l'expérience personnelle que nous en avons, en tant qu'interprète de rumba gitane, musicien flamenco et compagnon de route des principaux artistes gitans camarguais.

Si le flamenco est un art andalou pluridisciplinaire (musique, chant et danse) connu (fixé dans ses règles actuelles au milieu du XIX^{ème} siècle) et qui perdure aujourd'hui, foisonnant mais strictement défini, la musique des Gitans de Camargue, elle, nécessite l'étude, la recherche de ses sources, de ses influences, le rayonnement fossile du flamenco qu'elle recèle autant que son influence actuelle.

Devenu un genre musical autonome, on dénomme « rumba gitane ou camarguaise » la musique spécifique des Gitans catalans du Sud de la France se disant souvent « de Camargue » par attachement aux Saintes-Maries-de-la-Mer. D'essence hispanique, elle reflète les particularismes ethnologiques, géographiques et sociologiques de ces populations globalement coupées de leur base ibérique depuis des décennies et s'avère une cristallisation d'influences (variété espagnole, sources catalanes, inspirations sud-américaines) dont la part flamenca est manifeste.

La rumba prend son essor durant les Trente Glorieuses et le règne du disque. Le monde gitan découvre la possibilité d'une réussite matérielle sur le modèle de Manitas de Plata et la course au « tube » accentuée par le succès mondial des Gipsy Kings.

Les enjeux sont donc triples : un prolongement culturel, l'essor d'un genre autonome, l'éclosion de comportements professionnels à aspiration commerciale dans l'espoir d'une réussite sociale éclatante.

La culture flamenca reste pourtant vivace pour les Gitans du Midi, inspiration principale et échelle de valeur : un bon musicien doit connaître le flamenco. C'est aussi, paradoxalement concernant un art plus ancien de cent ans, un gage de modernité.

Jeanne Miramon-Bonhoure, *Doctorante à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS), Directeur François Picard.*

« La flûte de Krishna aux accents d'Allah ? Flûtes obliques et flûtes traversière en Inde du Nord dans la première moitié du XX^e siècle. »

Cette communication sera l'occasion de présenter un aspect encore en exploration de ma thèse qui porte sur la pratique et la transmission de la flûte bansuri en Inde du Nord aux 20 et 21^{ème} siècles. Après une brève introduction générale sur le choix de la structure de la thèse (en fin de rédaction), de l'approche méthodologique pour l'analyse et de la présentation des résultats, je souhaiterais soumettre les questions et problématiques rencontrées lors de la rédaction du chapitre consacré à l'organologie et l'évolution de la pratique de la flûte dans la première moitié du 20^e siècle. Alors que toutes les études sur les instruments à vent en Inde et sur la flûte en particulier proposent un discours homogène, mes recherches m'ont permis de confronter des informations qui apportent des éléments nouveaux: le modèle de flûte bansuri (traversière) actuel est présenté comme une invention du flûtiste Pannalal Ghosh qui aurait expérimenté différentes factures pour arriver à un modèle qui s'est imposé dès les années trente à tous les flûtistes interprètes du répertoire hindustani; or, une enquête menée auprès des musiciens qui ont débuté leur carrière avec l'avènement des institutions entre les années 1940 et 60 dévoile l'existence d'autres flûtistes qui ont, eux aussi, recherché des modèles de flûtes qui se différenciaient tant sur le plan de la taille, du matériau que des techniques d'insufflation et de position des doigts ; plusieurs sources (témoignages oraux, articles de presse, photographies et enregistrements de collections) confirment la présence d'un (ou plusieurs) modèle de flûte oblique (proche de la technique de jeu du nay) qui aurait perduré dans les pratiques jusque dans les années soixante et qui pourrait réévaluer l'influence iranopersane sur les pratiques de la flûte bansuri avant l'indépendance (1947). Si ces quelques pistes s'avèrent vérifiables elles nous amèneraient peut-être à retracer une continuité dans les pratiques de la flûte depuis la présence moghole et établir une filiation (déjà suggérée par Geneviève Dournon) entre la flûte bansuri et la flûte nay en Inde du Nord. Un approfondissement de ces observations, qui restent encore très hypothétiques, pourrait nuancer les analyses historiques qui jusqu'à présent tendent à séparer radicalement les pratiques de la flûte (bansuri) dans le milieu dévotionnel hindou du milieu des cours moghole où le nay prédominait.

Joao De Athayde, *Doctorant à l'Université d'Aix-Marseille (Institut des Mondes Africains – IMAF),
Directeur Bruno Martinelli.*

« Le dernier *pandeiro*. La samba unique des « Brésiliens » de Porto-Novo, Bénin »

Les Agudàs, connus comme les « Brésiliens » du Bénin, présentent une notion d'identité et d'appartenance assez particulière : ils se revendiquent héritiers d'une culture et d'un « sang » brésilien dans cette partie de l'Afrique de l'Ouest. Ils chantent la samba en portugais, langue qu'ils ne parlent plus depuis des générations. Ils jouent une forme de samba qu'on ne trouve — ou qu'on ne retrouve plus — au Brésil. Je propose une étude de cas, en articulation avec les recherches comparatives de terrain.

Les Agudàs sont les descendants des esclaves affranchis au Brésil qui sont retournés à l'ancienne Côte des Esclaves, en Afrique, tout au long du XIX^{ème}. Ils se sont mélangés aux Portugais et Brésiliens commerçants d'esclaves ou de marchandises et ont formé une communauté « créole » à forte cohésion identitaire.

Dans le Bénin actuel, chaque groupe de population a sa musique et ces masques emblématiques. Celle des Agudàs est la fête de la *bourian*, une ludique sortie de masques au son de la samba brésilienne. « C'est notre culture, c'est notre sang ; ce sont nos ancêtres » disent-ils. La *bourian* occupe la place principale de la capitale du Bénin, Porto-Novo, une fois par an, pendant la fête du saint patron de Salvador de Bahia, d'où la plupart des ancêtres sont venus. Agudàs catholiques et musulmans fêtent ensemble en évoquant leurs origines. Le groupe de musique et de masques de la famille Amaral, responsable de cette fête, est le dernier à jouer leurs traditions « à l'ancienne », en chantant exclusivement en portugais et en jouant le *pandeiro*, le tambourin brésilien. Le savoir faire de fabrication artisanale s'est perdu et cet instrument, si populaire au Brésil, est en train de disparaître en Afrique et avec lui le rythme de la samba tenu pour « traditionnel ». Plusieurs groupes font le *bourian* au Bénin, mais tous, à l'exception des Amaral, se sont « modernisés ».

Un des principaux sujets de l'ethnomusicologie brésilienne est la recherche des origines et des mutations de ce qui est considéré comme le rythme national, la samba. Les échanges entre l'Afrique de l'Ouest et le Brésil ont fini vers le tout début du XX^{ème}. Est-ce que la samba de la famille Amaral, au Bénin, peut nous éclairer sur « les liens perdus de la samba » autour de l'actuelle *samba de roda* (samba en ronde de Bahia) ? Celle-ci est considérée comme la forme la plus traditionnelle de la samba et a été récemment promue au patrimoine immatériel de l'UNESCO. Sur la base des terrains comparés, j'ai pu retrouver les mêmes masques des deux côtés de l'océan et un résultat qui me semble inédit : des chansons Agudàs, qui sont décrites comme oubliées, mais qui sont encore chantées aujourd'hui au Brésil.

Eftychia Droutsa, *Doctorante à l'Université de Paris-Sorbonne (IReMUS), Directeur François Picard.*

« Le rituel du *mevlud* féminin chez les Pomaks. Questions de dualité (Thrace occidentale, Grèce) »

Dérivé de la langue arabe qui signifie « naissance », le mot *mevlud* est employé pour désigner un poème intitulé *mevlud-i serif* (« la naissance bénie ») datant du XV^e siècle et rédigé en *osmanli* (vieux turc). Ce poème est attribué au poète Süleyman Çelebi et il est divisé en différentes parties dans lesquelles le poète relate la naissance, la vie et la mort du Prophète Mohammed. Ce même texte poétique fait l'objet de deux pratiques rituelles chez les Pomaks : la première est publique, animée uniquement par les *hoja* à la mosquée à des moments fixes du calendrier liturgique ou à la demande des fidèles. La deuxième est privée, organisée par les femmes dans des contextes différents (deuil, naissance, départ à l'armée, mariage...) tandis que la présence de l'homme en est exclue. Afin de distinguer les deux pratiques, les femmes pomaks emploient l'expression *mevlud kadin* (« *mevlud* féminin »).

Contrairement aux rituels publics, ce qui caractérise le *mevlud* féminin c'est la flexibilité des limites dans la répartition des rôles qui fait que les femmes peuvent être aussi bien maîtresses, animatrices que spectatrices. Aujourd'hui, le *mevlud* féminin constitue la seule occasion où les femmes pomaks de toutes les générations se réunissent, écoutent et chantent collectivement. Pourtant, la compréhension du texte énoncé reste globalement inaccessible. Apprendre le *mevlud* devient alors une affaire personnelle, dans le sens où les femmes vont compléter leurs connaissances par d'autres sources de savoir accédant à une signification « autre ». La configuration de ce rituel, définie entre autres par l'espace, le corps et la perception du religieux, évolue parallèlement avec une politique qui aspire à la préservation d'un islam orthodoxe « authentique ». Le rituel du *mevlud* féminin est classé alors en tant que pratique d'un groupe d'illettrées. Entre savoir-faire, sens et signification, les femmes pomaks négocient des stratégies où les limites entre sacré, profane, tradition et innovation, semblent tantôt surgir, tantôt disparaître.

C'est précisément ces dualités flexibles qui seront interrogées ici à travers des procédés stratégiques mis en place lors du *mevlud* féminin tels que le geste, l'énoncé et la circulation sonore, permettant de redéfinir ce rituel à « voix nue » qui s'impose dans le cercle féminin comme une véritable tradition.

Pour cela, je vais m'appuyer sur des exemples sonores et visuels des deux pratiques en adoptant une analyse comparative qui s'inscrira dans une approche à la fois ethno-poétique et ethnomusicologique.

Fred Olichet Biyela, *Doctorant à l'Université Lumière Lyon 2 (Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques – CREA), Directeur Olivier Leservoisier.*

« **Musique et processus de subjectivation. Les cantiques du mouvement Croix-koma au Congo-Brazzaville.** »

Le mouvement *Croix-koma* est apparu en 1955 à Nkankata, au sud-est du Congo-Brazzaville, suite à une série de « révélations » de Victor Malanda (1915-1971), fervent catéchiste catholique et artiste musicien. Outre sa lutte contre les « fétiches », la sorcellerie et la magie, ce mouvement messianique accorde une place privilégiée à des cantiques composés par son prophète fondateur dans un contexte de crise de subjectivation coloniale. L'écriture intégrale de leurs textes en langue locale emploie le même vocabulaire que celui de la contestation et des répressions coloniales, pendant une période où le latin et le chant grégorien étaient le seul langage de l'Église catholique.

Notre proposition de communication, qui s'appuie sur une étude de terrain au Congo-Brazzaville (janvier-mars 2013, puis décembre 2013-avril 2014), interrogera le processus foucauldien de subjectivation par le biais de cantiques politico-religieux qui n'ont jamais été étudiés. Il s'agira d'analyser la manière dont Victor Malanda et ses adeptes se sont constitués comme « sujets » à partir de la matière sonore verbalisée et procédurale. Ce qui revient à appréhender le discours musical ainsi que des techniques non discursives dans des rapports de pouvoir producteurs de sujets contestataires.

Deux principales parties articuleront notre contribution. D'une part, nous analyserons les techniques musicales des cantiques de *Croix-koma* : polyrythmie, échelles, polyphonie, hétérophonie et tuilage. Cette analyse ethnomusicologique aidera à mieux saisir la contestation ecclésiale de Victor Malanda et sa revendication d'un retour aux origines musicales de son environnement culturel. Aussi ce prophète contrevenait-il à un interdit de l'Église catholique de son époque : le recours à des musiques traditionnelles potentiellement « fétichistes ». D'autre part, nous analyserons de récentes réinterprétations de ces cantiques sous les aspects de revendication identitaire. Sorti de son milieu rural et religieux, ce répertoire décontextualisé a investi l'espace urbain brazzavillois et le champ « profane », sans lien évident avec les rites qu'il accompagnait. Des artistes de musique populaire se sont réappropriés ces cantiques et les ont mêlés à la mode vestimentaire (la *sape*). Ce surinvestissement politique du corps (ou *schéma corporel*) fait de ce corpus musical un « laboratoire de subjectivation ».

Alba de Pablo Zamora, *Doctorante à l'Université de Valladolid (Département de Musique), Directrice
Grazia Tuzi.*

« La nuit des "marzas" à Reinosa : cristallisation et changements dans la tradition durant la seconde moitié du XX^e siècle dans la région de Cantabrie (Espagne). »

La nuit des "marzas" à Reinosa: cristallisation et changements dans la tradition durant la seconde moitié du XX siècle dans la région de la Cantabrie (Espagne).

À Reinosa, en Cantabrie, la nuit des "marzas" est le rendez-vous annuel auquel les "rondas", groupes d'hommes qui chantent en rond à l'unisson, ne peuvent pas manquer. Ces chœurs maintiennent ce qu'Antonio Montesino a qualifié comme un rituel chanté avec pour fonction la demande de nourriture ou d'argent, afin d'organiser un repas entre les chanteurs. D'après les auteurs du XIXe siècle qui décrivent cette fête, comme Sixto Córdova ou José María *de Pereda*, la dernière nuit du mois de février, les hommes célibataires parcouraient les rues de leur village, organisés en groupes, et chantaient devant les portes des voisins qui leurs offraient des étrennes. On appelle "marzas" les chants associés à cette fête, ainsi que les gourmandises ou l'argent que les voisins du village donnaient aux chanteurs.

Après avoir effectué une première enquête de terrain pendant la dernière fête des "marzas" en février 2014, puis une recherche documentaire dans les journaux régionaux, j'ai observé quelques faits que je considère comme des conséquences de la volonté de préserver cette fête: certains éléments ont tendance à être conservés, à savoir, le répertoire, la disposition des interprètes en rond et la date à laquelle on chante les "marzas", entre autres. En revanche, à Reinosa, cette célébration de l'arrivée du mois de mars est devenue un concours de chant entre "rondas", fait qui montre d'une tradition changeante malgré l'avis de certains auteurs qui la considèrent antérieure à l'arrivée des Romains sur la péninsule ibérique.

A partir des premières réflexions autour de telle manifestation culturelle, j'envisage les premières questions relatives aux changements présents dans cette tradition du chant des "marzas" à Reinosa durant la seconde moitié du XX siècle. Ces questions s'orientent vers la compréhension de comment le contexte interprétatif de ces chœurs a évolué: quelles sont les différentes modalités de présentation du chant qui se considèrent traditionnelles dans l'actualité? De multiples facteurs ont été modifiés grâce à la rencontre des chanteurs de la ville et de la campagne, ce qui se manifeste dans le contact entre les différents groupes de participants: quels nouveaux rapports prennent forme entre les "rondas"? Enfin, dans quelle mesure ont été altérées les fonctions associées aux chœurs une fois que le chant s'est intégré dans les divers formats naissants ?