

5^e JOURNÉES

DES MUSIQUES DU MONDE

RENCONTRES PROFESSIONNELLES,
COLLOQUE THÉMATIQUE ET SHOWCASES

14 & 15 DÉCEMBRE 2023
GRENOBLE (38)

Compte-rendus des rencontres

SOMMAIRE

.....

PRÉSENTATION PAR LE CMTRA	P.3
ESPRIT D'OUVERTURE ET PASSIONS ILLÉGITIMES : COMMENT CONSTRUIRE ET DÉCONSTRUIRE LE « BON GOÛT » DANS LES MUSIQUES DU MONDE ?	P.5
Avec Emilie Dalage, Olivia Duffoux, Sandrine Le Coz, Soro Solo	
Animé par Jeanne Lacaille	
APPRÉHENSION DES ÉMOTIONS MUSICALES, DE L'INTIME AU SOCIAL	P.13
Avec Emilie Dalage, Mina Dos Santos, Karine Hahn, Marine Lambolez, Anthony Pecqueux	
Animé par Julie Oleksiak	
NOUVELLES PRATIQUES D'ÉCOUTE & COMMUNAUTÉS MUSICALES	P.21
Avec Thibault Christophe, Pierre-Alexandre Gauthier, Morgane Montagnat	
Animé par Joao Selva	
DU COLLECTAGE À LA CRÉATION MUSICALE : QUESTIONS DE LOYAUTÉS ET LIBERTÉ D'INVENTER	P.31
Avec Elsa Lambey, Carole Joffrin, Alice Joisten, Patrick Reboud	
Animé par Philippe Hanus	
ANNEXE 1 : PLAYLISTS DU SALON D'ÉCOUTE	P.37
ANNEXE 2 : MOÉSIQUE, JEU D'EXPLORATION MUSICALE SENSIBLE	P.38
ANNEXE 3 : PROGRAMME DES RENCONTRES	P.39
CRÉDITS.....	P.40

Présentation par le CMTRA

Pour son cinquième grand rendez-vous professionnel dédié aux musiques du monde, le CMTRA a continué de fédérer les énergies autour des enjeux de la création artistique, de la diffusion et de la recherche scientifique. Ouvertes aux professionnel·les (artistes, programmateur·rices, producteur·ices, journalistes, chercheur·euses, archivistes...) et aux étudiant·es, ces journées ont offert un programme riche en conférences, ateliers, speed-meetings et concerts en partenariat avec les Détoirs de Babel, la FAMDT, Zone Franche et plusieurs structures iséroises. C'était également l'occasion de découvrir en concert les groupes lauréats de la Sélection régionale 2023 du CMTRA : Aïtawa, Ramdam Fatal, Yeni Gayda, ainsi que le projet Bande Passante quartet.

Focus thématique : A l'écoute des nouvelles passions musicales

Pendant deux jours, penseur·ses et acteur·rices des musiques traditionnelles et du monde ont pris le temps de la discussion avec l'objectif de nourrir aussi bien les pratiques professionnelles que les réflexions scientifiques autour d'enjeux actuels. En lien avec les problématiques de recherche et d'action culturelle du projet [**Super Tapages**](#), le CMTRA a choisi cette année d'explorer les pratiques d'écoute musicales. En se mettant à l'écoute des émotions musicales dans leur diversité, ces journées visent à interroger les « passions musicales » contemporaines : les goûts musicaux ne sont pas les mêmes en fonction des générations, des cultures, des références, des histoires familiales ou personnelles, alors, comment dialoguer autour de la musique à partir de ces différences ?

Ces actes retracent les discussions du focus thématique, interrogeant tour à tour la fabrication du « bon goût » dans les musiques du monde, l'appréhension des émotions de l'écoute musicales dans leur contexte social, la construction des communautés musicales en lien avec les nouvelles pratiques d'écoute, la création musicale en prise avec des enjeux de fidélité à des archives.

Rencontres organisées par le CMTRA

Avec le soutien du Ministère de la Culture, de la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, de la Région AURA, du Département de l'Isère et de la Fondation Orange.

En partenariat avec les Détoirs de Babel, la FAMDT, Zone Franche et la Bobine.



ESPRIT D'OUVERTURE ET PASSIONS ILLÉGITIMES : COMMENT CONSTRUIRE ET DÉCONSTRUIRE LE « BON GOÛT » DANS LES MUSIQUES DU MONDE ?

Les acteur·rices des musiques du monde font le pari que tout le monde puisse être ému par des musiques inhabituelles, des musiques lointaines, qui contredisent les habitudes d'écoute. Mais cette ouverture concerne-t-elle toutes les musiques ou certaines sont-elles illégitimes dans notre secteur ? Qui partage des découvertes musicales ? Comment s'acquière le sentiment de légitimité à parler des musiques et à les programmer ? Quelle place pour les goûts du public dans la programmation musicale, entre démagogie et attention aux droits culturels ?

Avec :

- **Emilie Dalage**, professeure en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université de Lille (laboratoire Geriico), elle porte le projet Radio Fréquences Monde
- **Olivia Duffoux**, responsable culturelle et programmatrice du tiers-lieu Les Grandes Voisines (Francheville)
- **Sandrine Le Coz**, anthropologue de la musique, EHESS/Centre G. Simmel, écrit une thèse sur Les gate-keepers de l'industrie musicale
- **Soro Solo**, journaliste, chroniqueur, producteur radio (l'Afrique enchantée, l'Afrique en Solo, France Inter, RFI...)

Temps animé par **Jeanne Lacaille** | Journaliste et productrice radio (NOVA, France Inter...)

La question du « bon goût » dans les musiques du monde - ici entendu comme « production sociale, savant mélange de capital économique et culturel » (Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*) - pose d'emblée celle de sa construction, de ses médiations et de sa potentielle déconstruction. Le goût, confie Bourdieu à Bernard Pivot sur le plateau d'Apostrophe, « c'est le dégoût du goût des autres ». Qui fabrique le goût dans les musiques du monde ? Qui le valide ? Qui le prescrit ? Comment ? Pour qui ? Évolue-t-il ? Quel rôle jouent alors les représentations, les dynamiques de pouvoir et de domination ? Ces musiques du monde nommées par les acteurs eux-mêmes peuvent-elles produire des mondes communs ? Que serait alors le mauvais goût, ce qui ne serait pas dans la tendance ? Peut-on refabriquer ou reconfigurer les modalités du goût et de la prescription dans les musiques du monde ? Cette dernière devient-elle non humaine avec l'intelligence artificielle et les algorithmes ? Comment rendre les plateformes d'écoute en ligne plus hospitalières à des formes musicales qui échappent à celles de l'industrie ?

Soro Solo intègre la radio nationale ivoirienne dans les années 70 ; héros des opprimés avec la « chronique du grognon », il se met à l'écoute, dès 1989, des problèmes de son pays en proie à de multiples dysfonctionnements sociaux et politiques. Depuis 2003, homme de radio à la voix reconnaissable entre toutes dans le paysage hexagonal, aux côtés de Vladimir Cagnolari et Hortense Volle dans l'émission *l'Afrique enchantée*, il raconte, par ses musiques, l'histoire et l'actualité des pays d'un continent créatif et combatif. Découvreur de talents (Amadou et Mariam, Tiken Jah Fakoly...), homme de scène, chroniqueur pour PAM ou Africultures, il joue un rôle important dans la diffusion des musiques africaines, ce qui lui a valu le titre de chevalier des arts et des lettres tant en France qu'en Côte d'Ivoire.

« Pour moi, issu de mon village sénoufo en Côte d'Ivoire, la question du bon ou du mauvais goût pose problème car la musique, comme toutes les autres formes de création artistique, répond à un besoin social. Que ce soit dans le sacré ou dans le profane, la musique accompagne les hommes à la naissance, au cours de l'éducation, de la formation en tant que citoyen, à la mort - pour passer de l'autre côté de la rive. » La question du bon goût et du mauvais goût ne se pose donc pas car, dans ce tissu social, les musiques ne sont pas fabriquées dans un but commercial. « On apprend à aimer, avec une charge émotionnelle, par le talent de l'artiste. Par exemple, le joueur de balafon, qui joue pour encourager les cultivateurs au champ, amène de l'énergie, de l'enthousiasme, de l'émotion qui fait battre le cœur et valorise les individus par le récit de l'action exécutée. Pareil pour le danseur qui crée pour parler à quelqu'un. » Il rappelle que c'est au moment des indépendances africaines, quand

les musiques ont commencé à s'électrifier - à jouer avec des instruments électriques venus du monde occidental pour reproduire les sons des musiques acoustiques - que l'on a commencé à rentrer dans la fabrique du bon goût pour « plaire aux urbains ». Il entérine cette vision par l'évocation de la dérive des arrangeurs et producteurs qui, sans rien connaître des singularités de sa déclamation, ont « dévoyé » la carrière d'un artiste d'envergure comme Mory Kanté - ce qui lui a valu, dans le même temps, le succès mondial Yeke yeke et la perte totale de reconnaissance dans sa Guinée natale. Sur l'identité des prescripteurs, il considère aujourd'hui qu'ils sont divers et variés : « Ça peut être les médias, les gros labels. Ça peut être l'évolution technologique : dans les années 70, c'étaient les synthétiseurs, aujourd'hui tout le monde fait de l'auto-tune. La technologie devrait être au service de l'homme et de la création et non l'inverse mais c'est bien souvent qu'on se surprend à être dominé, maîtrisé, noyauté par la technologie. Ça peut être les marchés comme le WOMEX, le IOMMA à la Réunion ou le MASA à Abidjan - ces lieux où les producteurs et diffuseurs viennent observer, écouter, acheter pour vendre. Ils indiquent insidieusement la voie à suivre et, dans l'antichambre de la proposition musicale, se profile toujours le spectre du capitalisme marchand. Heureusement, dans cet océan de prescripteurs qui ne sont pas toujours des âmes charitables, on a des personnalités comme Jean-François Bizot qui voulait faire écouter l'émotion de l'ailleurs, des musiques qui avaient du sens et racontaient l'humain, ou Hélène Lee qui choisissait d'aller vivre dans un pays pour comprendre la charge émotionnelle de ses créations musicales et pouvoir ensuite la raconter (reggae jamaïcain, musiques de l'Océan Indien et de l'Afrique Occidentale consignées dans Rockers d'Afrique).»

Émilie Dalage a soutenu une thèse intitulée « Des chants du monde : authenticité musicale, réseaux, dispositifs et médiation » et travaille sur les dynamiques de circulation des productions culturelles dans un monde globalisé. Elle est membre du projet Radio Fréquence monde, porté par l'association lilloise Attacafa, qui a pour enjeu de visibiliser les pratiques d'écoute et la place de la musique dans la vie quotidienne des personnes en situation d'exil et de transit à la frontière franco-britannique. Elle est également membre du collectif multidisciplinaire des Non-lieux de l'exil, projet de recherche fondé en 2011, qui aborde les faits migratoires avec des institutions académiques et des acteurs issus du monde associatif, militant ou du travail social.

« La sociologie de la musique s'est très longtemps laissée enfermer dans cette question du goût avec des métaphores économistes. » Émilie note néanmoins que, ces dernières années, des déplacements s'opèrent et permettent d'échapper à l'équation essentialiste : « dis moi qui tu es, je te dirai ce que tu écoutes. » Une

sociologie plus fine s'intéresse notamment aujourd'hui aux notions d'attachements et d'émotions. « C'est au moment où les musiques tradi-modernes arrivaient en Europe que l'on a défini l'authenticité. » Alors que des politiques culturelles très fortes marquaient l'accès à l'indépendance de pays qui avaient besoin de se construire et de s'affirmer comme des espaces pris dans des réseaux - comme ceux de l'Atlantique noir -, en Europe ou aux États-Unis, l'authenticité musicale s'est définie en réaction à des innovations considérées comme des dénaturations ou des formes de corruption de formes musicales imaginées comme pré-modernes. Elle souligne que cette histoire post-coloniale a marqué les débuts du monde des musiques du monde et s'est inscrite progressivement et durablement dans les conventions de production et d'écoute. Les mondes culturels qui ont été rapidement attentifs et sensibles à ces formes dites authentiques et inouïes provenaient du théâtre contemporain (Théâtre de la Ville) et du jazz, donc des cercles plutôt savants. « Les conventions, c'est ce qui définit un monde social. On tient ensemble par des conventions même s'il peut exister des alliances dissidentes - par exemple, des artistes qui se rencontrent à la marge de modèles dominants font preuve d'inventivité et participent à nouveaux frais de l'esthétique des conventions. »

Face à des asymétries persistantes, une certaine privation du droit à faire vivre un patrimoine musical et la nécessité de produire ensemble avec les acteurs, Radio Fréquence Monde a commencé avec l'envie de pluraliser les écoutes grâce à des playlists partagées de femmes en migration : « ça les faisait sortir des assignations identitaires qu'elles pouvaient elles-mêmes subir ; elles ne devaient plus seulement afficher la musique de leur pays mais pouvaient se sentir libres d'aimer aussi Beyoncé. » Pour pallier des formes de médiation excluantes, l'association Attacafa évacue également l'imaginaire exotique de la découverte, lié intrinsèquement à celui de la conquête, tant dans les notes de programmes que dans le refus d'un étiquetage des publics susceptibles de venir à leurs concerts.

Sandrine Le Coz, dont la thèse porte le titre « Les gate-keepers de l'industrie musicale : fabrique de valeurs et stratégies de reconnaissance », s'est penchée sur la configuration des marchés et des salons professionnels à l'instar du WOMEX - la structure la plus importante et identifiée dans le secteur des musiques du monde depuis trente ans - « rendez-vous annuel qui structure nos goûts, que ce soient ceux des programmateurs ou des journalistes » (Jeanne Lacaille). À partir de cet endroit, elle questionne la légitimité induite par le bon goût qui est co-dépendante du contexte dans lequel on énonce un discours : « Les enjeux ne seront pas du tout les mêmes si on parle en tant que directeur d'un salon, d'une structure éducative, d'un média, d'une plateforme de streaming ou encore en tant qu'artiste. Qui dit discours, dit croyance,

dit perspectives qui elles aussi s'ancrent dans une réalité qui évolue.»

Cet écosystème des marchés professionnels s'est construit, développé et a essaimé, à travers le monde, sur le modèle du WOMEX mais avec le souhait de rééquilibrer les dynamiques de circulation en faisant venir les professionnels sur les territoires d'origine des musiques. Dans l'espace digital, les plateformes de streaming se développent aussi en Afrique, Amérique du Sud et Asie pour pallier l'absence de visibilité sur Spotify. Au sein de ses recherches, elle questionne les représentations dont celles présidant aux critères de sélection édictés par les professionnels de l'industrie musicale. « Pendant longtemps, la mainmise du fantasme de l'authenticité a pesé sur la sélection des artistes en tant que porteurs de traditions alors qu'aujourd'hui ce rapport est presque systématiquement médié, combiné à autre chose (DJing, musique expérimentale, vidéo...), objet d'hybridations multiples.» La croyance véhiculée dans ces salons repose en effet sur la présomption que les musiques traditionnelles ne peuvent être accessibles et attractives pour un public jeune que si elles sont accompagnées d'autres éléments (électro, musiques urbaines). Elles ne pourraient s'en passer pour exister sur le marché de l'offre et de la demande.

La question de la légitimité doit également se poser en corrélation avec les objectifs qu'on souhaite atteindre, qu'on se fixe et qu'on présente de manière très pragmatique. « Si l'objectif c'est d'entrer dans une playlist, effectivement, on va se baser sur des données quantitatives, sur un nombre de clics, de vues, de followers etc. Si on veut atteindre le public le plus large possible, c'est plus compliqué car on y associe des concaténations de croyances et de présupposés sur les attentes de celui-ci. » À cet égard, elle met l'accent sur l'importance du marketing et du storytelling dans l'industrie musicale qui se calibre sur les objectifs identifiés afin de faire un point de différence.

Par ailleurs, les outils technologiques, créés par des humains en vue de leurs propres usages, sont aujourd'hui plébiscités par les programmateurs qui, face à des enjeux de rentabilité, font appel à des experts en data pour pouvoir remplir leurs jauge avec plus de garanties. Sur la question du numérique et de la valeur, elle évoque les NFT (non-fungible tokens) envisagés comme des « créneaux de profit » pour les artistes afin de monétiser leur musique à travers la vente unique de clips ou de vidéos. Elle s'intéresse notamment à la manière dont le discours va uniquement reposer sur la possession de la rareté et donc la construction afférente de l'inédit.

Afin de parler du mauvais goût, elle évoque la notion du kitsch, avatar qu'il est difficile de qualifier ou de définir mais qui est à nouveau sous-tendu par des représentations et un désir de mimétisme : « les croyances continuent d'être véhiculées, consolidées et transmises si elles sont partagées ». Au-delà de la sélection des artistes, s'opère aussi une sélection des professionnels. Des priviléges sont acquis et gardés par une fraction d'acteurs au pouvoir décisionnaire et arbitraire. « Qui va se définir expert en musiques du monde alors que son périmètre est absolument impossible à circonscrire ? »

Soro Solo répond : « on les connaît tous, ce sont toujours les mêmes, ils sont omniprésents et tirent les ficelles depuis des décennies. Ils vont programmer qui ils veulent, qui ils aiment, qui a des accointances avec eux, qui les caresse dans le sens du poil et puis l'art on verra après. » Des tentatives d'empowerment existent bel et bien comme celle de l'artiste Blick Bassy qui a créé son propre salon en établissant un cahier des charges éthique à destination des programmateurs avec une obligation de suivi. Mais, globalement, il est difficile d'esquiver la dichotomie entre ceux qui sont définis comme détenteurs d'un savoir, de facto désirables et dont il faut impérativement se rapprocher, et les autres qui en deviennent gênants - puisque beaucoup plus nombreux - confinant même à être perçus comme des parasites.

Parfois, l'aura du statut peut venir occulter l'efficacité de la pratique professionnelle lorsque l'invitation s'apparente à des vacances tous frais payés, sans discipline d'aller écouter les concerts. Une vigilance notoire est à garder face à la reproduction des inégalités ; la prescription musicale donne lieu à la dualité visibilité/invisibilité tandis que se pose avec acuité la question du choix de ces intermédiaires. Pendant longtemps, le fait d'aller au WOMEX a été subi, tout le monde critiquait ses dynamiques de pouvoir, le non-sens que les artistes doivent payer pour jouer, et dans le même temps continuait d'y aller : « l'événement incontournable a été créé par une rhétorique. Il demeure difficile d'échapper à des médiations quelles qu'elle soient mais, malgré l'existence de ces dinosaures ou de ces squatteurs, les familles professionnelles se renouvellent. »

Olivia Duffoux, programmatrice du tiers-lieu Les Grandes Voisines à Francheville - plus grand centre d'hébergement d'urgence de France, lieu d'accueil de projets d'économie sociale et solidaire et salle de spectacle inclusive à prix libre ou gratuit - est également programmatrice du festival pluridisciplinaire Les Dindes Folles à Rivolet. Dans l'idée d'offrir au territoire des évènements culturels, elle n'est pas intéressée par être seule prescriptive ; elle préfère opter pour une pratique de programmation collective. « Aux Dindes Folles, on est dix à programmer. Depuis dix

ans, on donne un budget aux jeunes pour programmer le festival. Sur l'esthétique et le choix, on n'a pas notre mot à dire, on ne fait qu'accompagner la faisabilité et, grâce à leurs réseaux, ils font aussi venir plus de public. Aux Grandes Voisines, on monte actuellement un comité de programmation avec les résidents pour travailler ensemble. Ce qui ressort beaucoup en ce moment lors des écoutes, c'est le reggaeton, que je n'aurais pas osé programmer moi-même à Francheville... tout comme les shows drag king et drag queen qui font venir un certain nombre de femmes voilées. Il ne faut pas avoir peur d'amener ça dans des cultures très différentes. C'est au contraire important d'oser des déplacements. » Selon Olivia, ce qui se joue avec la question du bon goût, c'est notre capacité à participer à la vie culturelle, un privilège dont sont dénuées les personnes en situation de précarité. Au cœur de sa notion de programmation réside donc l'enjeu de le faire avant tout pour les personnes qui vivent sur le territoire afin qu'elles soient reconnues dans leur diversité culturelle : « parce qu'être reconnu dans sa culture, ça donne une capacité. C'est ce qui est désormais clairement énoncé avec les droits culturels et la déclaration de Fribourg. » Dans le quotidien de terrain des Grandes Voisines, Olivia se balade avec une enceinte et va écouter, recueillir puis partager des playlists auprès des personnes en situation d'exil. Elle note un phénomène d'hybridation des écoutes de ces individus qui ont beaucoup voyagé - souvent pour quitter un pays - et aspirent à partager leur culture et leur multiculturalité : « ils kiffent à la fois la musique albanaise et la musique congolaise. En fait, la rumba est partout - me dit Constantin qui vient du Congo. Il y a une recherche rythmique qui se retrouve comme ça à plein d'endroits. » Se mettre à l'écoute du goût des autres, des exilés comme des publics jeunes, innove la pratique de programmation des Grandes Voisines qui laisse une grande place aux pratiques amateur territoriales avec des scènes ouvertes - ce qui permet de développer l'accès et la participation à la vie culturelle. « L'échelle du micro permet de cultiver une confiance en soi ».

Sur la question du digital, Jeanne Lacaille intervient en mentionnant que grâce aux réseaux sociaux, l'artiste, pour déployer son story-telling, se faire connaître et vendre sa proposition - avec ses propres éléments de langage, au format et à la fréquence où il le désire - peut contourner dans son travail de promotion les prescripteurs traditionnels - à savoir les journalistes, les animateurs radio ou encore les programmeurs. Face à cette tendance de l'artiste auto-entrepreneur, Sandrine Le Coz émet une nuance : le caractère exponentiel du flow d'informations en ligne assoit la réelle nécessité de passer par des intermédiaires. Même en ligne, il faut une validation. Certes, un artiste ne va plus forcément avoir besoin de la maison de disque traditionnelle pour propulser sa carrière mais s'il veut rendre pérenne sa visibilité, il aura tout intérêt de continuer stratégiquement à bien s'entourer.



APPRÉHENSION DES ÉMOTIONS MUSICALES, DE L'INTIME AU SOCIAL

Les émotions musicales ne sont pas seulement l'apanage de la psychologie et des neurosciences : les sciences sociales invitent à concevoir leur caractère socialement et culturellement construit. Comment les préjugés, l'apprentissage, les cercles de socialisation, le contexte d'écoute peuvent-ils modifier les ressorts émotionnels de la musique ? L'objectif de cet après-midi est d'approfondir la connaissance des émotions liées à l'écoute musicale, d'en saisir les enjeux sociétaux et les méthodes de compréhensions de celles-ci à travers des études de cas.

Avec :

- **Emilie Dalage**, professeure en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université de Lille (laboratoire Geriico), elle porte le projet Radio Fréquences Monde
- **Mina Dos Santos**, ethnomusicologue, Sorbonne Université/IREMUS, écrit une thèse intitulée Babouchkas: récits de vie et lamentations, quand la musique devient histoire(s)
- **Karine Hahn**, sociologue, responsable du pôle de formation à l'enseignement de la musique au CNSMD de Lyon
- **Marine Lambolez**, sociologue, ENS Lyon/Centre Max Weber, écrit une thèse sur Les goûts culturels des adolescents et leurs rôles dans la construction des relations entre pairs
- **Anthony Pecqueux**, sociologue, chercheur au CNRS/Centre Max Weber, spécialiste des cultures urbaines.

Temps animé par **Julie Oleksiak** | coordinatrice de la recherche au CMTRA et anthropologue, chercheure associée au Centre G. Simmel

L'enjeu est de faire dialoguer des chercheurs autour des questions d'écoute musicale et d'émotion musicale.

Étymologiquement, l'émotion c'est le mouvement, rappelle Mina dos Santos. Georges Didi-Hubermann énonce même que «l'émotion, c'est se révolter, sortir de soi.» Dans sa thèse sur les lamentations en Russie, Mina Dos Santos étudie les chants funéraires de séparation. Elle s'applique notamment à analyser la charge émotionnelle portée par les récits de vie collectés auprès de femmes âgées. La mémoire, les récits tels que le siège de Leningrad, côtoient la censure, le silence induits par des traumas comme la perte d'un enfant. Le chagrin est celui de la perte. Afin de l'exorciser, la lamentation de la pleureuse dans le foulard s'accompagne d'une perte de contrôle, d'un état émotionnel transitoire qui n'est, à proprement parler, ni de la transe, ni de la possession. L'émotion est provoquée puis partagée et régulée collectivement. Dans une dynamique itérative d'interjections, le crescendo émotionnel prend forme à travers une effusion de larmes, de reniflements mais la limite est rappelée par le collectif de grands-mères (babushkas). Elles interviennent pour signifier que le travail de lamentation a été fait et qu'il ne faut pas aller plus loin. Les moqueries sont présentes: les émotions sont raillées et les lamentations ne sont pas exemptes d'éléments à caractère graveleux...mais toujours sous contrôle. Dans son observation des liens entre émotions et mémoire, Mina dos Santos s'achemine vers la musicothérapie afin d'appréhender l'intime : « Dans le système limbique, il y a la mémoire, la musique et l'émotion qui sont stockées dans le même espace. In utero, les lamentations quotidiennes, le monde des larmes en Russie font partie intégrante de la réalité. » Le psychiatre en neuro-sciences Rolando Benenzon parle ainsi d'identité sonore, de patrimoine génétiko-musical.

Émilie Dalage, dans le projet de recherche-action : radio fréquence-monde - mené, depuis 2015, par l'association Attacafa à la frontière franco-britannique avec des personnes en exil et en transit - s'attache à déchiffrer les émotions dans des contextes de violence politique. Lors de la crise migratoire, qui est celle de l'hospitalité, les tensions sont fortes - que ce soit dans le bidonville de Calais ou le campement de Grande-Synthe. Convaincu que dans des espaces très violents, la musique joue un rôle crucial, le régisseur de l'ONG Médecins sans frontières, ancien régisseur d'une SMAC à Lille, a voulu s'engager avec des actions dans la ville. Et il n'est pas le seul; à noter l'association Utopia 56 ou encore le monde militant des free party anglaises. L'attention a tendance à se porter sur les musiciens, pourtant la dimension de l'écoute est tout aussi fondamentale. Les personnes exilées écoutent beaucoup de musiques par le biais d'un objet : le smartphone. Quand il n'y a pas d'espace à soi, l'impératif est de le créer avec son propre son, de dessiner un espace-temps donnant

l'impression de le maîtriser un tant soit peu. La place de la musique est donc très liée aux situations que les personnes traversent ; le contexte est fondamental. Par conséquent, comment soutenir les pratiques musicales présentes sur place ?

Au sein d'un système de surveillance très forte, dans un espace militarisé, quel type de regard adopter ? Ce qui manquait, c'était le réseau internet - l'absence de wifi étant volontaire afin de contrôler - Émilie Dalage l'a amené. Grâce à ce nouveau lien au monde, elle a pu mettre en place des moments d'écoute sur Youtube. Les plateformes ont mené à l'élaboration de playlists collectives avec le Women Center ou encore avec le joueur de saz Beshwar Hassan.

Les lieux où se cristallisent la honte, la colère, renseignent les chercheurs de façon notoire sur les histoires, les valeurs qui habitent les espaces, les émotions qui sont construites socialement. L'Incertitude, prise dans l'acception de Dewey, est un temps très chargé émotionnellement. Dans les camps, la norme des registres émotionnels est spécifique : il faut pouvoir performer, manifester ses émotions sous une certaine forme - celle attendue et tolérée par le personnel humanitaire. La tristesse est plus facilement acceptée que la colère. Or, il est important qu'il y ait des espaces où la libre expression des émotions est véritablement permise.

Comment parvient-on à qualifier une émotion ou à identifier ce qui relève d'une définition commune d'une émotion ? Dans l'élucidation de régimes émotionnels collectifs, il s'agit de se placer au niveau de ce que nous renseignent les réceptions des émotions. Sont-elles jugées problématiques ou non, sont-elles accueillies ou non ? Au cours d'une trajectoire d'exil, le changement de pratiques d'écoute est courant afin de ne pas provoquer certaines émotions comme la colère. Or, il y a des moments où le migrant est rappelé à l'ordre, quelque chose vient perturber une certaine maîtrise de soi (« la maîtrise est la marque d'une culture masculine bourgeoise » Émilie Dalage). Les émotions renvoient aux histoires que l'on porte, aux « attachements » comme dirait Antoine Hennion, qui nous font évoluer dans des schèmes notamment corporels.

Lors de la production de playlists, les pratiques conversationnelles montrent les capacités et les savoirs convoqués pour créer des espaces permettant de se soutenir, d'accueillir des décompensations. La ritualisation du moment d'écoute se fait petit à petit. En revanche, nommer les émotions est plus difficile. En tant que chercheurs, nous n'avons accès qu'à des discours et à la façon dont les individus manifestent publiquement des formes d'expression car leur intériorité ne peut être soumise à l'inquisition. Nous ne pouvons ni savoir absolument ce qu'ils pensent, ce qu'ils ressentent, ni exiger d'eux la transparence dans l'expression de leurs idées et de leurs émotions.

Qui plus est, la biologisation des émotions se confronte à l'écueil de la déclinaison des émotions, des nuances. Sur Spotify ou Deezer, les playlists censées nous aider à réguler nos émotions, nous faire danser ou nous rendre calmes, amèneraient à postuler l'existence d'auditeurs universels régularisables de la même manière, à l'unison, au même moment. Aujourd'hui, les plateformes s'associent même aux neurosciences pour former ces playlists.

Karine Hahn, issue du Conservatoire de Lyon, a réalisé une thèse monographique dans la Drôme sur les rapports entre musique et territoire se concentrant sur les modes de fabrication de musique ordinaire dans le village de Dieulefit. Son travail ethnographique lui a permis de se confronter à une abondance de musique, de pratiques collectives gravitant autour d'une école associative. Lors du processus de fabrication musicale, des formes d'expressivité, nécessairement liées à des émotions, sont mises en jeu de manière très forte.

Dans la musique savante, l'émotion est souvent dictée par des injonctions alors que la matière sonore est déjà-là. Or, s'avère capital un apprentissage de la manière dont on doit réagir face à une musique qui va générer des répertoires d'action.

Deux biais d'approche diffèrent dans sa thèse :

- la fabrication de musiques festives
- l'intégration dans la vie locale par le tissu associatif (ex: patrimoine, mémoire, histoire de Dieulefit; fanfare Tape-à-cymbale etc).

Dans la manière d'ajuster, de traduire des pratiques musicales, de faire avec les orientations des textes cadres, de les accommoder sans y adhérer, dans le fait également de se fédérer autour des rythmes, tout en gardant des rapports hétérochrones à la pulsation, un certain nombre de droits émerge en même temps qu'une certaine posture politique.

La question des émotions se pose à l'aune de l'expressivité musicale à l'intérieur du cercle des musiciens. Elle atteste d'une autorisation collective à la parole, d'un déploiement de l'improvisation dans l'espace; d'une fabrication de cette possibilité de l'écart et de sa validation verbalisée, publicisée par le collectif.

Au sein d'une épaisseur temporelle, les actions des musiciens en présence amènent à une construction musicale et politique, à un commun pluriel, avatar d'une expressivité démocratique. Il n'y a pas de frontières réelles qui circonscrivent le fait musical. Dès lors, comment qualifier si une émotion est musicale ou non ? Existerait-t-il une émotion musicale démocratique ou une émotion naît-elle d'une forme démocratique de faire la musique ? Des modes d'expérience musicale y amènent-ils ?

D'autre part, la délimitation des émotions est tout aussi complexe ; l'évidence d'un lien entre pratique/écoute musicale et émotion n'est pas sans poser question. L'équation entre certains types d'émotions et de productions sonores semble, somme toute, assez factice sans la réimplémentation et la réitération de valeurs associées.

D'où viennent les représentations liées à l'amour chez les adolescents ? C'est la question que pose Marine Lambolez dans sa thèse sur la socialisation amoureuse des adolescents via les pratiques culturelles. La socialisation familiale est évidente mais l'importance de la socialisation aux émotions par les pratiques culturelles (musique, lectures, séries TV, films) est loin d'être négligeable. À travers ses terrains en collège (classes de troisième, quatrième) tant dans des ZUS (Zones Urbaines Sensibles) que dans des quartiers bourgeois, elle questionne les pratiques d'écoute des jeunes, le contexte et la représentation des émotions. À l'école, elle observe les moments d'écoute spontanée, le partage de chorégraphies Tiktok et tente de décrire une forme de légitimité culturelle adolescente résumée dans le syntagme « à la mode ». Les moqueries vont bon train pour discréditer ce qui n'appartient pas à cette catégorie discursive. Les adolescents issus d'un environnement social privilégié se moquent de l'appétence pour Jul tandis que d'autres se moquent de la référence à Nekfeu, déjà has been. Le mépris de classe se reflète également dans le mépris des enseignants de certains goûts musicaux comme de certains morceaux de rap.

Marine Lambolez s'applique à démontrer la division genrée et sociologique de l'appréhension des émotions convoquées par la musique. Par exemple, la colère est mieux acceptée par les classes populaires et la tristesse par les classes bourgeoises. Elle rappelle ainsi l'attention à garder face à la surbiologisation des émotions dans la mesure où ces dernières sont socialement construites.

Anthony Pecqueux, membre du Conseil Scientifique du CMTRA, a réalisé une thèse sur le rap. Aujourd'hui, il dirige davantage ses recherches sur les problématiques de patrimoine et de participation.

Il rappelle d'emblée que les émotions font l'objet d'un renouvellement des perspectives scientifiques. Chasse gardée des neurosciences pendant longtemps, les émotions présentent, depuis une trentaine d'années, un intérêt grandissant pour les sciences humaines et sociales.

La revue en ligne Raison pratique a notamment consacré plusieurs numéros à la question des émotions. L'enjeu est de décrire en situation les émotions qui peuvent surgir, les événements et expériences d'où elles naissent.

La sociologue Patricia Paperman, dans son article L'absence d'émotion comme offense, pose certaines situations comme morales d'emblée : meurtre, torture, ou

quasi-morales d'emblée: catastrophes patrimoniales (incendies de châteaux, de Notre-Dame de Paris, destruction des bouddhas de Bamiyan en Afghanistan...). Ces situations rares requièrent l'expression d'émotions qui engagent, qui saisissent. L'expérience musicale ne rentre pas dans ce cadre-là, il n'y a strictement pas d'obligation à être saisi. Subséquemment, elle se satisfait de la plus grande indifférence et inclut d'emblée un pluralisme dans les réactions.

À travers ses ethnographies de concerts rap, Anthony Pecqueux a pu effectivement observer une pluralité de régimes de présence : attention, indifférence, latéralité - vente de drogue etc. Comme l'indique Goethe dans son Faust : « Au commencement était l'action » ; sentence suffisamment univoque pour être reprise par Wittgenstein puis par Louis Quéré dans La fabrication des émotions, livre venant s'inscrire dans la perspective pragmatiste de Dewey. Les réactions, les émotions sont prises dans un tissu d'activités ; elles sont même souvent le support, le guide de ces activités. Comme l'énonce Anthony Pecqueux, « l'émotion est appareillée à une situation ». L'émotion prend la forme de trouble initial lorsqu'elle s'apparente au surgissement d'un imprévu dans nos routines d'action. Cette disruption émotionnelle va guider une forme d'enquête afin de comprendre ce trouble et tendre vers sa résolution. La difficulté pour les sciences humaines et sociales est de passer de l'individuel au collectif. Comment penser une émotion collective ? Au XIXème siècle, existe un modèle épidémiologique univoque sur le raisonnement des foules - la contagion des émotions est potentiellement dangereuse. Pourtant, aussi important soit le partage des émotions, il n'en demeure pas moins très compliqué à comprendre. Pour être au plus près de l'action en train de se faire, l'écoute passe par le corps et l'observation du corps en mouvement.

Il a été prouvé que les émotions passent par des médiations matérielles. Le différentiel de temporalité peut ainsi être assez long entre l'émotion et l'expressivité de celle-ci. L'expressivité se travaille et va prendre des voies différentes. Un artiste peut, par exemple, mettre en scène une émotion pour la provoquer dans le public et ne plus chercher à exprimer la sienne.

Question de Julie Oleksiak : « comment transcrire et savoir si mon interprétation est juste par rapport à l'intention de la personne qui souhaiterait la transmettre ? »
Tous les intervenants s'accordent sur le fait que le corps est le réceptacle de l'émotion, c'est lui qui est chargé de transmettre certaines émotions.

Benoît Tiberghien, ancien directeur du festival Les détours de Babel, pose la question de l'apprentissage d'un répertoire des émotions : qu'est-ce qui n'est pas

conditionné ? Comment expliquer les raisons qui font que j'aime ou que je n'aime pas ? Comment pourrait-on élargir ce répertoire des émotions et faire évoluer l'absence d'émotion vers l'accroissement du plaisir ? Il fait notamment référence aux réticences manifestes à l'encontre des musiques contemporaines.

Par ailleurs, existerait-il une émotion esthétique, une musicalité propice à être perçue, qui aurait sa propre valeur intrinsèque ?

Il élargit enfin sa réflexion : La transe est-elle une émotion, la quintessence d'une émotion collective ? En quoi participerait-elle de l'élargissement de ce répertoire des émotions ? Anthony Pecqueux lui répond que, du point de vue épidémiologique, la transe a été remise en cause et qu'aujourd'hui le pluralisme est mieux pris en charge par les sciences sociales à travers la notion de « musiquer » partagée entre musicien et auditeur.

João Selva, musicien brésilien, s'exprime enfin sur la notion de « saudade » et indique que si les émotions sont limitées par le vocabulaire, la musique, elle, permet d'aller au-delà des mots et de retranscrire cette complexité. Au Brésil, par exemple, il n'y a pas de contradiction à faire un usage conjoint des notions de lutte et de fête ou à exprimer une chose triste sur un morceau très joyeux. La joie est déjà présente dans l'expression des émotions, dans le fait de pouvoir les exprimer. Il rappelle qu'avant la musique enregistrée, les pratiques musicales étaient socialement plus régulières (église, capoeira etc) et que la force de la musique tient à son expressivité, à sa capacité à entrer en résonance avec les autres. Sa réflexion est nuancée par Anthony Pecqueux et Émilie Damage qui considèrent que les nouvelles pratiques d'écoute liées à la musique enregistrée n'en sont pas moins collectives.



NOUVELLES PRATIQUES D'ÉCOUTE & COMMUNAUTÉS MUSICALES

La nouvelle utilisation massive des plateformes de streaming et des réseaux sociaux pour partager et découvrir des musiques invite à considérer les changements dans la construction des affinités musicales et la façon dont artistes et auditeurs font "communautés", en ligne ou en dehors. Si Internet propose de faire tomber les barrières géographiques de la musique, les pratiques d'écoute sont-elles pour autant plus ouvertes? Comment les auditeurs s'emparent-ils ou rejettent-ils ces nouveaux espaces, dans les contextes des musiques traditionnelles, des bals, des concerts ou des festivals ? Comment les acteurs professionnels indépendants s'emparent-ils de ces outils digitaux pour promouvoir leurs groupes en adéquation avec leurs valeurs ?

Avec :

- **Thibault Christophe**, sociologue, chercheur associé au LISST et auteur d'une thèse sur les pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique
- **Pierre-Alexandre Gauthier**, producteur (Z production), distributeur physique et digital, président d'Inouïe Distribution
- **Morgane Montagnat**, géographe, thèse sur les espaces des pratiques musicales et chorégraphiques trad, actuellement chargée de projets de recherche participative pour l'Université Lumière Lyon 2

Temps animé par **Joao Selva** | artiste musicien

Quelle est la relation entre les deux pôles que constituent les pratiques d'écoute et les communautés musicales ? Comment les individus redéfinissent-ils leurs goûts à travers de nouvelles communautés ?

Thibault Christophe a réalisé une thèse sur les pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique; il travaille aujourd'hui avec la SMAC de Toulouse. Il note une certaine « musicalisation de la société » où le numérique occupe une place de plus en plus importante. Le numérique et la musique ont intégré la société à partir des années 50/60; l'écoute en termes de temps journalier n'a cessé d'augmenter. Les études statistiques ont montré que cette tendance était due à trois phénomènes : l'effet d'âge (on écoute moins de musique quand on vieillit); l'effet générationnel (il y a toujours plus de musique écoutée d'une génération à l'autre) et l'effet sociologique (toutes les catégories sociales écoutent toujours plus de musique). Avant le COVID, la courbe de fréquentation des salles et des festivals par les auditeurs était croissante. En parallèle, de plus en plus de BTS forment les techniciens et de plus en plus de musiciens fréquentent des écoles de musique institutionnelles. En ce qui concerne la production musicale,

Le numérique a permis l'auto-production. La structuration du secteur s'est faite autour de réseaux professionnels et de plus en plus de salles ont été labellisées SMAC. Les musiques actuelles ont commencé à être patrimonialisées à l'instar du rock noir de Bordeaux, du Musée des Musiques Populaires de Montluçon ou encore de Toulouse désignée « ville des musiques » par l'UNESCO en 2023. Dans les médias, est notable l'apparition de MTV puis des bouquets de chaînes musicales. Sur Youtube, les dix vidéos les plus vues sont des vidéos musicales.

Deux moments de cristallisation jalonnent cette « musicalisation de la société » :

- le début des années 80 avec un genre très populaire comme le rock et la création de la fête de la musique. Mickael Jackson popularise le clip. Le terme « musiques actuelles » fait son apparition et lève des financements. Les outils technologiques sont de plus en plus accessibles financièrement.
- le début des années 2000 avec la loi de Moore qui permet, tous les six mois à un an, de doubler la capacité de stockage et de débit des ordinateurs ; l'offre triple play avec un seul abonnement; la dématérialisation et la miniaturisation des supports (ex: iPod shuffle). Toutes ces avancées favorisent à sortir la musique de chez nous. Des réseaux d'échange et de socialisation - dont des plateformes de piratage - sont créés.

En soixante ans, la musique s'est mise à occuper une prégnance telle dans le quotidien des individus que son rôle est devenu extrêmement important socialement y compris chez les sourds.

Est-ce que le numérique a eu un impact sur nos pratiques musicales ? Les playlists existaient déjà auparavant ; les réseaux sociaux n'ont pas non plus attendu le numérique pour mettre en lien les individus mais ces pratiques ont été densifiées et massifiées à un point tel qu'elles en ont changé notre rapport à la musique au quotidien. De nouveaux entrants ont également changé la donne du numérique: ceux qui ont monté Deezer sont les mêmes à l'origine de Blog music, plateforme qui permettait une écoute illégale de la musique sans rétribution des artistes. Thibault Christophe constate que « sans législation administrative, l'opportunité supplante la moralité. »

L'effet de sampling, lié au téléchargement illégal, va néanmoins augmenter la culture musicale. Il en est de même aujourd'hui avec les catalogues et les abonnements premium des plateformes de streaming. La problématique essentielle qui se pose est la suivante : dans quelle mesure, est-on prêt à financer la création musicale ? L'économie s'est peu à peu détournée de la création, de la production discographique pour favoriser le spectacle vivant ainsi que les équipements technologiques (ordinateurs, téléphones portables, casques audio etc). Depuis une quinzaine d'années, le vinyle occupe une micro niche. Aux États-Unis, l'on observe davantage de ventes de vinyles que de cds. Un phénomène de fétichisation de l'objet - manifeste dans l'accroissement du merchandising - se produit alors même que l'écoute musicale se fait de plus en plus dans l'environnement digital.

Une réorientation médiatique est à l'œuvre dans la très forte concentration de l'attention sur certains artistes. La tendance aujourd'hui, dès le premier album, est de capitaliser sur des effets de buzz qui dessinent des trajectoires professionnelles. Avec les playlists, le numérique donne à voir une représentation de la notion de l'éclectique des goûts qui s'appuie sur l'impression d'écouter plus de choses différentes. En réalité, « cette impression de l'éclectisme musical dans la consommation - renforcée par les innombrables catégories créées aujourd'hui sur les plateformes - n'est pas forcément significative » souligne Thibault Christophe.

En 2003, Apple propose tous les titres d'un album à l'achat. C'est une nouveauté car la norme était jusqu'alors pour les distributeurs et les médias de procéder au marketing et à la promotion de l'entité d'un album avec un ordre d'écoute. Les playlists viennent également reconfigurer les entités esthétiques qui deviennent atomisées, démantelées. Les grandes catégories musicales telles que le rock ou la folk sont

aujourd’hui détrônées par la reprise du pouvoir des individus sur la dénomination de leurs propres playlists. Leurs nomenclatures sont pour la plupart performatives ; elles sont faites pour penser, courir, danser, être sous la douche etc. Elles sont davantage liées aux contextes d’écoute qu’à des questions esthétiques particulières. Si les catégories musicales s’effritent, d’autres critères subjectifs peuvent servir de fil conducteur pour la qualification des œuvres - à titre d’exemple, l’engagement politique des artistes.

L’identité des prescripteurs est également remise question de manière fondamentale avec les réseaux sociaux et les playlists éditorialisées par les plateformes et les amateurs. Historiquement ils étaient identifiés facilement : la famille, les pairs dans la socialisation, les leaders d’opinions, la télévision, les médias... Aujourd’hui, ce sont les algorithmes qui jouent un rôle majeur dans la fabrique de nos goûts même si l’auditeur conserve une part de libre-arbitre. À la culture musicale médiatique s’ajoute une culture musicale subjective dans une logique transmédia : la musique va transiter, par synchronisation, d’un média à un autre.

Afin de relativiser les places respectives de l’homme et de la machine, Gérard Berry - chercheur au Collège de France - énonce que « l’homme est lent, peu rigoureux et super intuitif; tout le contraire de la machine. »

Pierre-Alexandre Gauthier, en tant que producteur et distributeur, accorde une attention toute particulière à l’émergence musicale grâce aux labels indépendants. Avec l’arrivée du streaming et des réseaux sociaux, il répète que la promotion artistique prend une nouvelle tournure - en-dehors de l’attaché de presse traditionnel. Dans cette configuration, comment élaborer des stratégies pour des musiques de niche ? Sans que cela corresponde à l’habitus des musiciens de jazz et de musiques du monde, comment élaborer de nouvelles narrations comme les micro-narrations (ex: les stories Instagram) ? L’outil numérique peut en effet exprimer une narration mais sa spécificité résidera dans le fait d’être morcelée.

Pierre-Alexandre Gauthier propose de désacraliser le débat sur le numérique, de le dépasser en décidant de privilégier l’usage des outils numériques en fonction d’objectifs tels que l’accompagnement de sorties de singles et de disques. Il conseille également de démarcher les playlists en les considérant comme des annuaires de professionnels - tout en faisant remarquer l’existence de faux-streams induits par le fait de payer pour accéder aux playlists des plateformes de streaming. Selon Pierre-Alexandre Gauthier, « l’industrie musicale est totalement tributaire des algorithmes, de l’utilisation des données personnelles et de la publicité sur les réseaux sociaux. » Les nouveaux contenus sont donc adaptés à chaque plateforme. La consommation

numérique est présente dans tous les genres musicaux. Dans une stratégie de carrière, la tâche supplémentaire qui incombe aujourd’hui à l’artiste est donc de faire sa communication sur les réseaux sociaux - ce qui fait peser sur lui l’injonction de l’artiste entrepreneur. Apparaît alors une nouvelle pathologie: le digital burn out. « Il est donc important de ne pas tout faire tout seul », rappelle-t-il.

L’enjeu face au numérique serait donc de dépasser la défiance que son omniprésence suscite afin de mieux se l’approprier. Ce que Pierre-Alexandre Gauthier déplore, c’est « le manque patent d’influenceurs de qualité, de référents, dans le secteur du jazz et des musiques du monde ».

En tant qu’effet post-covid, l’attention est de plus en plus portée sur le streaming. « Même si la rémunération qui en résulte demeure très faible, il peut devenir, au prix de nombreux efforts, une forme de rente mensuelle. » Il propose de voir ce que va produire la taxation Spotify en termes de régulation. Cependant, depuis janvier 2024, les morceaux qui ont moins de mille écoutes au cours de douze mois n’obtiennent plus aucune rémunération sur Spotify. Cette mesure pose un réel problème déontologique, d’éthique, car elle induit le risque de disparition de certaines esthétiques. En parallèle, le nombre de followers est devenu un critère discriminant pour être éligible à une aide financière (au CNM par exemple).

Sur un tout autre terrain, Morgane Montagnat, a réalisé une thèse sur les espaces de pratique musicale et chorégraphique au sein du milieu trad’/folk français. Les acteurs se rassemblent autour de pratiques de musiques et danses traditionnelles. Grâce au médium de la danse, les communautés musicales qu’elle a observées sont inscrites dans un réseau géographique mais s’articulent également avec le régime du numérique. Elle note une dichotomie avant/après COVID.

Les « mondes du trad’ » est une catégorie d’objectivation construite ; c’est une appellation qui permet de subsumer un certain nombre de pratiques (trad, folk, néo folk etc). Ses spécificités recouvrent selon Morgane Montagnat « l’idée d’une rhétorique de l’héritage - revendiquée même sous des formes très diluées -, un enjeu de transmission, de filiation d’un ailleurs spatio-temporel souvent empreint de représentations fantasmées des sociétés rurales traditionnelles. »

Le bal trad’ est l’avatar manifeste, la partie visible de ces pratiques. L’histoire commune commence autour du revival folk des années 60/70 avec l’action de collecteurs inspirés du blues-folk américain. Les frontières sont-elles poreuses avec les musiques du monde ? Les différences se notent en termes de références

culturelles et d'imaginaires musicaux mais il n'y a pas de différence de nature. Les réseaux d'acteurs se sont structurés de manière plus indépendante et autonome dans le secteur des musiques trad' que dans celui des musiques du monde mais les passerelles existent entre ces deux archipels sémantiques.

La présence en ligne, via les réseaux sociaux, de ces pratiques musicales et dansées qui revendiquent une dimension située, a priori déconnectée du digital, a donné naissance à un paradoxe. L'utilisation du numérique par les professionnels n'a fait que renforcer cette ambivalence. Dans les discours des communautés d'acteurs trad', se profilait l'idée de proposer de nouveaux modes de relation au monde, à l'autre, qui passent par le corps, par l'expérience de la musique et de la danse dans l'ici-et-maintenant. Une certaine déconnexion était donc prônée. Le discours politique de retour aux sources valorisait également le présentiel, le fait de se passer des canaux de diffusion mainstream. Une dimension matérielle de la pratique était revendiquée (instruments, disques, revues...); sa dimension économique étant, en effet, illustrée par une production artisanale discographique et la fabrication des instruments par les luthiers.

Pour rentrer dans les communautés trad', des rites de passage, d'initiation située, étaient requis et passaient par le fait de jouer et de danser ensemble. Depuis le début des années 2000, le numérique ressurgit au sein de ces pratiques avec l'utilisation forte des espaces en ligne (forums, réseaux sociaux, groupes Facebook). Leurs trois usages principaux sont :

- l'usage basique d'échanges d'informations sur des canaux spécifiques ; le numérique est alors un outil pour pallier à l'invisibilité des pratiques trad' dans les autres médias
- la formation de l'apprentissage en ligne ; l'autodidactie musicale vient alors contre-balancer le discours sur la transmission orale traditionnelle
- la confrontation des récits qui permet d'échanger sur les pratiques, les expériences de bal, les concerts etc. Cette interaction finit par élaborer un registre normatif, avec des pratiques saillantes, considérées bonnes et moins bonnes. Pour Morgane Montagnat, « dans le trad', la notion de légitimité est très implicite. » Le fait de coder la pratique, de la cadrer se fait donc également sur ces espaces en ligne. Dans le film *Le retour du bal*, est mise en évidence l'affluence d'un public non initié aux pratiques du trad' qui a bouleversé les manières de se retrouver des acteurs. Les discussions en ligne sur les codes de la pratique permettent ainsi d'éduquer les non-initiés en proposant, par exemple, un guide du nouveau festivalier - indiquant comment arriver sur un parquet etc.

Les débats idéologiques, avec toutes les distinctions qu'ils sous-tendent, se déploient également en ligne. Morgane Montagnat parle de « tribus du trad' ». S'opère une interdépendance entre pratiques situées et en ligne mais ces dernières sont fortement minimisées dans le discours des acteurs.

Au niveau des bals trad', est-ce que le numérique implique des changements pour l'esthétique sonore ? La circulation des pratiques trad' n'a pas attendu le numérique et ce depuis les années 70. La juxtaposition de plusieurs échelles est inhérente aux « mondes du trad' »:

- celle locale d'une association, où le réseau de sociabilité est restreint à un périmètre géographique
- celle d'ampleur régionale qui correspond au bal ou au concert
- celle du réseau européen, avec des temps forts complémentaires qui permettent aux références de circuler dans l'espace-temps

Avec le numérique, c'est le statut de la proximité entre l'artiste et son public qui est remis en question. Assiste-t-on dès lors à une mutation de ce rapport à travers les outils numériques ? Des modes de relation informels sont depuis longtemps implantés dans le milieu du trad'. Les réseaux trad' se sont organisés autour d'une fidélisation. La protection économique de ce secteur s'est faite en véhiculant des valeurs de proximité, de spontanéité, d'interconnaissance. L'ouverture des pratiques renforcée par les outils numériques est secondaire mais elle permet une resolidification des imaginaires musicaux et de leur lien à l'espace. Dans ce cadre, les artistes sont vus comme des représentants de cultures locales et remis en scène dans un contexte globalisé et dématérialisé. La question qu'il convient néanmoins de se poser, selon Morgane Montagnat, concerne l'influence de ces outils sur la crispation des discours identitaires: à quel point, les outils numériques peuvent-ils venir alimenter un certain « culte du local » à travers l'identification de pratiques trad' à des lieux ?

Dans la discussion qui suit les interventions, se ressent la prégnance des injonctions véhiculées par l'ère du numérique. Les artistes ont définitivement la sensation de se faire rattraper par des normes numériques incontournables : avoir un compte Tiktok, un compte Instagram, faire des stories etc. Le conditionnement du contenu artistique à des formes imposées semble représenter une contrainte lourde dont il faut s'accommoder ; coopérer en se soumettant.

Une question est également reposée à nouveaux frais: l'espoir initial que le numérique puisse faciliter des communautés d'écoute underground est-il un mythe ? Les critiques sont vives dans le public à ce sujet, sont notamment évoqués :

- le « fantasme de bibliothèque universelle proposé par le streaming » alors que les musiques du monde sont presque totalement invisibles sur ces plateformes. Comme un miroir aux alouettes, l'accès potentiellement à tout n'aboutit finalement à rien.
- les bulles sur réseaux sociaux qui attestent d'une dynamique circulaire qui s'épuise elle-même et finit par ne plus rien produire.
- la tentative paradoxale d'irriguer le monde de ces musiques de niche au sein d'un système globalisé qui reconnaît à peine leur existence.

Dans une perspective de production musicale, est évoqué le choix de sa cible, du public qu'on veut toucher et de ce qu'on veut défendre. Est mentionnée, à cet effet, le parti pris d'artistes qui ne sont pas présents en ligne mais qui font beaucoup de concerts (ex: Radio Tutti & Barilla Sisters) et accordent une grande importance à des actions de médiation - à l'instar des bals participatifs où les musiciens descendent de scène pour montrer les pas. A contrario, des artistes dotés de dizaines de milliers de followers peuvent se voir annuler leurs concerts faute de ventes suffisantes en billetterie.

Enfin, Sébastien Laussel, directeur du réseau national Zone Franche, introduit le projet La Percée, pour la diversité musicale en ligne. Afin de contribuer à une plus grande visibilité des artistes, un travail de plaidoyer est entrepris pour que les entreprises soient réglementées dans leurs actions (ex: la question des quotas sur les plateformes). Pour reprendre les mots de Sébastien Laussel, « le streaming est un monde sauvage qui doit être régulé par des choix humains. »



DES MUSIQUES DU MONDE



DU COLLECTAGE À LA CRÉATION MUSICALE: QUESTIONS DE LOYAUTÉS ET LIBERTÉ D'INVENTER

Depuis de nombreuses années et aujourd’hui un peu partout dans la région, des musicien·nes et collecteur·ice sillonnent villes et campagnes, le micro tendu vers les habitant·es de différents territoires. Pour beaucoup, cette quête offre une source d’inspiration et une manière de valoriser un patrimoine oral local. Les musiques transmises dans l’intimité d’une cuisine peuvent-elles être triturées et transposées à d’autres contextes musicaux, au point parfois d’en devenir méconnaissables ? Comment rester fidèle à une parole donnée tout en nourrissant la créativité ?

Avec :

- **Elsa Lambey**, flûtiste et chanteuse, membre de "La Mentoure" et de "Carrouge"
- **Carole Joffrin**, chanteuse et conteuse, membre du duo Les Hauts Talons d'Achille
- **Alice Joisten**, continuatrice des travaux du collecteur Charles Joisten sur les traditions orales, spécialiste des croyances populaires de la Savoie et du Dauphiné
- **Patrick Reboud**, musicien, compositeur, membre de plusieurs créations de Mustradem et de Bande Passante quartet

Temps animé par **Philippe Hanus** | historien, coordinateur de l’ethnopôle du CPA

Dans les travaux de collectage, le rapport au contexte est toujours important ; il est donc essentiel de donner la parole aux personnes qui collectent ces récits. Ces derniers sont utilisés ensuite par les acteurs de la création artistique qui les donnent en partage au public.

Inspiré du « Monde des vaincus » de Nuto Revelli - qui fait s'exprimer les paysans piémontais - Philippe Hanus a effectué un travail sur les outsiders, les subalternes, les voix minoritaires. Il s'agit pour tous deux de donner la mémoire en partage autrement. Au sein des possibilités de se nourrir d'éléments mémoriels afin de les réactualiser, de leur donner une autre forme d'intelligibilité qui ne serait pas, comme au XIXème siècle, celle de l'ailleurs radical, la question du détournement, du rapt, est centrale. En effet, la notion d'héritage ne convoque pas l'idée de reproduction du même - loin s'en faut ; des transformations ont bien lieu au fil du temps produisant un corpus de chants en devenir. Les accents, les patois, les dialectes peuvent féconder aujourd'hui les imaginaires de nos contemporains contre les faiseurs d'opinions cimentant des identités. Il est, par conséquent, primordial de penser des identités plurielles - notamment, à l'ère du marketing territorial qui fabrique des imageries très codifiées. La loyauté, la liberté d'inventer grâce à des enregistrements relèvent d'approches idiosyncrasiques très personnelles qui ne nient pas pour autant les auteurs de ces traces orales. Aller chercher des imaginaires au présent permet ainsi d'éviter le piège nostalgique de la patrimonialisation - l'écueil du « c'était mieux avant » - pour privilégier le patrimoine à l'aune d'un rapport social dynamique, avec du dissensus, et pas seulement comme un donné historique.

Alice Joisten, spécialiste des croyances populaires de la Savoie et du Dauphiné, contribue grandement à la reconnaissance du travail de son mari. Ce dernier, qui a commencé sa collecte de la tradition orale dans les Hautes-Alpes, entre les années cinquante et les années soixante-dix, ne dispose alors pas de magnétophone. L'on ne possède donc pour les premières chansons collectées que des paroles. Charles Joisten s'intéresse depuis sa prime enfance aux contes; une fois adolescent, il se prend de passion pour les contes folkloriques. À quinze ans, lui tombe dans les mains un ouvrage de Van Gennep: « Le folklore des Hautes-Alpes ». Le monde traditionnel et ses fêtes calendaires attirent d'emblée son attention ; il va dès lors dans les alentours de Gap à la recherche de ce monde. Il s'intéresse de près aux coutumes, recueille toutes sortes de traditions orales, des contes et surtout des récits sur des personnages fantastiques (esprits domestiques, êtres sauvages, revenants, diable...). Il se consacre par la suite à ces récits légendaires et plus marginalement recueille des chansons. Il a ensuite étendu ses recherches à la Drôme, l'Isère, la Savoie et est devenu conservateur au Musée

Dauphinois.

À l'époque des collectages de Charles Joisten, les paysans avaient une certaine vision de la vie moderne; ils étaient complexés par rapport à la ville, à la science. La transmission n'avait alors plus cours dans les familles qui étaient en rupture avec les traditions - « les vieux ayant peur que les jeunes se moquent d'eux » déclare Alice Joisten qui décrit le travail de son mari comme une oeuvre de « sauvetage ».

Elsa Lambey s'est spécialisée dans les chants traditionnels bourguignons - elle a eu un déclic grâce au fonds extrêmement riche de la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne. Elle a donc effectué plusieurs terrains dans le Morvan. Son premier projet pour un lycée agricole s'articule autour du lien entre la musique et le travail à travers les chants de labour. Sa curiosité l'amène de découverte en découverte jusqu'à une conférence qu'elle nomme: comment chanter comme les casseroles de ta grand-mère ? La vision du collectage qu'Elsa Lambey véhicule s'éloigne de la logique patrimoniale dans le sens d'archiver le réel : « conserver, c'est garder le même, sauvegarder, c'est garder vivant. » Elle cherche ainsi dans la création à transcrire, à traduire musicalement l'émotion suscitée, ce qui touche. Sa loyauté au matériau initial se situe dans ce lien sensible. Elle prend l'exemple du chanteur Francis Michaud dont l'interprétation est empreinte d'une forte modalité et dont les intervalles ne sont pas reproductibles au piano. Comment dès lors l'interpréter musicalement ? Elsa Lambey répond que « le jazz va aller chercher dans les structures un peu brutes, entre les notes, sans chercher à faire comme lui car c'est impossible ». Elle rappelle par ailleurs le sujet majeur de ses chansons : celui de « la virginité, très présente dans toutes les familles et donc dans les chansons. » L'espace entre la norme et la marge d'innovation est grand dans une culture loin des radars où la parole libre revêt une importance qu'il est nécessaire de faire entendre. Afin de mettre en acte ses paroles, Elsa Lambey termine son intervention en proposant à toutes les personnes présentes dans la salle de chanter un chant de mai collecté à Saint Marcellin.

Carole Joffrin s'est elle aussi spécialisée dans les chants de Bourgogne et de Haute-Loire. En analysant mille cinq cents chants, elle a produit « La savoureuse irrévérence des chants paysans ». Elle travaille actuellement sur un projet avec des personnes âgées dans l'ambition de les relier au territoire, à l'histoire de leurs familles et ainsi redynamiser les veillées dans le sud du Vercors. Elle vit depuis dix ans dans la Drôme, territoire totalement inconnu à son arrivée. Sa curiosité se porte sur les enjeux conjoints de patrimoine et matrimoine. À cet effet, elle s'empare d'un répertoire de chants de femmes qui parlent d'histoires intimes, les mêmes que les femmes de sa famille ont vécues. Son attention se porte sur les chants du quotidien, les complaintes et balades a capella qui permettent d'observer

les transformations radicales des modes de vie. Sa vision ne se propose pas d'être représentative d'une certaine musique traditionnelle ; elle n'est pas contraire aux notions de légitimité ou de fidélité à la tradition mais elle y associe celle de loyauté : « la tradition orale a toujours évolué en fonction des gens qui s'en emparent ». Sa référence principale pour le Vercors est Marguerite Gauthier-Villars. Ses propres outils de traduction sont le chant, le oud et le cajon avec lesquels elle s'autorise des ornementsations. Le oud permet en effet de jouer avec la notion de musique modale propre aux collectages. Avec la restitution de ces derniers, l'enjeu est de les refaire circuler pour redonner du sens à l'environnement qui nous entoure aujourd'hui. Les collectages sur la vie quotidienne, les contes, les légendes revêtent alors des formes davantage théâtrales. Les dispositifs en cercle font circuler la parole, refont jaillir des souvenirs. Le passé peut ainsi soulever une charge émotionnelle vive liée à des tabous dans les villages - qu'il s'agisse du refus des femmes à se marier, d'amours clandestines entre catholiques et protestants, d'infanticides, de harcèlement ou encore de dénonciations pendant la guerre. La vigilance reste donc de mise dans l'évocation du passé tout en soulignant la poésie de ce qui résonne en nous au présent. Carole Joffrin souligne néanmoins que la liberté de ton que s'octroie tout artiste est relative à son positionnement ; elle cite l'exemple d'Évelyne Girardon dont les choix politiques parfaitement assumés l'amènent à adopter un langage cru. L'enjeu réside dans l'usage du matériau collecté : « on peut tout raconter mais il faut savoir où on se situe. Il ne s'agit pas forcément d'effacer ou de taire le patriarcat mais de le raconter, de savoir se placer pour mieux le présenter. »

Grâce à la plateforme participative Infrasons, Patrick Reboud se propose de valoriser les patrimoines sonores d'Auvergne-Rhône-Alpes. Familiar des expériences de médiation et des dispositifs in situ - notamment avec Mustradem - il crée, à partir d'une pratique de collectage et de transmission, du spectacle participatif avec des publics amateurs. Au sein du matériau oral collecté, l'enjeu est pour lui « d'accepter les « accidents », les accents, les bruits parasites voire de les valoriser - au-delà de la mémoire et du message porté. » La notion de vérité est toute relative ; ce qui l'amène à la question suivante : « cherche-t-on à inscrire un absolu dans le temps ou à énoncer une vérité, donnée à un moment, par une personne particulière ? » Face à l'existence d'un matériau labile, nourrissant et divers, la pratique du collectage de Patrick Reboud est très éloignée d'une stricte sauvegarde historique. Au cœur de son processus, il ne s'agit pas de traduire - « traduire c'est trahir » - ni de transmettre mais bel et bien de faire naître, d'utiliser le collectage pour faire émerger la parole d'un acteur qui ignore que ce qu'il a à dire est intéressant à entendre par d'autres. En prônant la diversité culturelle comme une richesse, en favorisant son usage

collectif comme quelque chose de vivant, le collectage devient un outil qui aide à la valorisation des artistes et de tous les humains. Point de départ pour faire valoir son identité propre, le collectage crée du lien social. L'initiative artistique, en tant que catalyseur ou médium, favorise en effet les conditions d'un moment partagé, fédère les individualités et laisse la place à l'expression sensible d'humains qui ont tous besoin de se reconnaître. Dans ce maillage de résonances, dans leur interprétation, les artistes restituent du sensible et se situent irrésistiblement du côté des passerelles en évacuant toute idée de purisme et de reproduction d'un répertoire patrimonial. Par conséquent, la création musicale basée sur le collectage apparaît comme un procédé éminemment actuel qui nécessite en permanence de se réinventer.

Au cours de la discussion, le géographe et anthropologue Martin De La Soudière est évoqué avec la notion d'arpentage et son article paru dans la revue *Ruralia* : « De l'esprit de clocher à l'esprit de terroir. » L'accent est mis sur l'inventivité des territoires et l'existence de motifs atemporels qui continuent de résonner en-dehors du cadre. Dans le patrimoine traditionnel, les créateurs sont face à des musiques à trous. L'artiste doit alors trouver une position adéquate entre interprète et inventeur ; quel l'on change ou non les chants, la légitimité est totale mais la symbolique doit avoir un sens.

Dans le public, est mentionné le fait que la transmission et l'enseignement ne se sont jamais arrêtés dans les musiques classiques lorsque, dans les musiques traditionnelles, les questions de légitimité se posent et se reposent en permanence. En contrepoint, une réaction souligne la même potentielle rigidité que l'on peut retrouver dans les bals trad' « où il ne faut pas changer les pas d'un iota » et la vigilance à garder pour ne pas figer les ethos des musiques classiques et traditionnelles. Jean-Louis Murat et Anne Sylvestre, eux, font partie de ceux qui brisent les dichotomies entre musique populaire et musique traditionnelle. Afin d'éviter le danger permanent de la mise sous cloche, un continuum est à privilégier au cœur d'un espace dialogique entre hier et aujourd'hui.

Eric Desrugillers de l'AMTA (Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne) saisit la question de la restitution des archives sonores et rappelle que la représentation que l'on a aujourd'hui de la tradition orale est biaisée pour l'unique bonne raison qu'il est incontournable de ne pas y infuser sa propre singularité. Bien au-delà de l'imitation, les chanteurs, musiciens et conteurs mobilisent de vrais savoir-faire dans l'appropriation d'un répertoire - ces derniers relevant de véritables choix politiques en réaction aux musiques mainstream. Le contenu des chansons présente, par ailleurs, une telle pluralité de significations que le fonds musical traditionnel s'avère inépuisable pour exprimer ce qui

nous mobilise et meut intérieurement. Carole Joffrin parle de « millefeuille de sens » ; Philippe Hanus de « trésor aux forces telluriques et au background païen ». Un des questionnements qui émerge lors de la discussion avec le public est celui de la définition de la valorisation. Comment l'appréhender ? À cette question, pas de réponse univoque mais un large spectre de manières de procéder dans des mondes multiples. Il est, par exemple, important de s'attacher à ce qui a animé les créateurs de chansons et d'airs au moment où ils les ont produits - en observant le langage du corps au-delà même du sens des paroles. Il existe, aujourd'hui, une formation au collectage organisée par le CMTRA ; de plus en plus de demandes sont faites de la part d'artistes mais également de professeurs de conservatoires qui s'intéressent désormais à cette dimension.

Une musicienne bolivienne intervient sur le devoir, en tant qu'artiste, de s'informer sur les origines et significations des répertoires traditionnels interprétés : « avant de choisir de les reprendre et de les modifier, avant même de savoir pourquoi on le fait, il s'agit de les connaître. » Elle s'interroge également sur la fracture potentielle qui pourrait expliquer que dans l'histoire française des musiques vivantes soient devenues l'objet de collectages : « Une politique d'éducation a-t-elle rendu national un répertoire de village ? » La réponse d'Alice Joisten est la suivante : « autrefois, on chantait beaucoup dans les familles, dans les villages, avec les fêtes et les conscrits. Aujourd'hui, toutes les occasions de se réunir et de chanter ont disparu et les chants avec. Mais le désir est encore vivant d'avoir une pratique sociale instrumentale, au sein de petits groupes ou de fanfares, ou de chanter dans une chorale. » La réponse de Philippe Hanus, elle, a trait au modèle français d'un État centralisateur qui a institutionnalisé la culture - au point de la dévitaliser - en instrumentalisant les répertoires régionaux au service de la construction du national.

PLAYLIST DU SALON D'ECOUTE

Lors des 5e journées des Musiques du Monde, le CMTRA a demandé à cinq personnalités du secteur de proposer une exploration sonore du moment lors d'un salon d'écoute, via des playlists commentées de groupes en activité .

Jeanne Lacaille, James Stewart, Julien Lessuisse, Pierre Henri Frappat et Josephine Grollemund se sont ainsi prêtés au jeu pour le plus grand plaisir de nos oreilles, faisant découvrir chacun·e, leurs pépites musicales.

Retrouvez les 4 playlists issues de ces salons d'écoute, mis en ligne sur la plateforme AuxSons. Bonne écoute !



**Playlist de
Julien Lessuisse**
Leader du groupe Crimi





**Playlist de
Pierre-Henri Frappat
et Joséphine Grollemund**
Co-directeurs du festival Les Détours de Babel





**Playlist de
Jeanne Lacaille**
Journaliste et productrice radio
(Radio Nova, France Inter...)





**Playlist de
James Stewart**
"Spéciale artistes régionaux"
Musicien, DJ et programmateur
des soirées Black Atlantic Club





MOÉSIQUE

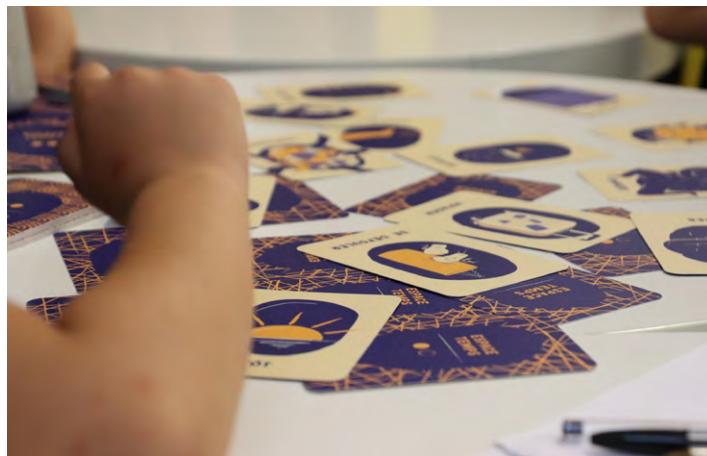
Jeu d'exploration musicale sensible

Le jeudi 14 décembre, le CMTRA a animé deux séances de jeu pour faire découvrir aux professionnels un outil de médiation en cours de conception au CMTRA : Moésique – Jeu d'exploration musicale sensible.

Entre temps, ce jeu de cartes unique conçu pour explorer les sensibilités musicales est sorti en octobre 2024.

Moésique est un jeu à destination des oreilles curieuses qui veulent inventer leur manière de parler de musique et dépasser le "j'aime" ou "j'aime pas".

Bien plus qu'un simple jeu Moésique est aussi un outil inédit à destination des professionnel·les de la transmission, pour les accompagner dans leur travail d'expression et d'exploration des émotions musicales. Il invite à prendre plaisir à partager des musiques, affiner l'écoute, exprimer les ressentis, découvrir la sensibilité de chacun·e et stimuler la créativité.



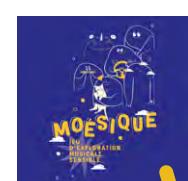
OÙ LE TROUVER ?

Le jeu est vendu au tarif de 25€

> À se procurer directement auprès du CMTRA (contactez nous notamment en cas d'achats groupés)

> À commander en ligne chez notre partenaire [Lugdivine](#).

Pour en découvrir davantage :



PROGRAMME

Pour son grand rendez-vous professionnel dédié aux musiques du monde, le CMTRA a fédéré les énergies autour des enjeux de la création artistique, de la diffusion et de la recherche scientifique.

Ouvertes aux professionnel·les (artistes, programmeur·rices, producteur·rices, journalistes, chercheur·euses, archivistes...) et aux étudiant·es, ces journées ont offert un programme riche en conférences, ateliers, speed-meetings et concerts en partenariat avec les Détours de Babel, la FAMDT, Zone Franche, la Bobine et plusieurs structures iséroises.

Jeudi 14 décembre

9h45 / Accueil café » Théâtre Sainte Marie d'En Bas

10h00 / Table ronde : Esprit d'ouverture et passions illégitimes : comment construire et déconstruire le « bon goût » dans les musiques du monde ?
» Théâtre Sainte Marie d'En Bas

12h30 / Concert de Yeni Gayda » Théâtre Sainte Marie d'En Bas

13h30 / Pause déjeuner

15h00 / En simultané :

- Appréhension des émotions musicales, de l'intime au social
» Observatoire des Politiques Culturelles
- Salons d'écoute » Théâtre Sainte Marie d'En Bas
- Speed-meeting » Le Minimistan

18h30 / Apéro pro » La Bobine

20h00 / Concerts d'Aïtawa et de Rømdam Fatal » La Bobine

Vendredi 15 décembre

9h30 / Accueil café » Théâtre Sainte Marie d'En Bas

10h00 / Table ronde au choix

- Nouvelles pratiques d'écoute & communautés musicales
» Maison des Habitants - Centre Ville
- Quelle articulation des soutiens financiers à la diffusion musicale en dehors des centres urbains ? » Théâtre Sainte Marie d'En Bas

12h30 / Pause déjeuner

14h00 / Table ronde : Du collectage à la création musicale : questions de loyautés et liberté d'inventer » Théâtre Sainte Marie d'En Bas

20h00 / Concert de Bande Passante Quartet et bord de scène » Musée Dauphinois



Et pendant les deux jours : Exposition Tambours Battantes
12 portraits photographiques de femmes qui ont fait et font les musiques traditionnelles
» Théâtre Sainte Marie d'En Bas

CRÉDITS

.....

Comptes-rendus des tables rondes : Sandrine Le Coz

Photographies : Benoit Capponi

Mise en page : CMTRA

Pour en savoir plus :

Marie Delorme, chargée du réseau des pratiques artistiques au CMTRA

Julie Oleksiak, coordinatrice de la recherche au CMTRA

www.cmtra.org