

Journée Doctorale d'Ethnomusicologie 2022

12^e Rencontres internationales de doctorants en ethnomusicologie

Organisée par

Jérôme Cler, Maître de conférences Sorbonne Université (IReMus, UMR 8223)

Susanne Fürniss, Directrice de Recherche CNRS (Éco-anthropologie, UMR 7206, MNHN)

Sylvie Le Bomin, Professeure Sorbonne Université (IReMus, UMR 8223, Éco-anthropologie, UMR 7206)

Maison de la Recherche, salle D35 Amphi Molinié
28 rue Serpente, 75006 Paris, Métro Saint-Michel ou Odéon

Samedi 19 novembre 2022

11h00.— Accueil des participants, Présentation de la Journée.

11h15.— ONODERA Harue, *Doctorante à Sorbonne Université.*

« Les chants et les prières liturgiques dans les communautés chrétiennes du Japon : 1549-1644. »

12h00.— CHEN Leyun, *Doctorante à Sorbonne Université.*

« La musique rituelle taoïste des cultes des déesses – comparaison entre le peuple Han et le peuple She. »

12h45 : *Pause (1h30).*

14h15.— JIA Junyuan, *Doctorante à l'EHESS.*

« Pathé Orient dans l'histoire de musique en Chine : circulation et modernisation »

15h00.— Virgile DELMAS, *Doctorant aux Universités de Lausanne et Montréal (UQAM).*

« Créativités musicales autour de la diffusion de la danse du soleil. »

15h45 : *Pause (15 mn).*

16h00.— Dimitris GIANNIODIS, *Doctorant à l'Université Paris-Nanterre.*

« Techniques des corps et jeux d'intentions dans la danse. Une analyse de la suite syrtós-axapolytós lors des fêtes de l'île de Chios (Grèce, Nord-Est Egéen). »

16h45.— Felipe MAIA FERREIRA, *Doctorant à l'Université Paris-Nanterre.*

« Paredões : entre des garages et des "bailes", les murs de haut-parleurs véhiculaires à São Paulo, Brésil. »

Fin : 17h30.

**La Journée Doctorale en Ethnomusicologie est ouverte au public.
Il sera possible de suivre les communications à distance**

Entrée libre sur inscription préalable jusqu'au 17 novembre auprès de furniss@mnhn.fr

Journée Doctorale d'Ethnomusicologie 2022

Résumés

ONODERA Harue

Doctorante à Sorbonne Université (IReMus). Dirigée par Alice Tacaille.

« Les chants et les prières liturgiques dans les communautés chrétiennes du Japon : 1549-1644. »

L'île d'Ikitsuki, situé au nord-ouest de la région Kyūshū au Japon a été l'un des lieux évangélisé par les Jésuites dans la seconde moitié du XVI^e siècle, et où les premiers chrétiens ont transmis clandestinement leur foi de génération en génération pendant la persécution des chrétiens durant 1614-1873. Venant du mot latin *oratio*, l'*orasho* des crypto-chrétiens sur cette île est composé des leçons et des chants chrétiens que les Jésuites ont enseigné aux premiers chrétiens et qui est encore aujourd'hui transmis par leurs descendants. Malgré la transformation radicale due à la transmission orale pendant des siècles, un chercheur a réussi à identifier leurs origines constituées des prières et des chants chrétiens en latin (Minakawa Tatsuo, 1976). Cependant, ces prières et ces chants tels que *Gururiyoza* (*O gloriosa domina*), *Raodate* (*Laudate dominus*), *Najyo* (*Nunc Dimittus*) de l'*orasho*, et les prières et les chants liturgiques relatés dans les écrits de missionnaires envoyés du Japon présentent peu d'éléments communs pour des raisons peu étudiées.

L'objectif de cette communication est de comparer d'abord l'*orasho* avec les leçons doctrinales dans le livre imprimé *Doctrina Christiana rudimenta* élaborée par les Jésuites, et des documents jésuites, puis d'analyser l'adaptation et l'appropriation de la musique chrétienne dans les communautés. En effet, les Jésuites ont organisé un calendrier liturgique différent pour chaque communauté qu'ils ont catégorisé selon leur développement de la christianisation (López Guy, 1970). Je vous propose des analyses qui partent de l'hypothèse qu'ils ont aussi organisé les prières et les chants selon un calendrier propre par chaque communauté.

D'autre part, les chants chrétiens transmis chez les crypto-chrétiens sont chantés dans le pentatonisme, plutôt que dans la modalité qui caractérise la musique sacrée du XVI^e siècle. Le livre liturgique *Manuale ad sacramenta Ecclesiae ministranda* (Nagasaki, 1605) est le seul livre retrouvé comportant les chants liturgiques avec la notation carrée, ce qui suggère que les premiers chrétiens ont appris et exécuté les chants constitués de la modalité. Tout en tenant compte du fait que la musique traditionnelle et folklorique japonaise se base sur le pentatonisme et non pas sur la modalité, je vous propose également de découvrir comment les premiers chrétiens japonais ont maîtrisé la musique chrétienne qui se caractérise par la modalité et le latin. Je le m'appuierai sur l'exemple des citations de Luís Fróis qui a mis en évidence la différence de perception auditive entre Européens et Japonais résultant des différences de cultures musicales.

CHEN Leyun

Doctorante à Sorbonne Université (IReMus). Dirigée par François Picard.

**« La musique rituelle taoïste des cultes des déesses.
Comparaison entre le peuple Han et le peuple She. »**

Mon sujet proposé fait partie de ma thèse – la musique taoïste du Zhejiang, et provient de mes observations sur mon terrain multiculturel situé à la frontière du Zhejiang et du Fujian. Il y a deux peuples principaux : peuple Han 漢族 et peuple She 畬族. Étant des immigrants dans l'histoire, les She « empruntent » en quelque sorte les croyances taoïstes des Han et ont établi leurs propres rituels. Cette caractéristique est représentante dans le culte de la déesse.

Les croyances en la déesse sont répandues chez les She du Zhejiang et du Fujian, est une caractéristique qui distingue avec le peuple Han. Ceci est indissociable du statut de la femme dans la société des She. Pourtant, la plupart de ces croyances de déesses des She proviennent de la société Han et sont des histoires de femmes Han devenant immortelles. Les She déconstruisent les croyances d'origine des Han, et reconstruisent la version des She en les combinant avec leurs histoires et leurs cultes des ancêtres au niveau textuel, rituel, et musical. Les croyances de Chen Jinggu 陳靖姑 au Zhejiang et au Fujian, et celles de la Dame Tang 湯夫人 dans l'ouest du Zhejiang, sont tous des épreuves de cette manière de reconstruction - sinisation et « désinisation ».

Dans mon exposé, je présenterai la manière de reconstruction de cette croyance dans les She, en utilisant la croyance de Chen Jinggu - la Dame du bord de l'eau étudié par Brigitte Berthier, une déesse dans la religion populaire et dans le taoïsme - comme exemple, en comparant les versions des légendes chez les Han et chez les She.

Je me concentrerai aussi sur les présentations rituelles du culte Chen Jinggu de ces deux peuples : les processus rituels et la musique. La comparaison musicale sera principalement entre la musique *Niangniangci* 娘娘詞 des Han du sud du Zhejiang et la danse et la musique *Nainiang tagang* 奶娘踏罡 des She du Fujian. Je procéderai à une analyse de la mélodie, du mode d'interprétation, des interprètes et des instruments musicaux pour explorer l'expression musicale du culte de cette déesse.

JIA Junyuan

Doctorante à l'EHESS (CCJ). Dirigée par Anne Kerlan.

« Pathé Orient dans l'histoire de musique en Chine : circulation et modernisation »

La recherche présentée s'inscrit au projet de thèse de l'auteur qui porte sur l'histoire de la compagnie Pathé Orient, succursale chinoise de la compagnie Pathé Frère. Aujourd'hui, en Chine et dans l'aire culturelle chinoise, l'appellation Bǎi dài 百代, la transcription phonétique de Pathé en chinois mandarin, ainsi que le logo de coq de Pathé Frère reste toujours bien connue et emblématique dans le monde discographique, musicologique et dans le domaine du théâtre traditionnel, bien qu'en France, la compagnie Pathé Frère ait arrêté ses activités dans l'édition musicale depuis les années 1930. Cet écart a attiré mon attention et m'a encouragée à engager une recherche sur l'histoire de la branche phonographique de Pathé en Chine.

La communication pour la journée doctorale consiste à partager une étude sur l'évolution de musique en Chine dans la première moitié du XXe siècle dans laquelle la compagnie Pathé Orient a joué un rôle incontournable. Dès 1907, l'année où Pathé Orient a été fondé, cette compagnie commençait à effectuer des enregistrements de musique traditionnelle chinoise à grand échelle en Chine de tous les genres musicaux, que ce soit le fameux Opéra de Pékin ou les mélodies folkloriques dans différentes régions de la Chine. À partir de la fin des années 1920, des chansons chinoises à l'occidentale ont aussi été enregistrées et diffusées par Pathé Orient. À travers des archives historiques et des objets comme les disques ainsi que ses pochettes, les catalogues et les publicités de Pathé Orient, l'auteur voudrait analyser le rôle qu'a joué la compagnie Pathé dans la transition de l'opéra traditionnel à la musique moderne dans l'histoire de musique en Chine.

Virgile DELMAS

Doctorant aux Universités de Lausanne et Montréal-UQAM (Institut d'histoire et anthropologie des religions). Dirigé par Raphaël Rousseleau, et Laurent Jérôme.

« Créativités musicales autour de la diffusion de la danse du soleil. »

La danse du soleil est sans doute la plus impressionnante manifestation rituelle des autochtones nord-américains. La musique y tient une place centrale puisque les quatre jours de cérémonie sont constamment rythmés par le tambour et les chants. Le contenu sémantique de ces chants de prière lie intimement les danseurs à l'invisible, notamment par l'invocation ou la gratitude exprimée envers certains êtres non-humains. Ainsi ces chants sont l'expression même d'une cosmologie, voire d'une manière d'être au monde. Après une période de bannissement (1883-1934) la danse du soleil a connu un très fort revivalisme – particulièrement chez les lakotas – suite auquel elle s'est rediffusée sur d'autres territoires autochtones aux États-Unis. Depuis près de vingt ans, cette cérémonie apparaît en Europe, ce qui a suscité de grands débats sur l'appropriation culturelle. Comment la musique – qui donne un encadrement essentiel à la réalisation du rite – est-elle affectée par cette diffusion ? Sous quelles modalités (appropriation, traduction, composition, etc.) est-elle transformée pour s'adapter aux nouveaux contextes où tiennent lieu les danses du soleil contemporaines ? La cosmologie et les relations particulières avec le monde invisible exprimées dans les chants sont-elles également transformées dans les processus d'internationalisation de cette cérémonie ? Ces questions seront abordées à partir de trois contextes différents (un groupe lakota de la réserve de Rosebud, un groupe dineh du Nouveau-Mexique et un groupe français), mis en lien par des personnes que nous avons rencontrées. Ainsi, nous interrogerons l'influence de ces dialogues interculturels sur les productions musicales spécifiques à la danse du soleil.

Dimitris GIANNIODIS

Doctorant à **Nanterre** (LESC/CREM). Dirigé par Michèle Baussant et Victor Stoichita.

« Techniques des corps et jeux d'intentions dans la danse. Une analyse de la suite syrtós-axapolytós lors des fêtes de l'île de Chios (Grèce, Nord-Est Egéen). »

Sur l'île grecque de Chios, la danse et la musique constituent une dimension fondamentale de la vie sociale et sont au coeur de chaque grand événement marquant l'existence des individus et de la communauté. Les baptêmes, mariages, et fêtes patronales sont autant d'occasions pour les habitants de s'assembler en compagnies (*parées*) et de témoigner de leurs liens mutuels notamment par la danse en couple *syrtós* et la danse *axapolytós* en face-à-face. Ce goût prononcé pour les rassemblements festifs s'accompagne d'un vif plaisir à formuler des opinions sur leur déroulement et les performances qui s'y déploient. On commente le monde présent à la dernière fête, la qualité de son organisation, l'heure à laquelle elle commença et prit fin, on compare le jeu et le répertoire des musiciens, on loue l'allure des participants et remarque avec plus ou moins d'ingénuité les rapprochements observés entre certains danseurs. Une fête n'est jamais réellement réussie ou ratée en elle-même, surtout si celle-ci réunit plusieurs centaines de personnes, et les avis divergent en fonction des compagnies et personnes interrogées. L'essentiel est de trouver au bal l'occasion de réaliser et de voir de la belle danse.

Mais qu'est-ce qu'une belle danse? Dans quelle mesure peut-on parler d'efficacité choréutique comme on parle d'efficacité musicale? Est-il absolument nécessaire de postuler une finalité émotionnelle à l'acte musical et dansé? Comment faire sens de la multiplicité des dispositions des participants à la fête sans réduire la danse à l'expression d'émotions ou d'une identité communautaire partagée existant par ailleurs? Dans quelle mesure les notions de *techniques du corps* et d'*intentionnalité* permettent-elles d'éclairer la suite dansée *syrtós-axapolytós* d'une lumière inédite?

Il s'agira lors de cette communication de solliciter la fameuse notion de Marcel Mauss afin de redéfinir l'acte de musiquer et spécifiquement l'acte dansé en osant désigner ses deux finalités premières. Je défendrai l'idée que ces « actes traditionnels et efficaces », ces « séquences de gestes se succédant dans la poursuite d'une finalité précise, apprises et reproduites avec les affinements et le style propre à chaque individu » (Mauss 2002) créent un cadre distinct des formes d'interaction quotidienne, entre jeu, rituel et théâtralité, et agissent en tant que techniques d'inscription dans un espace-temps performatif ainsi que dans un espace-temps social pertinent pour les parties prenantes.

En convoquant parallèlement la notion d'intentionnalité (*agency*) telle qu'elle fut théorisée par Alfred Gell (Gell 2010), il s'agira de mettre en évidence la manière dont la performance dansée, semblable en cela à d'autres formes d'art, peut s'envisager en tant que réseau d'intentionnalités dont l'efficacité auprès des convives réside avant tout en la capacité des acteurs à percevoir et à attribuer des intentions spécifiques à ses initiateurs. Pour le dire autrement, il ne serait d'autre efficacité dans la danse que celle qui est perçue comme telle par les acteurs disposant des schèmes de perception, d'appréciation et d'action appropriés. Tout le plaisir de la fête résiderait alors dans ce jeu de constitution et de reconstitution des intentionnalités entre convives dansant qui, par leurs actes et commentaires, s'inscrivent et négocient mutuellement leur place dans l'espace-temps social pertinent à leurs yeux.

Felipe MAIA FERREIRA

Doctorant à **Nanterre** (LESC/CREM). Dirigé par Jean-Michel Beaudet.

« Paredões : entre des garages et des "bailes", les murs de haut-parleurs véhiculaires à São Paulo, Brésil. »

Pays de 210 millions d'habitants, le Brésil voit depuis les années 1950 une explosion démographique, accompagnée par la croissance des banlieues et des favelas. Dans ces espaces urbains, les « paredões », que l'on traduit par « murs de son », gagnent depuis une vingtaine d'années un statut important de diffusion sonore publique. Ils sont constitués d'une remorque accrochée à une voiture, d'une voiture dite « modifiée » qui contient, dans son coffre, un ensemble de haut-parleurs puissants prêts à diffuser de la musique à volume intense, ou finalement d'un camion doté d'une centaine de haut-parleurs de ce même type.

Dans la ville de São Paulo, sorte de ville-état aux 20 millions de personnes, plusieurs soirées connues comme « bailes » ou « fluxos » ont lieu dans les quartiers et des favelas entre jeudi et dimanche. Dans ces événements, les *paredões* jouent le rôle principal : ces murs de haut-parleurs véhiculaires sont un nœud important non pas seulement pour l'écoute des morceaux de baile funk, genre de musique né entre le rap et la musique électro, mais aussi comme un dispositif en soi qui fédère des jeunes pendant des heures à travers sa puissance sonore.

D'autant plus remarquable, on observe tout un système de production musicale, professionnalisation technique et économie souterraine autour de ces équipements. Du garage où l'on fabrique le paredão jusqu'à la soirée où l'on entend ses haut-parleurs, il y a tout un réseau d'acteurs divers, humains et techno-numériques. De la même façon, plusieurs vecteurs sociaux traversent ce phénomène, entre la sociabilité et les questions de son dans un paysage sonore urbain de la plus grande ville de l'Amérique Latine. Il s'agit d'un phénomène qui, malgré son importance, est largement négligé dans les nombreuses études sur les banlieues, les musiques populaires et l'usage des technologies numériques au Brésil.

Dans cette communication, je compte présenter les résultats de mon premier travail de terrain auprès des garagistes de paredão et les soirées de baile funk, soit la construction et l'écoute de ces dispositifs, tout en analysant des questions primaires autour de leur fabrication et leur usage. Il sera également l'occasion d'aborder des questions attachées au genre musical baile funk et la nature de sa diffusion dans ces espaces urbains selon plusieurs aspects sonores et musicaux, tels que l'intensité et le rythme.