



CENTRE DE RECHERCHES SUR LES ARTS ET LE LANGAGE  
(CRAL, UMR 8566 CNRS-EHESS)

COMPOSER, IMAGINER, INNOVER.  
LA CRÉATION MUSICALE EN CONTEXTE GLOBAL.

**Journées d'Études Internationales**  
**Les 9 et 10 décembre 2008**

**EHESS, amphithéâtre, 105 bd Raspail, 75006 Paris (le 9 décembre)**  
**INHA, salle Vasari, 2 rue Vivienne, 75002 Paris (le 10 décembre)**

**Contact : Emmanuelle OLIVIER ([olivier@ehess.fr](mailto:olivier@ehess.fr))**

# Programme

**9 DECEMBRE 2008 (EHESS, AMPHITHEATRE)**

**10h**

## **Présentation**

Emmanuelle Olivier et Esteban Buch (CRAL)

**10h30-13h**

## **Atelier « Figures du compositeur et statuts de l'œuvre » (1)**

Discutant : Jean-Marie Schaeffer (CNRS, CRAL)

**Julien Mallet** (IRD, CIM)

*Les musiciens de tsapiky, des « marginaux de l'intérieur » porteurs d'une « jeune musique » qui fait danser les ancêtres (Madagascar).*

**Esteban Buch** (EHESS, CRAL)

*Le tango électronique, ou comment composer avec le genre et le territoire.*

**Didier Francfort** (Université de Nancy)

*Portrait de Franck Zappa en dissident tchèque.*

## **Questions et discussion**

**13h-14h30 : Déjeuner**

**14h30-17h30**

## **Atelier « Figures du compositeur et statuts de l'œuvre » (2)**

Discutant : Denis-Constant Martin (Sciences Po, CEAN)

**Aurélie Helmlinger** (Université Paris X, Centre de Recherche en Ethnomusicologie)

*Le bomb tune : créolisation et re-création d'une oeuvre étrangère dans les steelbands de Trinidad et Tobago.*

**Victor Randrianary** (Université de Tananarive, Centre de Recherche en Ethnomusicologie)

*Deba entre politique culturelle et nouvelles expressions mahoraises.*

**Fabienne Samson-Ndaw** (IRD, CEAF)

*La Philharmonie islamique du Mouvement Mondial pour l'Unité de Dieu. Entre musique religieuse locale (Sénégal) et musique pour le Monde.*

**Emmanuelle Olivier** (CNRS, CRAL)

*Composer des louanges au Prophète aujourd'hui. Entre création et fabrique : le travail des maîtres coraniques à Djenné (Mali).*

## **Questions et discussion**

# 10 DECEMBRE 2008 (INHA, SALLE VASARI)

**10h-13h**

## **Atelier « Sources et ressources de la création musicale » (1)**

Discutant : Bob White (Université de Montréal)

**Guillaume Samson** (Pôle régional des musiques actuelles, St Denis de la Réunion)

*Patrimoine et création musicale contemporaine à La Réunion.*

**Élina Djebbari** (EHESS, CRAL)

*Recomposer la tradition, créer la modernité. Les grands ballets nationaux d'Afrique de l'Ouest et les nouvelles compagnies de Ballet : l'exemple du Mali.*

**Marie Tholon** (Université de Nice)

*Danses et percussions sabar et "manding" au Sénégal, entre pratiques sociales et pratiques scéniques.*

**Sarah Andrieu** (Université d'Aix-Marseille, CEMAF)

*Savoirs dansés en circulation et réagencement du rapport au passé. La création chorégraphique contemporaine au Burkina Faso.*

## **Questions et discussion**

**13h-14h : Déjeuner**

**14h-15h30**

## **Atelier « Sources et ressources de la création musicale » (2)**

Discutant : Laurent Aubert (Musée d'Ethnographie de Genève)

**Christine Guillebaud** (CNRS, Centre de Recherche en Ethnomusicologie)

*Processus de création dans l'industrie de la musique folk au Kérala (Inde du Sud).*

**Nicolas Prévot** (Université Paris X, Centre de Recherche en Ethnomusicologie)

*L'orient tous azimuts : oreilles grandes ouvertes, paraboles bien orientées chez les musiciens rom macédoniens.*

## **Questions et discussion**

**15h30-17h**

## **Table ronde : Création musicale et globalisation. Repenser les enjeux et la pratique de l'ethnomusicologie**

La table ronde sera animée par Laurent Aubert, Denis-Constant Martin, Jean-Marie Schaeffer et Bob White.

**17h : Pot de clôture**

# Argumentaire

Ces journées d'études ont pour objectif d'interroger la notion de *création musicale* dans un contexte de globalisation, à partir de situations observées localement. En réunissant musicologues, ethnomusicologues, sociologues, anthropologues et historiens, il s'agit de poser un regard nouveau sur des musiques qui, dans le monde globalisé, influent sur les politiques culturelles autant que sur la construction des identités.

La dimension culturelle des sociétés, et tout particulièrement les pratiques musicales, sont fortement concernées par la globalisation : en témoigne le phénomène massif de la *world music* qui a fait déjà l'objet d'un nombre important d'études. En quoi les musiques créées aujourd'hui participent-elles de la contemporanéité, mais aussi de la modernité, des sociétés ? Comment les musiciens sont-ils « branchés » au monde et quels moyens technologiques et symboliques mobilisent-ils ? Quels sont leurs discours, leurs récits, leurs fictions ? Que produisent-ils, à la fois en termes de musique, mais aussi de contenus sociaux, économiques et politiques ? Ces questions s'articuleront autour de deux axes :

## 1. Figures du compositeur, statuts de l'œuvre

En posant la question de l'émergence, de l'invention ou de la réinvention d'une musique, on s'intéressera à ces individus singuliers que sont les "compositeurs", statut dont le sens défini en Occident sera bien sûr à discuter. S'inscrivent-ils dans une chaîne de transmission ou font-ils rupture, et de quelle manière ? A-t-on affaire à des processus inédits d'individuation des musiciens et en quoi ces processus reflètent un changement dans les relations sociales et dans les productions d'identités ? On se demandera quel est leur rôle social et leur éventuel impact politique, en pensant notamment au rôle de contestation qu'ils peuvent avoir ; contestation au niveau des États, mais aussi au sens d'annexion du monde global dans leurs propres pratiques de la modernité. Peut-on, à cet égard, les envisager en termes de *figures*, voire de *figures charismatiques*, ce qui impliquera une interrogation sur la nature de leur public et des liens qu'ils entretiennent avec lui. On s'interrogera sur la représentation du travail des compositeurs et sur le statut de ce qu'ils produisent, une approche particulièrement pertinente à l'égard de certaines sociétés où l'acte de création est réservé à Dieu. On envisagera également la question de la fabrication des pièces musicales, à partir de l'analyse des choix stylistiques des compositeurs qui peuvent être tantôt singuliers, tantôt consensuels, avant d'en venir au statut de ces pièces qui oscille de l'œuvre au chef d'œuvre, au sens que lui donne Hanna Arendt de « durabilité », en passant par la chansonnette et l'air à la mode. Au final, il s'agira d'appréhender l'ensemble de ce processus où le compositeur, le public et la musique participent d'une production musicale et de voir en quoi celle-ci relève plutôt de l'innovation ou plutôt de la reproduction.

## 2. Sources et ressources de la création musicale

On propose de s'interroger sur les sources et les ressources, technologiques et/ou symboliques, sur lesquelles se fonde le travail des compositeurs. À quels imaginaires renvoient-elles et quels nouveaux imaginaires (re)produisent-elles ? On analysera comment les compositeurs traduisent puis s'approprient sons, images et récits qui viennent de l'extérieur. Quel(s) réseau(x) de circulation empruntent ces sons, ces images et ces récits ? Comment, à un moment donné, s'ancrent-ils dans un lieu pour participer du renouvellement de la musique mais aussi de l'élaboration de nouvelles identités, et comment ces nouvelles musiques circulent-elles à leur tour ? Une attention particulière sera portée aux nouvelles technologies du son et de l'image comme ressources de la création musicale (vidéo-clips, mixage de sons, etc.), ce qui conduira à interroger non pas seulement la validité de l'opposition oral/écrit dans le processus de création, mais aussi l'autonomie du son par rapport à l'image, dans un monde où la globalisation est une médiation qui allie audio et visuel. On se demandera enfin en quoi la tradition est une ressource de la création musicale, en ce qu'elle permet d'actualiser, voire d'instrumentaliser le passé à des fins économiques, sociales ou politiques, à l'échelle locale, et en liens avec le global.

## Résumés des communications

**SARAH ANDRIEU**

***Savoirs dansés en circulation et réagencement du rapport au passé. La création chorégraphique contemporaine au Burkina Faso.***

Au Burkina Faso, de nombreux jeunes danseurs souhaitent rompre avec les modèles de spectacularisation des danses traditionnelles existant, celui du « Ballet » en particulier, sans briser le lien qui les unit aux traditions chorégraphiques locales. Dans cette quête de formes innovantes, certaines techniques de la danse contemporaine occidentale apparaissent comme des outils permettant de donner une nouvelle vie aux danses traditionnelles enfermées dans des standards spectaculaires que les danseurs jugent restrictifs. Dans un même mouvement, les nouvelles esthétiques que les artistes découvrent et s'approprient encouragent la production de nouveaux points de vue sur la tradition ainsi que de nouvelles manières d'utiliser les savoirs danser locaux.

Dans cette communication, nous interrogerons le processus de re-composition des danses locales dans lequel est engagée la jeune génération de chorégraphes burkinabè. Il s'agira, d'une part, d'interroger les significations que les danseurs accordent à la « danse traditionnelle » et plus généralement à la « tradition » en replaçant ces représentations dans un contexte national et international, puis d'autres part, de voir comment, dans leurs créations, ces artistes combinent des techniques chorégraphiques et des représentations esthétiques venues d'ailleurs à des connaissances protéiformes sur la tradition afin de proposer des choix esthétiques en accord avec leur identité de « danseurs contemporains » du Burkina Faso.

*Sarah Andrieu est doctorante en anthropologie à l'Université Aix-Marseille et membre du Centre d'Etudes des Mondes africains (CEMAf-Aix). Ses recherches portent sur le processus de patrimonialisation des danses au Burkina Faso.*

**ESTEBAN BUCH**

***Le tango électronique, ou comment composer avec le genre et le territoire.***

Depuis le début des années 2000, le phénomène du "tango électronique", une musique définie par le double recours au répertoire du tango classique (de Gardel à Piazzolla) et à des "musiques électroniques" telles que la house ou le dub, est devenu incontournable, non seulement comme musique pour les dance-floors ou comme repère pour les différents milieux spécialisés dans le tango, mais plus généralement dans le cadre de la projection des musiques sudaméricaines à l'échelle du monde globalisé. Des deux groupes qui ont eu le plus d'impact public et qui ont défini les coordonnées esthétiques du (sous)-genre, l'un, Gotan Project, a été fondé à Paris par un Argentin, un Français et un Suisse; l'autre, Bajofondo, est basé à Montevideo et Buenos Aires, bien que son principal animateur soit un Argentin établi à Los Angeles. Même si leurs musiques sont loin d'être identiques, ces différences géographiques n'ont pas de traduction directe dans leurs travaux respectifs, ni au niveau de l'esthétique, ni à celui des modalités de leur réception, dans le Rio de la Plata ou ailleurs. A partir d'une comparaison entre ces deux groupes, il s'agira lors de cette communication d'interroger les rapports entre genre, territoire et innovation.

*Esteban Buch est musicologue, Directeur d'Études et responsable du Master Musique à l'EHESS, et directeur-adjoint du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CNRS-EHESS).*

## **ÉLINA DJEBBARI**

### ***Recomposer la tradition, créer la modernité. Les grands ballets nationaux d'Afrique de l'Ouest et les nouvelles compagnies de Ballet : l'exemple du Mali.***

Héritières du Ballet National du Mali par divers aspects, artistes, répertoires, techniques de créations, les nouvelles compagnies de Ballet, souvent créées à l'initiative d'anciens artistes du Ballet National, dominant depuis une décennie le paysage musical et chorégraphique de Bamako. Nous expliquerons ce qu'elles doivent à cette institution qui a fait les heures de gloire du Mali à son indépendance mais qui est aujourd'hui décadente. Il s'agira d'analyser les trajectoires individuelles des artistes qui font vivre ces Ballets, leurs sources et leurs ressources d'inspiration, locales mais aussi étrangères. On verra notamment comment certaines grandes figures de compositeurs solistes ont émergé après leur passage dans la formation nationale, c'est-à-dire comment ils ont recomposé la tradition que représente le Ballet National pour créer de la modernité. Nous étudierons également les réseaux intenses de circulation qui existent entre les artistes et les différents contextes de production (répétitions, spectacles, « fêtes traditionnelles », maquis et boîtes de nuit...) pour donner une image à la fois vivante et complexe de la danse contemporaine pratiquée à Bamako aujourd'hui. Mais loin de se réduire à une échelle locale ou même nationale, ces nouveaux ballets s'intègrent dans un contexte culturel, politique et économique globalisant. Nous montrerons donc comment les processus de création et leur dimension identitaire relèvent d'un mélange ambigu entre participation et soumission à ces nouvelles conditions artistiques.

*Élina Djebbari est ethnomusicologue, doctorante et allocataire de recherche à l'EHESS. Après une formation à l'École du Louvre complétée par un stage au Musée du Quai Branly au sein de l'unité patrimoniale des instruments de musique, ses recherches se sont orientées en Afrique de l'ouest, tout particulièrement sur les Ballets nationaux dans leurs rapports avec la construction des nouveaux États-nations aux Indépendances.*

## **DIDIER FRANCFORT**

### ***Portrait de Frank Zappa en dissident tchèque.***

Le public d'Europe occidentale, pendant les dernières années de la Guerre froide, avant la disparition du Mur, a parfois trouvé que les opposants au régime soviétique et aux régimes mis en places dans les États satellites du « bloc » avaient le tort de ne pas partager les idées et les valeurs qui prévalaient à l'ouest. Les dissidents n'étaient pas assez à gauche, ou pas assez libéraux, ou trop, ou trop attachés à la religion... Les musiques dans lesquelles se sont reconnus les dissidents n'étaient pas non plus celles qui étaient les plus populaires à l'ouest. L'esthétique des *Plastic People of the Universe*, groupe tchécoslovaque interdit, persécuté, dont la défense a rassemblé les signataires de la Charte 77, n'est pas celle du « main stream ». Frank Zappa est ainsi devenu une figure de référence pour une génération de dissidents. Cette réflexion est une première étape dans un travail comparé sur les échanges musicaux qui sont passés au dessus du Mur. Comment les jeunes Hongrois, Polonais ont-ils pu écouter du rock ? Quels courants leur semblé le plus proche de leur sensibilité ? C'est donc à partir de la commémoration actuelle de Zappa dans un vaste espace qui englobe la Lituanie et la République Tchèque que l'on peut tenter de reconstituer la forme originale de mondialisation musicale dans des domaines musicaux marginaux insoupçonnés à l'époque de la bipartition de l'Europe.

*Didier Francfort est professeur d'histoire contemporaine à l'Université Nancy 2. Ses premières recherches, dirigées par Maurice Agulhon, portent sur l'histoire de l'immigration et sur la sociabilité, en France et en Italie. Il s'est ensuite orienté vers l'histoire culturelle, en particulier vers une approche européenne comparée de la place de la musique dans les constructions « identitaires », par exemple nationales (Le Chant des Nations, Hachette-Littératures, 2004) Il co-dirige le Centre de Recherche sur les Cultures Littéraires Européennes (Cercle, JE 2475).*

**CHRISTINE GUILLEBAUD**

***Processus de création dans l'industrie de la musique folk au Kerala (Inde du Sud).***

L'Inde est l'un des plus grands producteurs de VCD au Monde. Cette industrie multipolaire, majoritairement liée à la production cinématographique, fournit aussi depuis plusieurs années des supports privilégiés pour les musiciens et danseurs de toutes traditions. Le Vcd, peu coûteux et facilement reproductible, a fait émerger une nouvelle relation au public, cette notion étant elle-même profondément redéfinie, lorsque les performances musicales et chorégraphiques se diffusent en deçà de leurs cadres habituels de production en *live* (rituels, fêtes villageoises etc.). Ces albums, qu'ils soient des rééditions *en image* d'enregistrements audio ou des productions inédites, font l'objet de processus de création les plus divers. Le support impose peu de règles standard ou unifiées de composition musicale ou de présentation chorégraphique. L'analyse de différents albums de musiques *folk* au Kerala (Inde du Sud), soulignera certains procédés esthétiques utilisés et leurs enjeux sous-jacents en terme de patrimoine, de promotion sociale ou de mise en concurrence des savoirs de musiciens.

*Chargée de recherche au CNRS, Christine Guillebaud est membre du Centre de recherche en ethnomusicologie (CREM) du Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie comparative (LESC-CNRS/Paris X) et membre associée au Centre d'Etudes de l'Inde et de l'Asie du Sud (CEIAS-EHESS/CNRS). Elle est l'auteur du livre Le Chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala (+dvdrom, CNRS Editions, 2008).*

**AURELIE HELMLINGER**

***Le bomb tune: créolisation et re-création d'une oeuvre étrangère dans les steelbands de Trinidad et Tobago.***

Les *steelbands* de Trinidad et Tobago sont une figure archétypale de ce que l'on pourrait qualifier de *jeune musique* (Mallet 2004). Ces orchestres faits d'une polyrythmie et de *pans*, idiophones mélodiques issus de la récupération de bidons de pétrole, se sont en effet construits dans ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler une *tradition inventée*. Créés dans les années 30, mais issus de pratiques polyrythmiques bien ancrées, ils se sont construits en explorant des répertoires très variés, empruntés dans une large mesure à des cultures étrangères tout comme au *calypso* (chanson trinitadienne au rythme caractéristique) pour façonner une culture musicale tout à fait originale, devenue emblème identitaire.

On se propose ici d'analyser les ressorts de la création dans un répertoire particulier, celui des *bomb tunes*, expression créole par excellence. Il s'agit en effet de morceaux non calypso, en général étrangers, joués « sur un rythme de calypso ». Les morceaux repris peuvent être de toute origine : classique européen, mambo, reggae, musique populaire américaine (standard de jazz, musique de film, funk...). Selon les pièces, les transformations sont plus ou moins importantes : on a au moins un accompagnement polyrythmique, mais également divers degrés d'adaptation dans les parties mélodiques, dont le placement rythmique peut être reformulé, ainsi que des parties complètement composées (introduction, développement...). Sur la base d'un exemple particulier, on étudiera les procédés créatifs utilisés dans ce contexte.

*Actuellement ATER à l'université Paris X Nanterre et membre du Centre de recherche en ethnomusicologie (CREM) du Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie comparative (LESC-CNRS/Paris X), Aurélie Helmlinger est ethnomusicologue spécialiste des steelbands de Trinidad et Tobago. Elle-même praticienne de l'instrument principal de ces orchestres, elle s'intéresse autant à la cognition musicale qu'aux représentations religieuses liées à cette musique, ou aux liens entre musique et politique.*

**JULIEN MALLET**

***Les musiciens de tsapiky, des « marginaux de l'intérieur » porteurs d'une « jeune musique » qui fait danser les ancêtres (Madagascar).***

Né de la rencontre d'influences multiples, le *tsapiky* révèle une grammaire propre lui permettant de s'affirmer dans des contextes de divertissement ou de cérémonies, comme genre musical partagé à l'échelle de la région de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar).

Partie prenante du rituel dans lequel il fait sens, son fonctionnement lui permet de construire et conduire en partie l'événement, de s'y inscrire comme production plutôt que produit. Il n'en demeure pas moins que les musiciens de *tsapiky* sont des professionnels, inscrits à l'OMDA (office malgache des droits d'auteurs), composent et jouent des « morceaux » largement diffusés par les cassettes, la radio et les vidéo-clips. Lorsqu'ils jouent pour une cérémonie, c'est aussi au regard de ces considérations. Inscrits dans une certaine marginalité, pris entre plusieurs mondes, les musiciens ont souvent des parcours atypiques. Entre individualisation de leurs parcours et constitution de réseaux, conflits et nouvelles solidarités, ils inventent et réinventent de multiples gestions de l'acculturation, de nouveaux espaces de créativité.

L'hypothèse que nous développons, est que, dans une conjoncture de crise où la politique de l'État Nation peine à unifier le pays autour d'un projet cohérent, se développent des processus d'acculturation et de création qui font sens à échelle régionale. Les principaux acteurs de ces processus sont ceux qui réussissent à leur niveau à résoudre un des éléments de la crise grâce à des « innovations » négociées, acceptables par le groupe social en crise. Les orchestres de *tsapiky* peuvent être considérés de ce point de vue, comme des « passeurs », des « meneurs du jeu acculturatif ».

*Julien Mallet est chercheur à l'IRD (UR 107 Constructions Identitaires et Mondialisation). Il a poursuivi des recherches sur une musique urbaine de résistance à la colonisation à Luanda, capitale de l'Angola et travaille actuellement sur le tsapiky, une pratique musicale de la région de Tuléar (sud-ouest de Madagascar). Outre une approche musicologique, il s'attache à montrer comment dans des situations d'acculturation, au-delà des contraintes mondiales, le tsapiky participe de la construction de liens sociaux relativement autonomes, et produit du sens grâce à une articulation qui lui est propre entre passé, présent et avenir.*

**EMMANUELLE OLIVIER**

***Composer des louanges au Prophète aujourd'hui. Entre création et fabrique : le travail des maîtres coraniques à Djenné (Mali).***

Dans le contexte actuel de réislamisation de la société malienne, on montrera comment les cérémonies du maouloud effectuées dans la ville de Djenné à l'occasion de l'anniversaire du Prophète prennent depuis quelques années une ampleur inédite, non seulement à l'échelle du Mali, mais également à celle de l'Afrique de l'ouest. Le répertoire de louanges au Prophète psalmodiées à l'occasion de ces cérémonies fera l'objet d'une analyse approfondie, en ce qu'il pose tout d'abord la question du statut de la création et de l'innovation musicales dans une société musulmane où Dieu seul « crée ». Comment les maîtres coraniques composent et interprètent de nouvelles louanges de sorte à respecter la « tradition » tout en en proposant un regard original ? On se penchera également sur le rôle des micros et sur celui des cassettes, Cds et DVDs produits artisanalement par les chanteurs, qui favorise leur individuation (élaboration de styles personnels, multiplication des nouvelles compositions), et conduit à leur professionnalisation. Dans une triple logique, à la fois locale, nationale et translocale, on verra enfin comment les louanges musulmanes circulent entre Djenné, Tombouctou où elles sont produites, l'Arabie Saoudite où elles sont validées par les instances religieuses qui en vérifient l'orthodoxie et le respect des traditions en vigueur, et le Sénégal qui les publient sous forme de cassettes et de livrets, avant de revenir au Mali en étant vendues sur les marchés locaux. Il s'agira donc de comprendre comment la musique contient cette nouvelle géographie islamique, mais ne s'y réduit pas, car elle témoigne aussi d'une historicité propre qui permet précisément de conserver une identité.

*Emmanuelle Olivier est ethnomusicologue, chargée de recherche au CNRS (Centre de Recherche sur les Arts et le Langage) et enseignante à l'EHESS au sein du Master Musique.*



**NICOLAS PREVOT**

***L'orient tous azimuts : oreilles grandes ouvertes, paraboles bien orientées chez les musiciens rom macédoniens.***

S'il est un point commun aux musiciens rom c'est peut-être leur capacité à assimiler et interpréter des répertoires très variés, qualité largement observée en temps et lieux très différents. Cette variété est aujourd'hui d'autant plus étendue que les réseaux d'information et de communication se sont démultipliés.

Les musiciens rom de Macédoine ne font pas exception. Face au conservatisme des Macédoniens (non-rom) dont les pratiques musicales relèvent souvent du folklore, leur ouverture ne souffre d'aucune concurrence et fait plutôt l'objet de critiques.

Mais les musiciens rom sont-ils vraiment réceptifs à toute influence esthétique? On remarquera par exemple l'intérêt particulier des Rom macédoniens pour les musiques turques et indiennes, mais aussi hispanisantes, ce qui nous amènera à repenser la notion *d'oriental* utilisée localement par les Macédoniens et revendiquée par les Rom pour décrire leur musique.

Plutôt que de réduire la culture rom macédonienne à une éponge, il nous semble plus pertinent de réfléchir à cette ouverture en terme de choix, conscients ou inconscients. On ne parlera donc plus d'influence mais d'emprunt et de recyclage. Une profondeur historique sera également indispensable pour comprendre le sens des choix effectués, choix esthétiques, mais aussi politiques.

*Nicolas Prévôt est Maître de conférences en ethnomusicologie à l'université Paris X-Nanterre, membre du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM) du Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie comparative (LESC-CNRS/Paris X).*

**VICTOR RANDRIANARY**

***Deba entre politique culturelle et nouvelles expressions mahoraises***

Au cours de son histoire, Mayotte a acquis plusieurs statuts, de la colonie française à l'appartenance à la Fédération des Comores. Aujourd'hui Collectivité d'Outre-Mer, l'île attend de devenir un Département Français. En s'affranchissant progressivement de ces différentes tutelles, Mayotte cherche à se construire au sein de la communauté locale comme au niveau national. La politique culturelle, et tout particulièrement l'enjeu identitaire, devient alors un maître mot. Dans ce contexte, il est intéressant de constater que musique et la danse sont au cœur du défi identitaire.

Le genre musulman et féminin, le *deba*, illustre bien cette réalité. Ses expressions évoluent sans cesse sous l'impulsion de l'engouement populaire mais aussi de l'interventionnisme des concepteurs de programmation et de la politique culturelle impulsée par le Conseil Général et de nombreuses associations. En quels termes parler alors de création musicale? Parallèlement, les femmes mahoraises, principales actrices, compositrices et interprètes de cette musique et de cette danse circulent dans l'Océan Indien, sur la côte swahili et jusqu'en Arabie Saoudite. Du pèlerinage à La Mecque par exemple, elles rapportent des instruments de musique et des objets symboliques qu'elles intègrent au *deba*.

Des groupes de *deba* se produisent aussi dans l'Océan Indien. Ces déplacements sont souvent programmés dans un réseau de diffusion et d'appartenance. Actuellement, le *deba* tente de s'implanter dans les festivals et festivités en Europe. De nouvelles formes d'expression s'y intègrent encore. Les responsables de la politique culturelle participent à ces modifications qui touchent la forme artistique même. Il sera intéressant de comprendre comment les chanteuses et danseuses de *deba* responsables de la transmission et de la création harmonisent les nouveaux apports et les exigences extérieures.

Enfin, une analyse du *deba* ne peut pas évacuer le lien existant entre les enjeux politiques actuels et la place et l'image de la femme mahoraise dans la société et l'histoire politique de Mayotte.

*Victor Randrianary est ethnomusicologue, enseignant à l'Université de Tananarive (Madagascar). Il a comme terrain d'étude Madagascar, La Réunion et Mayotte. La musique liée aux différentes formes de conflits sociaux et politiques fait partie de ses thèmes de recherches privilégiés. La recherche sur le genre féminin deba intègre l'étude de la circulation des musiques de ces îles dans un contexte contemporain.*

**GUILLAUME SAMSON**

***Patrimoine et création musicale contemporaine à La Réunion.***

La notion de patrimoine, en tant que réflexion sur le passé et son actualisation au présent, questionne directement l'identité et son rapport à l'histoire. La création musicale réunionnaise est elle-même particulièrement sensible à ce contexte. A travers l'examen des enjeux symboliques de la création musicale réunionnaise nous chercherons, dans un premier temps, à montrer comment la mémoire, le patrimoine voire l'ancestralité agissent, à différents niveaux, comme des ressorts essentiels de la négociation identitaire. Le champ du *maloya*, du *séga* et de la *world music* locale sera ainsi analysé à la lumière des débats de légitimité culturelle qui le traversent et le structurent en partie.

Dans un second temps, nous confronterons les ressorts culturels et symboliques de la création musicale aux enjeux socio-économiques contemporains qui la conditionnent également. A travers l'étude des relations qu'entretiennent les musiciens avec les autres acteurs du milieu musical (producteurs, médias, institutions culturelles...), il s'agira de comprendre comment interagissent à La Réunion deux types d'économie musicale – l'une étant liée au secteur privé et l'autre au subventionnement public – qui investissent de façon différente le patrimoine et l'identité culturelle créole. L'analyse de cette interaction et de son influence sur la création musicale devrait permettre, au final, de comprendre comment s'articule, à La Réunion, la construction d'une identité musicale officielle (très liée à la construction patrimoniale) et la diversité des attentes des publics auxquels se confrontent les musiciens.

*Guillaume Samson a soutenu un doctorat sur la musique réunionnaise en 2006, sous la co-direction de Monique Desroches (université de Montréal) et de Jean-Luc Bonniol (Université d'Aix-Marseille III). Il est actuellement chargé de mission au Pôle Régional Musiques Actuelles de La Réunion où il mène et coordonne des recherches sur les musiques populaires.*

**FABIENNE SAMSON-NDAW**

***La Philharmonie islamique du Mouvement Mondial pour l'Unicité de Dieu. Entre musique religieuse locale (Sénégal) et musique pour le Monde.***

La *Philharmonie islamique* est une organisation interne au *Mouvement Mondial pour l'Unicité de Dieu*, nouveau mouvement islamique du guide mouride sénégalais Modou Kara Mbacké et qui s'inscrit, au-delà du religieux, dans le social, dans le politique et dans la musique. La *Philharmonie islamique* est composée de deux structures. La *mélodie divine* regroupe des compositions musicales dites divines car dictées, selon le marabout, par les anges. Elle a pour objectif de propager le message religieux de Cheikh Amadou Bamba, le fondateur de la *Mouridiyya*. Elle est jouée par les « mélodiens » (des disciples musiciens) et elle est composée de chœurs de violons (occidentaux), de quelques percussions (deux ou trois djembés et sabars) et de quelques guitares. La *mélodie spirituelle*, dite non divine, est l'œuvre de Modou Kara Mbacké qui compose des textes d'inspiration coranique. Ces textes peuvent être chantés par le marabout lors de cérémonies, par ses fidèles ou par les mélodiens. Ils sont également repris par des artistes sénégalais qui les adaptent à leur répertoire et les chantent sur des airs de salsa, de reggae ou de mbalax. L'objectif de la *Philharmonie islamique* est ainsi religieux. Il est de transmettre au monde entier le message de la confrérie et la musique est utilisée comme une technique de prosélytisme afin de sensibiliser des populations étrangères à l'islam et à la *Mouridiyya*. La présentation aura alors pour dessin d'analyser cette formation musicale et de comprendre comment elle instrumentalise une création musicale religieuse locale à des fins de prosélytisme international, la transformant en musique pour le Monde.

*Fabienne Samson Ndaw est anthropologue, chercheur à l'IRD et membre du Centre d'Etudes Africaines (CEAf/EHESS). Elle travaille sur les nouveaux mouvements chrétiens et musulmans de jeunes urbains en Afrique de l'Ouest. Elle a écrit plusieurs articles sur l'islam au Sénégal et a publié un ouvrage sur le Dahiratoul Moustarchidina Wal Moustarchidaty, un mouvement tidjane sénégalais (Karthala, 2005). Ses recherches, dans une démarche comparative, l'ont menée à s'intéresser également à d'autres mouvements islamiques au Sénégal et au Burkina Faso, pays où elle étudie aussi les nouveaux mouvements évangéliques. Elle analyse la manière dont tous ces groupes religieux, inscrits dans la mondialisation, offrent localement à leurs jeunes disciples de nouveaux types de socialisation et de nouvelles identités sociales ou politiques.*

**MARIE THOLON**

***Danses et percussions sabar et "manding" au Sénégal, entre pratiques sociales et pratiques scéniques.***

Les danses et musiques *sabar*, en tant que pratiques sociales, sont essentiellement présentes sur le territoire sénégalais alors que les danses et percussions "*manding*" sont issues des pratiques sociales du Mali, de Guinée, de Côte d'Ivoire, du Burkina Faso, de Casamance, transposées sur les scènes et diffusées par les "Ballets ouest africains". Ces dernières, introduites il y a quelques décennies dans le Nord du Sénégal, y rencontrent actuellement un franc succès notamment auprès des jeunes praticiens et de la nouvelle génération d'artistes.

Les gestuelles *sabar* et "*manding*" ainsi que la musique à laquelle elles sont intimement liées seront présentées, comparativement analysées dans leurs formes sociales et scéniques.

Aussi nous découvrirons le processus de transposition des pratiques sociales issues de la "tradition" *sabar* en pratiques de scène (spectacles, clips vidéo M'balax). Inversement, nous étudierons comment les danses "*manding*" de scène sont recrées, assimilées et comment elles s'immiscent au sein des pratiques engendrant des modifications sociales que nous articulerons aux concepts de tradition et d'identité.

*Marie Tholon est doctorante en arts, spécialité danse et allocataire monitrice à l'université de Nice Sophia Antipolis. Ses recherches s'articulent autour de la co-présence des danses sabar et "manding" au Nord du Sénégal.*