Résumé des communications

- ***"Le rêve advient quand il est poursuivi, 45 ans de folklore imaginé" l'ARFI -Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire : Témoignage croisé***

ROLLET Christian, artiste, membre fondateur de l'ARFI et LOPEZ Jérôme, artiste, membre actif de l'ARFI

Résumé

L'Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire est un collectif créé en 1978 par l'union de deux orchestres : le Marvelous Band et le Workshop de Lyon. Au même moment naît son grand orchestre, La Marmite Infernale, bateau amiral du collectif toujours à flot, avec tous les artistes à son bord. L'ARFI a généré une multitude de groupes, spectacles et évènements en France et à l'étranger avec toujours la volonté de toucher au-delà du cercle des connaisseurs.

Si c'est par le free jazz et les ciné-concerts que l'ARFI a acquis sa notoriété internationale, petit à petit, son esthétique a évolué en fonction des personnalités qui l'ont traversée. Au cours de plusieurs décennies d'existence, les hommes et les femmes ont changé, et la ligne artistique s'est enrichie de nouvelles influences. Dans la continuité, mais sans obsession pour un folklore imaginé par les générations précédentes. La musique de l'ARFI, c'est le mélange singulier des sensibilités des artistes qui la compose et qui composent. La musique de l'ARFI, c'est, malgré des artistes aux différences assumées, un pas de côté et une couleur immédiatement reconnaissables. C'est aussi l'ouverture à de nombreux artistes associés et leurs univers, et l'expérimentation des liens entre la musique et toutes les disciplines artistiques de la scène – mais aussi avec la poésie, la vidéo, les arts plastiques. C'est encore le franchissement des frontières esthétiques, et une grande liberté de création et de recherche.

Les spectacles et les concerts de l'ARFI sont élaborés en collectif, une manière d'être et d'agir ensemble qui repose sur l'égalité. Tous les compositeurs sont interprètes, tous les interprètes sont compositeurs. Du duo à la très grande formation, ce mode de fabrication est le savoir-faire et la spécificité de l'ARFI.

Biographies

Christian Rollet Batterie, Percussions. Parallèlement à des études de philosophie, il étudie la batterie en autodidacte. Il devient musicien professionnel en 1968. De 1970 à 1973, il participe à plusieurs spectacles comme musicien de fosse ou de scène (Opéra de Lyon : ballet Pulsations de Vittorio Biaggi, TNP de Villeurbanne : Massacre à Paris de Patrice Chéreau, Goethe Institut... De 1970 à 1973, il joue avec François Tusques et avec Steve Lacy. En 1972, il fonde, avec Maurice Merle, la compagnie de théâtre musical La Carrérarie dans laquelle il cosigne et interprète des spectacles musicaux dont « La Bataille », « L'opéra Jub-Jub », « Les passe-temps d'une pierre », « Prismo »… A l'initiative de nombreuses interventions pratiques et théoriques sur la pédagogie et l'improvisation. Intervient dans le cadre des Ecoles Normales et des CFMI (Lyon, Rennes, Tours.)

Du côté de l'ARFI … Dès 1968, il devient et reste jusqu'à ce jour, le batteur du Workshop de Lyon (groupe Arfi), le plus ancien groupe français de jazz et de musiques improvisées. Ce groupe se produit en Allemagne, Italie, Russie, Pays Baltes, USA, Canada, Europe du sud, Moyen Orient, Afrique (nombreux disques). Avec Jean Mereu et Guy Villerd, il crée le Palace d'Arfi, proposant des spectacles multi-festifs musicaux, culinaires et plastiques sur mesure : « Coup de feu au palace », « Brut de décoffrage », « Les cinq sens du terme », « Festin d'oreille », « Little rôtie tout ouïe » et plus récemment « Pupilles & Papilles » … (tournées en France et à l'étranger).

Co-auteur de mises en espace des Nuits Arfi : Bobigny, Festival de Bath, Palais d'Octobre de Kiev... Cité de la Musique à Paris (soirée inaugurale « jazz et musiques du monde »), et « Carnaval des petits trottoirs ». Batteur de La Marmite infernale et à travers divers répertoires, nombreuses tournées en France, Allemagne, Italie, Ukraine, Maroc, Afrique du Sud… Depuis 1989, fait partie du groupe de percussions Baron Samedi, avec des invités divers.

En 2002, Baron Samedi créé un ciné-concert« Chang » de Shoedsack et Cooper et « Nanouk l'esquimau » de Flaherty. En 2014, Christian Rollet participe à la création du vidéo-concert « Avril l'Enchanteur » sur l'art singulier d'Armand Avril et prépare le nouvel album du Workshop de Lyon, « Lettres à des amis lointains ». Du côté de l'Auvergne Imaginée (2014) Spectacles : « Au dessus du monde », « Dernières nouvelles des Volcans », « Les Découvreurs », « Dernières nouvelles des Diables ».

Jérôme Lopez : vidéo en direct, traitements, percussions. Depuis 2009, il explore l'outil vidéo avec une approche visuelle personnelle inspirée autant du monde animal et végétal, que de l'art brut et insolite. Il participe à plusieurs créations : « A La Vie La Mort » en 2010 (vidéo-concert autour du tableau le Triomphe de la Mort de Pieter Bruegel, avec le Bruegel quartet et C. Schaeffer), en 2012 avec la même équipe « Aurochs » (vidéo-concert sur la Grotte Chauvet), puis « Monsieur Méliès & Géo Smile » en 2013 (autour de Georges Méliès, avec E. Vagnon, O. Bost, G. Grenard, D. Grange). En 2013 il participe à «Entomolo Vox » (du Dîtes 33 autour du monde des insectes. En 2014 il créé avec M. Boiton, C. Rollet et C. Gibert le vidéo concert « Avril l'enchanteur » sur le plasticien Armand Avril. En 2016 il créé avec A. Moreau, E. Labaume et C. Carcopino une forme vidéo-musicale autour du texte « Confession d'un pin maritime » d'Elie Reclus. En 2017, « Un autre Kong » (vidéo-concert avec Les incendiaires et D. grange). En 2018, vidéo-concert avec Cortex Sumus et le poète Mohamed El Amraoui. En 2019, le film « Trasses, Insects » est sélectionné dans le Festival Traverse vidéo. Depuis 2019 il initie un projet de création participative autours de collectages d'objets et de sons, avec au centre la « vidéo-mallette », outil de création video/audio en direct qu'il développe. Musicien presque autodidacte, il poursuit un travail mêlant percussions traditionnelles et bidouilles électroacoustiques, il joue notamment sur les ciné-concerts «Les Contes persans» (films d'animation iranien, en duo avec S. Sana) et «Chang» (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1927, en trio avec C. Rollet JL Peilhon), Metropolis (F Lang 1927, version 2h30, en duo avec X. Garcia) et Steam Boat (Buster Keaton, en duo avec X. Garcia)

Publications
Jalouse de sa liberté, l'ARFI s'est très vite dotée de son propre label. Véritable mémoire des réalisations du collectif, l'audiothèque s'enrichit tous les ans de deux à trois références (CD, DVD ou vinyle). La plupart de celles-ci témoigne de l'actualité des concerts et spectacles, mais pas uniquement. Chaque musicien peut aussi céder à l'impérieux besoin de créer, libre et sans contrainte, et enregistrer absolument tout ce qui lui passe par la tête dans la collection parallèle « circuit-court ».

Contact : jeromelopz@gmail.com

• *La bande analogique et le fil d'Ariane. La figure du collecteur/ethnographe comme opérateur de récit dans le documentaire sonore*

BARBET Péroline - réalisatrice sonore et chercheuse indépendante

Résumé
Depuis des années, je m'intéresse aux musiques de tradition orale et à la diversité de leurs expressions. Je chemine à la recherche d'un patrimoine populaire, composé de chansons, d'histoires,

de savoirs-faire révélateurs de manières d'être au monde. Je rencontre les musiciens et les musiciennes, je m'intéresse aux collecteurs francs-tireurs, aux chercheuses d'humanité; à tous ces résistants passeurs de savoirs vibrants et immatériels.
Je désirerai reparcourir lors de ces journées d'étude trois pièces sonores que j'ai réalisées ces dernières années, à la lumière de la figure du collecteur/de la collectrice et de son traitement sonore et documentaire. Il s'agira de Serge Lieberovici, dont les enregistrements sonores effectués en vallée d'Aoste en 1956 m'ont inspiré un portrait intitulé « La Pierròta » (2014, RTBF/France Culture). Il y aura aussi Catherine Perrier, collectrice et chanteuse emblématique du mouvement folk à qui le podcast « Catherine Perrier, pionnière ! » rendait hommage (2021, Les podcasts de la FAMDT). Enfin, je terminerai sur la figure de Jean Baucomont et l'enquête-concours lancée en 1931 par le Ministère de l'Instruction Publique sur *le folklore enfantin tout entier!* qui a eu lieu dans toutes les écoles de France et qui se retrouvent au centre d'un docufiction « Bout de ficelle et ritournelles » (2020, Musée National de l'Éducation).
Lors d'une intervention mêlant écoutes d'extraits choisis et réflexions, je parlerai de ce qui se raconte à travers cette figure du collecteur/ethnographe/folkloriste. Lieberovici, Perrier, Baucomont : opérateurs de récits, catalyseurs d'images, personnages d'histoire ... et de fiction. Nous chercherons comment, avec et grâce à eux, d'autres voix se font entendre et prennent corps dans le documentaire sonore.

Biographie
Réalisatrice sonore et chercheuse indépendante, Péroline Barbet-Adda réalise des documentaires sur les musiques populaires de France et d'ailleurs. Son travail propose une approche sensible de la mémoire; à la croisée de l'ethnologie et de la création sonore, de la narration et du musical. Parmi ses travaux reconnus; une enquête sur « La Piéròtta » chanteuse populaire des Alpes valdotaines, « Chez Bousca » un documentaire sur la naissance du protomusette dans le Paris du début du siècle, « Carnavas! » une dérive hallucinée au sein des carnavals populaires occitans, « Marseille en chair et en oc' » une immersion dans le Marseille des chanteurs occitans d'aujourd'hui. Ou encore la série « Contretemps » qui renoue avec une histoire oubliée des pionniers du Folk en France.
Son travail de recherche et d'exhumation des K7 de raï, chaoui et staïfi produites à Lyon des années 72 à 98 ont donné lieu à une exposition: « Place du Pont Production, des chansons du Maghreb à Lyon » et à deux publications « Maghreb-Lyon » (CD, Editions Frémeaux) et « Maghreb K7 Club » (Vinyle, Sofa Records/Bongo Jo).
Elle a entamé récemment un travail sur nos liens au monde animal; entre biophonie, composition électroacoustique et fiction sonore. Ses pièces parlent de nos relations d'interdépendance entre le paysage et l'activité humaine, avec un traitement poétique et la conviction que les mots « donnent à voir ». Elle reçoit en 2022, le prix de l'œuvre sonore de la SCAM pour « Piste Animale », une immersion dans les univers parallèles de la faune sauvage, du monde animal et des sous-bois, inspirée des écrits du philosophe Baptiste Morizot.

Bibliographie et dernières créations
2023: Résidence pour le collectif, la Miroiterie et le Festival Numéro Zéro (création sonore et radiophonique)
2022 : 3 Créations sonores pour l'exposition «Eh bien, chantez maintenant ! Chansons d'enfance, deux siècles d'un patrimoine vivant», Musée de l'éducation nationale
2021: «Yvette Horner, Notre-Dame de l'accordéon». Toute une Vie, France Culture
2021: «Les pionniers du Folk». 5 épisodes, série de podcast ContreTemps FAMDT
2021: «Piste Animale» Prix SCAM de l'oeuvre sonore 2022 Par Ouï-Dire RTBF, Le Labo RTS
2020: «Maghreb K7 Club: Synth Raï, Chaoui and Staifi, 1984-1997». Vinyle Sofa Records/ Bongo Jo
2019: «Rachid Taha, Chanteur Crossover». Toute une vie, France Culture
2019: «Musiques populaires, une épopée française». La Série Documentaire, France Culture

Contact : perolineb@hotmail.com
http://peroline-barbet.com/

- ***Le collectage musical dans l'estuaire de la Loire au XIXème siècle. Des carnets de voyage de Jules Verne aux récits de Louis Lacroix, le rôle des marins dans la sauvegarde du répertoire traditionnel***

CHEVAL-VANCO Véronique – doctorante en ethnomusicologie, Université de Saint-Etienne

Résumé
La plupart des collecteurs de chansons de l'estuaire de la Loire au XIXème /début XXème siècles sont issus de familles de capitaines au long cours (Louis Lacroix, Abel Soreau, Fernand Guériff). Cela nous interroge sur leur rapport au monde et aux sociétés multiples et diverses que ces capitaines ont côtoyées de manière épisodique ou pérenne. Le collectage musical est intégré à des connaissances géographiques, botaniques, techniques et culturelles que les marins utilisent ou découvrent au cours de leurs traversées. La navigation est propice à tenir une certaine rigueur dans les observations. Les certitudes peuvent néanmoins être bousculées et réinterrogées au gré des découvertes et expériences, laissant la place à l'interprétation et à l'imagination dans les interstices de la connaissance.
La chanson à bord des navires accompagne tous les moments de la vie courante (travail, loisirs, complaintes). Le monde maritime inspire poètes, chansonniers, écrivains et peintres au XIXème siècle. Dans le contexte de la création des identités nationales et de la redécouverte d'un répertoire populaire (enquête Fortoul par exemple), un corpus musical est créé exaltant le patrimoine maritime, la vaillance des marins, les pleurs ou le courage des femmes… Dans son oeuvre prolifique, Jules Verne donne une place de choix à la musique. De par sa mère, Sophie Allote de la Fuÿe, Jules Verne est lui-même issu d'une famille de navigateurs et d'armateurs nantais. Il a navigué sur son propre voilier, le Saint-Michel (I, II, III), et a consigné ses notes de navigation dans des carnets de voyage. *Les Gabiers* de Jules Verne mis en musique par Aristide Hignard sont un exemple de jonction entre un vécu maritime, un courant artistique et un inconscient collectif.
Quelles sont les interactions créatives entre la chanson de tradition orale et la chanson dans les milieux savants à Nantes dans l'estuaire de la Loire ? Quels sont les stéréotypes véhiculés dans la chanson ? L'équipage à bord est, à de rares exceptions, exclusivement masculin. La chanson maritime ne reste cependant pas cantonnée à un genre ou à un métier. Elle se diffuse dans tous les milieux sociaux. Certains collecteurs ont fait du terrain maritime le lieu suprême de résilience, de témérité et d'engagement sacrificiel ultime. Entre dérision et exaltation, obscénité et miracle, l'imaginaire dans la chanson en milieu marin est-il subordonné au rôle de cache-misère ou participe-t-il à galvaniser des forces vives ? Comment la nécessité de la collecte s'impose-t-elle dans ce milieu au risque de biaiser les résultats pour soutenir un régionalisme revendicateur ou à l'imaginaire débridé ?
En partageant l'expérience sensible des collecteurs et des musiciens de l'estuaire, on observera la constitution du répertoire chansonnier tout au long du XIXème siècle. On verra comment la dimension onirique est portée à travers les chansons recueillies auprès de ces capitaines-collecteurs.

Biographie
Titulaire d'un master de musicologie (Université de Tours et de Rennes) Véronique Cheval-Vanco est doctorante à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne. Son sujet de thèse porte sur la circulation des chansons traditionnelles dans l'estuaire de la Loire. Elle enseigne l'éducation musicale dans le secondaire.

Bibliographie
« Hommage à Aristide Hignard », *Bulletin de la société Jules Verne*, n°205, novembre 2022.
Louis Lacroix, *Les Derniers Grands Voiliers,* Paris, Peyronnet, 1937, premier prix de l'Académie de Marine, 1939.
Louis Lacroix, *Le Dernier des Cap-horniers français,* Luçon, Imprimerie S. Pacteau, 1940
Louis Lacroix, *La Baye de Bretagne*, Luçon, Imprimerie S. Pacteau, 1942, Histoire de la Baie de Bourgneuf et de son littoral.
Lettres, Échanges du compositeur nantais Claude Guillon-Verne avec sa mère, soeur de Jules Verne, correspondance commentée et illustrée par Danielle Taitz.
Mireille Pédaugé, « La musique dans l'oeuvre de Jules Verne », *Jules Verne et la musique, Revue Jules Verne*, n° 24.
Alexandre Tarrieu, « Aristide Hignard », *Le théâtre de jeunesse, Revue Jules Verne*, n° 11.
Jean-Claude Yvon, « Jules Verne et Jacques Offenbach, destins croisés », *Le théâtre de jeunesse. Revue Jules Verne*, n° 11.
Jules Verne, « Carnet de bord du Saint-Michel III », *L'Armarium*, consulté le 10 juillet 2023, https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/54341.
Jules Verne, « Joyeuses misères de trois voyageurs en Scandinavie », *L'Armarium*, consulté le 15 juillet 2023, https://www.armarium-hautsdefrance.fr/document/19528.

Contact : veronique.vanco@laposte.net

• *Imaginer des êtres enchantés contre les aléas du climat : représentations de la nature et du monde animal dans les danses furyuu-odori 風流踊, Japon.*

Marie Cousin - docteure en ethnomusicologie

Résumé
En 2021, j'ai présenté une communication sur les représentations de la flore et de la faune sur les costumes rituels du bumba-meu-boi brésilien[1], à la fois en tant que valorisation et défense des espèces endémiques en voie de disparition ou protégées, et comme représentation d'un imaginaire commun enchanté. J'aimerais prolonger cette problématique en développant cette fois-ci, et en questionnant, les représentations imaginaires des espèces animales et végétales dans le cadre des danses spectaculaires du genre furyuu-odori (風流踊, Japon). Ces danses sont interprétées depuis des siècles dans les zones rurales, pour lutter de façon rituelle contre les dangers et l'imprévisibilité du climat. Sont invoqués les divinités (kamis) et esprits locaux et ancestraux qui protègent les communautés ; en effet, l'imaginaire joue un rôle central dans la réalisation de ces danses rituelles qui se manifestent pas de splendides costumes représentant ces forces de la nature protectrices. Dans le cadre de ces représentations, il s'agira de considérer à la fois les imitations « vraisemblables » (espèces animales ou végétales existantes ou similaires) et les représentations qui dépassent les modèles connus dans la nature pour devenir de véritables constructions imaginaires. Les divinités et esprits prennent alors l'apparence d'êtres surnaturels assemblés, construits par association d'éléments symboliques, souvent représentées par le biais de costumes qui utilisent des matériaux d'origine naturelle (paille de riz, plumes, bandelettes de papier, etc.) renvoyant aux techniques et modes de vie locaux. Les danses sont accompagnées d'ensembles de musiciens

[1] "The incorporation of the native biosphere and its defense as a central problematic in the Bumba- Meu-Boi's sung poetry and scenology aesthetics (Maranhão, Brazil)". Communication, 11 Avril 2021, British Forum for Ethnomusicology BFE, SPA (U.K.) (online)

intégrant de nombreuses percussions et flûtes, des chants et des interjections. Elles sont multiples au sein d'un même rituel (adresse, acrobatique, combat, masques) et aussi diverses de par leur adaptation aux pratiques locales. Regroupées sous la désignation commune de furyuu-odori, elles ont été la forme du patrimoine immatériel japonais inscrite le plus récemment au patrimoine culturel mondial de l'Unesco, en 2022.

Biographie

Marie Cousin est docteure en ethnomusicologie de l'Université de Nice Sophia-Antipolis (2013), thèse de doctorat dirigée par Luc Charles-Dominique et portant sur l'étude de deux genres musico-chorégraphiques rituels et afro-brésiliens de l'Etat du Maranhão (Brésil). Elle s'intéresse aux processus de patrimonialisation, de créolisation et d'hybridation, à l'étude des polyrythmies et aux aspects scénographiques, choréologiques et esthétiques, ainsi qu'aux enjeux musico-environnementaux. Elle se réoriente depuis quelques temps sur les traditions musicales et chorégraphiques japonaises. Elle est qualifiée aux fonctions de maitre de conférences en anthropologie et en musicologie, et a été chargée de cours dans différentes universités françaises.

Bibliographie

W. G. Aston. *Shinto: The Ancient Religion of Japan* et *Shinto: the way of gods*. London: Longmans, Green and Co. Réédition numérique libre de droit, The Gutemberg Project.
Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 7 *East Asia*, Ed. R. C. Provine, Y. Tojumaru, J. L. Witzleben, chapitres : "Japanese Folk Music" (Gerald Groemer, pp. 599 – 606) ; "Shinto Music" (Tanigaito Kasuko, pp. 607 – 610), New York and London: Routledge, 2022.
Lafcadio Hearn. *Japan's religion. Shinto and Buddhism*. Ed. Kazumitsu Kato. New York : University Book Inc. 1966
Terence A. Lancashire. *An Introduction to Japanese Folk Performing Arts***.** SOAS Studies in Music, 2016.
Pierre Landy. *Musique du Japon*. Paris : Buchet/Chastel, 1996.
Akira Tamba. *Musiques traditionnelles du Japon*. Paris : Cité de la Musique /Actes Sud, 1995.
Barbara E. Thornbury. *The Folk Performing Arts. Traditional Culture in Contemporary Japan.* State University of New York Press, 1997.
Unesco, Inventaire : *Les Furyu-odori, danses rituelles imprégnées des espoirs et prières de la population*, 2023. https://ich.unesco.org/doc/download.php?versionID=60903

Contact : marie_cousin@hotmail.fr

• E moemoeā te 'ori : *l'imagination, entre symbolique et connaissance dans un* 'aparima *de O Tahiti E*

COLSON Geoffroy – docteur en ethnomusicologie et composition, Université de Sydney

Résumé

La pratique de la danse et de la musique en Polynésie française repose aujourd'hui sur un imaginaire qui prend racine dans un passé mouvementé où les *'arioi*, une société initiatique vouée à la célébration des mystères du dieu 'Oro, circulaient entre les districts de l'île pour donner des représentations. Aujourd'hui, au sein des arts vivants, le '*aparima* tient une place tout aussi importante que le *'ōte'a*, la danse accompagnée de polyrythmies instrumentales. Récit dansé poétique à forte valeur symbolique accompagné par un orchestre de guitares, ukulélés et membranophones, ce genre concentre l'attention sur les mouvements de mains et la fluidité des déplacements.

Rythmant la vie culturelle, le grand festival annuel du Heiva rassemble danseurs, musiciens, athlètes, orateurs et public dans un fait social total, pour reprendre l'expression de Peter Brown, où le travail chorégraphique, soutenu par une créativité des costumes toujours plus recherchée, rentre en symbiose avec l'expression musicale. Or ce soir de juillet 2019, lors de la représentation du '*aparima* « I raro a'e i te tīfaifai » du groupe O Tahiti E, il se passa un évènement inattendu qui engagea l'imaginaire des danseurs, des musiciens et du public d'une façon tout-à-fait particulière.
Si ce moment spécial, tant du point de vue des danseurs et musiciens que de celui du public, fut inanimement considéré comme une expérience optimale, c'est sans doute parce que, partant d'un spectacle artistiquement exigeant, il a réuni en quelques minutes un ensemble de signes qui purent guider l'imaginaire de tous dans la même direction. Comment rendre compte de la puissance imaginative qui s'empara de l'ensemble des acteurs ce soir-là ?
L'objectif de cette communication sera de revenir sur cet épisode en tentant de comprendre les ressorts de cette réussite. Après avoir rappelé les catégories lexicales qui en Tahitien s'appliquent au jugement de goût, on reviendra sur l'importance de la rhétorique dans les chants polynésiens. Puisant dans un imaginaire mythologique très riche, les textes exacerbent le potentiel imaginatif du public en suscitant des jeux sémantiques à double sens où l'émotion est à la mesure de la complexité du cheminement intellectuel. Ensuite, il s'agira d'aborder l'idée d'expérience optimale en partant d'un concept propre au Pacifique et que le penseur et artisan des réveils océaniens Albert Wendt qualifia d' « énergie artistique et imaginative » : le *mana*, et qui se trouve fondamentalement lié à la connexion des danseurs et musiciens aux éléments naturels. Enfin, on pour analyser le caractère exceptionnel de la performance de O Tahiti E, on évoquera l'état psychique que le psychologue américano-hongrois Csikszentmihaly dénomma le *flow*.

Biographie
Geoffroy Colson est docteur en ethnomusicologie et composition (Université de Sydney), spécialiste de la Polynésie française, membre associé du Centre d'Etude des Arts Contemporains (Université de Lille). Depuis 2020 il a enseigné en tant qu'ATER aux universités de Lille puis de Tours. Ses recherches ont pour objectif principal d'interroger les ressorts de la création musicale contemporaine en Polynésie française, en relation avec la sélection ou la réinterprétation d'éléments musicaux et culturels du passé dans un contexte historique marqué par la colonialité.

Bibliographie
Brown, Peter. « Le Heiva (Tahiti) : la musique dansée comme 'fait social total'. » *Hermès* 1, 2020, pp. 174-180.
Colson, Geoffroy. "*Hīmene Tahiti* : Éléments clés de la genèse et du développement d'un nouveau genre musical au XIXème siècle." *Cahiers d'Ethnomusicologie* 36, 2023 (sous presse), pp. 145-165.
Cartacheff, Nathalie. *Danses et concepts en Océanie*. L'Harmattan, 2015.
Csikszentmihaly, Mihaly. *La Créativité. Psychologie de la découverte et de l'invention.* R. Laffont-Pocket, 2006 [1996].
Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Gallimard, coll. Folio essais, 2015.
Mauss, Marcel. *A General Theory of Magic, trans. Robert Brain*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972 [1950].
Wendt, Albert. « Introduction. » dans *Lali: A Pacific Anthropology*, Longman Paul, 1980.

Contact : geoffroycolson@gmail.com

- ***Traditions musicales de bergers silésiens des Carpates : rêves, symboles et modèle éducatif***

DOMARADZKA-BARBIER Aurélia - professeure d'éducation musicale et ethnomusicologue, institution

Résumé

L'auteur souhaite partager certains résultats de sa recherche dans un lieu du Beskide qui reste méconnu car géographiquement isolé. Loin d'une hypothèse avancée en 1993 d'une possible disparition de pratiques traditionnelles dans cette partie de l'Europe, l'auteur décrypte progressivement le fonctionnement d'un modèle global à dimension philosophique et constate une forte conscience collective. Aujourd'hui nos informateurs redisent : « entendre c'est être capable de percevoir et de ressentir des émotions ambiantes. Si on ne sent pas les choses cela veut dire que l'on n'est pas capable de comprendre ». Ces bergers pratiquent depuis plus de trois décennies un répertoire musical qui leur tient à cœur et qui exprime la nostalgie d'un passé lointain lié à leurs ancêtres valaques. Leurs origines d'antan, imaginées et rêvées, existent dans la mémoire locale avec des faits qui remontent jusqu'au XVIème siècle. Des émotions interprétatives de ce répertoire « très ancien » se traduisent par une hétérophonie plaintive ou un rubato vocal. Ils sont fiers de leurs trombity, cors de berger, piszczalki et gajdy construits sur place. En plein air, ils écoutent attentivement des vibrations et des résonances fondues dans la nature dont ils font partie, disent-ils. Leur modèle éducatif où le sensible et le réfléchit se complètent est d'une grande complexité. Leur « polyvalence naturelle », une capacité d'autonomie et leur adaptabilité à l'environnement naturel sont en harmonie avec le rêve écologique universel. En partant de cet ailleurs traditionnel stimulant l'imaginaire, l'auteur réalise depuis des années son rêve de pertinence pédagogique en transférant des éléments de ce modèle éducatif sur le terrain scolaire au bénéfice des apprenants.

Bibliographie

Domaradzka-Barbier, Aurélia, ouvrage individuel, "Le folklore musical polonais : la Silésie", Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 965 pages.

Domaradzka-Barbier, Aurélia, ouvrage collectif, "Les chants "très anciens" et la double identité chez les gorale de Silésie" in Volkliedearchivs n°46, Berlin, New York, Waxmann, 2001, pp.213-218

Domaradzka-Barbier, Aurélia, ouvrage collectif, "Instrumental signals in the musical shepherd Traditions of Silesia and Kaszubia in Poland: comparative approach" in "Traditional music and research in the baltic area ; New approach in ethnomusicology", ed by Astrauskas Lithuanian Academy of Music.2005.pp.84-90.

Domaradzka-Barbier, Aurélia, ouvrage collectif, "Architecture et musique. Espace-son-sociétés", Chapitre : anthropologie des espaces. Carpates et Baltique : izba noire et sons fonctionnels dans les sociétés traditionnelles bergères. », Paris, Delatour, 2015, pp.300

Domaradzka-Barbier, Aurélia, communication, « De la littérature orale aux "savoir-dire" et savoir-faire sonores et artistiques pratiqués sur le terrain scolaire ; vers un nouveau modèle discursif à l'usage de la didactique transdisciplinaire » in Colloque Enseigner la littérature en dialogue avec les arts. Lyon, 2016, ENS/IFE Lyon.

Domaradzka-Barbier, Aurélia, communication, "La recherche en musique sur le terrain scolaire". Rencontres nationales-recherche en musique, Ministère de la Culture/M.E.N./CNRS/, 15-16 octobre 2020.

Biographie

Aurélia DOMARADZKA-BARBIER, professeur d'éducation musicale et ethnomusicologue, diplômée en pédagogie active, pratique depuis 30 ans la recherche sur deux terrains : la recherche pédagogique sur le terrain scolaire et en tant qu'ethnomusicologue la recherche dans les Carpates. Ses travaux

scientifiques sur les cultures musicales de sociétés traditionnelles d'Europe Centrale constituent un apport à des innovations pédagogiques.

Contact : domaradzkaaurelia@orange.fr

- ***L'ethnomusicologie à San Cristóbal, Venezuela, du rêve à la méthode.***

D'SANTIAGO Julio – Master 2 Ethnomusicologie, Sorbonne Université.
Coordinateur pédagogique des Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève (ADEM)

Résumé
San Cristóbal, ville située à l'extrémité nord de la cordillère des Andes, a été l'épicentre d'un processus de transculturation marqué par deux moments clés : 1980 et 1995. Depuis le début de ce processus, le rêve, et l'imaginaire qui l'accompagne ont joué un rôle important chez un groupe d'individus associés au mouvement de percussionnistes de la ville. C'est ainsi que le rêve est devenu un outil primordial dans la formation musicale locale.
Rêver l'évolution personnelle et artistique grâce à l'apprentissage de la musique, imaginer le monde à travers ses musiques pour ainsi confirmer sa place dans la société puis l'appartenance à un groupe, comprendre ses origines et sa réalité culturelle afin de renforcer son identité, voici quelques aspects associés au rêve en tant qu'outil intégré dans la formation des musiciens locaux. Dans ce contexte, la recherche ethnomusicologique s'est développée et a conduit à l'élaboration d'une méthode empirique chez les percussionnistes, car devenir percussionniste implique au-delà d'une formation musicale complète, s'édifier comme ethnomusicologue. À ces fins, le terrain est devenu un facteur incontournable, où l'imaginaire occupe une place prépondérante et finit par s'intégrer naturellement dans un processus de formation. C'est ainsi qu'à San Cristóbal, dès le début de sa formation, chaque percussionniste rentre en contact avec le terrain et apprend d'une manière intuitive à développer ce qui deviendra une partie intégrale de sa formation : la recherche ethnomusicologique.
Dans une dimension régénératrice de la discipline, les chercheurs pionniers de cette expérience sont devenus une sorte de personnage mythique qui inspire les nouvelles générations. Ils constituent un modèle éthique et scientifique à suivre, sans oublier que dans le cas de San Cristóbal, ces pionniers ont développé un haut niveau de performance musicale, aspect qui engage leurs successeurs à maintenir une pratique musicale. La somme de ces qualités se retrouve dans l'archétype du percussionniste local, qui se doit d'être un musicien-chercheur, un ethnomusicologue et un pédagogue engagé avec les communautés qu'il étudie. La transmission de ce modèle assure l'évolution constante de l'ethnomusicologie à San Cristóbal et crée en même temps la méthode locale. Cependant, un questionnement sur la motivation collective se pose. Qu'est-ce qui fait qu'à San Cristóbal ce processus de formation et de recherche se nourrit de cette remarquable énergie motrice ? Pourquoi parlons-nous de transculturation dans un pays au multiculturalisme évident ? En quoi la situation sociopolitique actuelle affecte-t-elle l'évolution musicale locale? Autant de questions que de réflexions apparaissent au cours de cette analyse, où le rêve devient un flambeau au fond des faits observés.

Biographie
Julio D'Santiago est un musicien vénézuélien et suisse. Actuellement en fin de Master en Musicologie à Sorbonne Université, il exerce comme coordinateur pédagogique des Ateliers d'ethnomusicologie à Genève, où il mène différents projets de recherche sur les musiques traditionnelles et leur impact dans leurs sociétés. Issu du célèbre projet pédagogique connu comme *El Sistema*, il a combiné sa

formation musicale avec la recherche et l'observation de l'univers des musiques traditionnelles. Il s'investit vivement dans la formation des futurs ethnomusicologues vénézuéliens.

Bibliographie

AUBERT, Laurent, *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, 3ème tirage, Chêne-Bourg, Georg, 2011.
CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1993.
LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
LORTAT-JACOB, Bernard, *Indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue*, Paris, Hermann, 1994.
ORTÍZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
VERNE, Jules, *Le superbe Orénoque*, Paris, J. Hetzel, 1898.

Entre 1995 et 1999, Julio D'Santiago a produit la série audio-visuelle « La percusión y la música afro-americana », laquelle occupe une place fondamentale dans la formation des percussionnistes et ethnomusicologies locaux. Également, ses transcriptions des manifestations musicales du Venezuela, Cuba et Colombie sont devenues un matériel de base pour l'enseignement musical à San Cristóbal. D'autres travaux d'analyse et de recherche sont en cours, notamment une cartographie musicale du Venezuela qui montre les relations et les éléments communs entre les manifestations musicales du pays; suit une recherche généalogique sur les musiciens et danseurs associés au tambour Culo e' puya ainsi qu'une mise en perspective de ses origines africaines. Son projet de thèse est centré sur le mouvement migratoire de la musique, proposant comme axe de recherche les bandolas vénézuéliennes pour ainsi observer les transformations esthétiques et sociales résultantes de ces musiques.

D'Santiago, Julio, Transcripciones *percusión barloventeña, qutiplá, culo e' puya, fulía y mina; scores, variaciones y floreos*, Genève, 2008.

Contact : julio.dsantiago@adem.ch

- ***Chant de marin et musiques maritimes : les deux imaginaires d'une même réalité*.**

GROUSSET Pauline - doctorante en ethnomusicologie, Sorbonne Université
Chargée de recherches, OPCI-Ethnodocs

Résumé

Lorsque j'ai commencé à travailler sur la festivalisation du chant de marin en 2018, j'avais vaguement en tête le chant de travail à bord des voiliers et le *Santiano* des chorales d'hommes. Rapidement, je me suis aperçue que cette vision du phénomène était largement partagée par le reste de la population. Pourtant, lorsque je me suis rendue dans des événements et que j'ai commencé à parler avec les acteurs et actrices de ce genre musical, j'ai découvert que l'image du chant de marin était partiellement en inadéquation avec ce que je pouvais voir ou entendre. Oui, il existe un certain nombre de chorales d'hommes au répertoire standardisé, mais il existe aussi beaucoup de formations musicales ne correspondant pas à cette description et ne chantant pas du tout le même répertoire. Alors, je me suis demandée ce qui avait pu mener à cette représentation, et j'en suis arrivée à la conclusion qu'il existait trois réalités distinctes autour du chant de marin : la réalité historique des populations littorales, la réalité des acteurs et actrices du revivalisme, et la réalité des

pratiques récentes et actuelles. Alors, qu'est-ce qui a pu mener à un tel écart entre les réalités et l'imaginaire ? Tout d'abord, il faut regarder du côté de ce qui a établi le chant de marin comme un genre musical. Par exemple, lorsque le capitaine Hayet publie en 1927 son premier recueil de chants, il est présenté comme une somme des chants authentiquement maritimes. Or, et c'est normal au regard de la carrière d'Armand Hayet, il s'agit en réalité exclusivement de chants interprétés à bord des navires au long cours au moment où le capitaine était en activité. Ce premier recueil a servi de base au genre musical "chant de marin" tel que compris comme le grand public français. Ainsi, c'est tout un imaginaire qui s'est développé autour du chant de marin, de la vie maritime, des populations littorales, et c'est cet imaginaire qui vit bel et bien dans une partie des pratiques musicales aujourd'hui. Pourtant, il y a tout un pan de la culture maritime, tout aussi vivant, qui est très difficilement visible et qui ne se reconnaît pas dans cet imaginaire, voire se met en opposition vis-à-vis des groupes qui l'entretiennent. Comment le chant de marin et les musiques maritimes coexistent-ils, comment leurs imaginaires se croisent-ils dans la réalité ? Pour répondre à cette question, je propose d'examiner le sujet en partant de la progression de ma propre compréhension du phénomène au fur et à mesure de mes recherches.

Biographie

Pauline Grousset est doctorante en ethnomusicologie à Sorbonne Université, et travaille sur les musiques maritimes des mondes francophones. Elle est également chargée de recherches et de projets à l'OPCI-EthnoDoc en Vendée. Après avoir soutenu en 2021 un mémoire sur la festivalisation du chant de marin en France et aux États-Unis d'Amérique, sa thèse porte sur l'évolution de la transmission de ces musiques entre Nantes et La Rochelle. Elle mène aussi des projets de médiation auprès des jeunes.

Bibliographie et publications audio et vidéos

Pauline Grousset a participé à la réalisation de plusieurs publications de l'OPCI-EthnoDoc : participation à l'enregistrement des chansons du recueil *Fécamp en chansons tome 2* en 2021, réalisation des partitions du recueil *Sète en chansons* en 2021, coordination de l'enregistrement des chansons et corrections du recueil *Chansons maritimes en Vendée tome 1* en 2022. Par ailleurs, elle a filmé et monté des vidéos pour l'OPCI depuis 2018, le festival Les Bordées de Cancale en 2019 et la Direction des Affaires Culturelles de Sorbonne Université (2020-2021).

Contact : paulinegrousset@gmail.com

- ***A l'origine du mvet, « le coma d'Oyono Ada Ngone » : la part du rêve dans l'ethnomusicologie des Ekang du Cameroun*.**

JIE JIE Patrick Romuald - Ph.D. en histoire culturelle
Chargé de cours, département d'histoire, Université de Bertoua (ENS)

Résumé

Les peuples Fang, Bulu, Béti encore appelés Ekang ont en commun une épopée orale vivante appelée Mvet. D'emblée, il faut faire la différence entre le Mvet avec M majuscule et le mvet avec m minuscule. Selon l'historien et musicologue Joseph Owona Ntsama (2004), le « mvet avec un petit m est la harpe-cithare qui permet de dire le Mvet ». Quant au Mvet avec M majuscule, c'est l'épopée (Bindang, 2016), le théâtre (Ondo, 2014), le récit, le conte, etc. Mvet désigne donc à la fois la harpe-cithare ainsi que les récits héroïques que déclame un barde appelé mbom-mvet (joueur/conteur du Mvet). L'origine du Mvet, comme celle du peuple Fang-Béti-Bulu qui pratique cet art oratoire, est assez mal connue. Selon la tradition orale Fang-Béti-Bulu, on doit la création du Mvet à un puissant

guerrier appelé Oyono Ada Ngone dont la mythologie serait liée à la migration des Fang-Béti-Bulu. Ceux-ci étaient souvent en butte aux attaques meurtrières des tribus qu'ils croisaient sur leur route et qui finissaient par les pourchasser. "Au cours de leur fuite", écrit Tsira Ndong Ndoutoume dans son ouvrage Le Mvet : épopée Fang, "l'un d'entre eux, Oyono Ada Ngone, grand musicien et guerrier, s'évanouit subitement. On porta son corps inanimé pendant une semaine de fuite. Après le coma, Oyono revint à la vie et annonça aux fuyards qu'il venait de découvrir un moyen sûr pour se donner du courage. Il rassembla les siens et leur dit qu'ils allaient se venger en menant des expéditions militaires contre les populations qu'ils rencontreront sur leur chemin. Durant son coma, Oyono Ada Ngone déclara avoir été en contact avec une entité supérieure dénommée Eyo, qui s'incarnera dans le mvet. Eyo est perçu comme un « Esprit » qui lui transmit l'instrument de musique, le cordophone appelé mvet, ainsi que le chant et les récits des hauts faits des Ekang qui allaient ranimer l'espoir au sein de la population. À son réveil, Oyono Ada Ngone relata ce qu'il avait vu et entendu, puis il entreprit de fabriquer l'instrument de musique". Cette épopée explique donc l'origine du mvet issu d'un rêve sous fond de coma. L'origine du mvet peut aussi justifier l'atitude des mbom-mvet (joueurs de Mvet contemporains) qui le plus souvent disent recevoir leur inspiration des ancêtres à travers les songes. De ce fait, quelle est donc la part d'imaginaire dans l'invention du mvet chez les Ekang du Cameroun ? Cette proposition de communication qui exploite de nombreuses sources écrites mais aussi orales à travers des entretiens semi-directifs et directifs, se fixe pour objectif de ressortir la place centrale du rêve dans l'ethnomusicologie des Ekang. Il s'agit de montrer qu'au delà légende fondatrice du mvet fruit d'un rêve, les Ekang ou Fang-Béti-Bulu contemporains, continuent à considérer le rêve comme source de révélation et un lien entre le monde des morts et celui des vivants.

Biographie

Jie Jie Patrick Romuald est titulaire d'un Ph.D en histoire culturelle soutenu à l'université de Ngaoundéré en mars 2018. Il exerce actuellement, comme enseignant à l'Université de Bertoua (département d'histoire de l'Ecole Normale Supérieure) au grade de Chargé de Cours. Il est très intéressé par l'histoire culturelle notamment les religions et civilisations camerounaise spécifiquement, et plus globalement celles africaines. Il a mené plusieurs études sur ces questions et sur bien d'autres. Il est auteur/co-auteur de plusieurs articles scientifiques qui épousent ces problématiques. Chercheur pluridisciplinaire, il a participé à plusieurs colloques nationaux et internationaux et continue d'apporter sa modeste contribution à l'enrichissement de l'historiographie générale.

Bibliographie

ABESSOLO MINKO, Antoine, « Au commencement était le Mvet», Documentaire intégral, en ligne, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=xRCGGC6R0IE

FOMEKONG DJEUGOU, Narcisse, Culture et développement : Le Mvet à l'épreuve des industries culturelles et créatives, 2022, Yaoundé, Ifrikiya.

OWONA NTSAMA, Joseph, « Mythe et histoire : l'exemple du Mvet des Pahouins », Enjeux, 2004, p. 32, en ligne, disponible sur https://www.calameo.com/read/000054891916eb0ea1d5d

OWONA NTSAMA, Joseph, « Le Mvet-oyeng à la croisée des chemins : constats et perspectives d'avenir » . Actes du Colloque International de Brazzaville (République du Congo), 2016. Brazzaville, République du Congo, 5-7 août 2014, Yaoundé, CERDOTOLA, pp.81-100.

OWONA NTSAMA, Joseph, « Mvet et construction identitaire chez les Pahouins (le cas des Beti-BuluFang) » in BINAM BIKOI, Charles, Musique(s) traditionnelle(s) d'Afrique, 2010, Yaoundé, CERDOTOLA, pp. 61-73

ONDO, Christine Angèle, « L'espace corporel intérieur dans le Mvet », Africanistes, 2010, pp. 155-170, en ligne, disponible sur https://africanistes.revues.org/2991

ONDO, Christine Angèle, Mvet Ekang : Formes et sens. L'épique dévoile le sens, 2014, Paris, L'harmattan.

BIYOGO Grégoire, L'encyclopédie du Mvet, Menaibuc, 2002
ONDO Angèle. Mvet Ekang : forme et sens. Paris, L'Harmattan, 2014.
ELLA Steve Elvis, Altérité et Transcendance dans le Mvet. Essai de philosophie pratique, L'Harmattan, 2014.

Dernières publications personnelles

« Léopold Sédar Senghor, Joseph Ki Zerbo et Thomas Sankara, trois promoteurs de la culture endogène comme facteur du développement » in Pam Zahonogo, Florent Song-Naba, Youmanli Ouoba, (dir.), *Thomas Sankara et le développement en Afrique* , Ouagadougou, l'Harmattan, 2023.

« Solidarité et sorcellerie : comprendre le sens de la danse mystique *Essima* des Maka du Haut-Nyong (1960-2022) », in *Gnwt,* Revue d'Égyptologie et d'histoire des civilisations de l'Afrique noire, Vol 3 Octobre 2022, Yaoundé, Premières Lignes éditions, 2022.

« Religion traditionnelle africaine et résiliences: Cas de l'ésotérisme traditionnel chez les basaa », Actes du colloque international de l'ICESCO sur le patrimoine culturel: Mythes, croyances et sauvegarde des savoir-faire patrimoniaux dans le bassin du Lac Tchad (28 au 30 septembre 2021), Rabat, Ed. ICESCO, Vol.1, pp.68-86, 2022.

« Justice ordalique et profanation tombale dans la subdivision de Babimbi(Cameroun) sous administration française: entre considération paganiste et légitimation des traditions ancestrale », *in* Dieudonné VAÏDJIKÉ et Amane TATOLOUM, (dir.), *Connaissances ésotériques en Afrique Noire. Sociétés secrètes, spiritualités et opérations métaphysiques,* Paris, l'Harmattan, pp.69-85, 2022.

« Symbolique de la flore et restauration de la paix : cas du *Dracaena frangrans* ou *arbre de paix* dans les Grassfields ; entre considération et banalisation d'un symbole » *in* UPAC, (dir.), *Extrémismes, guerres, paix et développement en Afrique depuis les indépendances*; Actes du colloque tenu à Yaoundé du 28 au 30 octobre 2020, à l'Université protestante d'Afrique centrale, Yaoundé, Editions Clé, pp.343—356, 2022.

Contact : jiejiepatrickromuald@yahoo.fr

- ***Le monde arabe dans les bandes originales hollywoodiennes : un univers musical imaginaire ?***

MALEMPREZ Adrien, doctorant, Université de Liège

Résumé

Dans leur fascination pour l'exotique, c'est-à-dire pour ce qui est perçu comme étrange et lointain, les artistes façonnent des représentations qui, souvent, semblent revêtir un caractère davantage chimérique que réaliste. Au fil des siècles, l'exotisme a perduré dans le domaine artistique, trouvant écho chez des figures tels que le peintre et dessinateur Jean Bérain (1640-1711), le compositeur Félicien David (1810-1876) ou encore l'écrivain Pierre Loti (1850-1923), pour n'en citer que quelques-uns. De nos jours, le septième art continue de diffuser des représentations d'un « ailleurs » étrange et lointain. En ce qui concerne le cinéma hollywoodien, la diffusion est internationale, voire planétaire.

Le septième art combine, en réalité, différentes formes artistiques au sein d'une seule œuvre : visuel, musique, narration, etc. Plusieurs de ces formes artistiques peuvent participer à la création de

l'exotisme, à la représentation d'un « ailleurs ».Ainsi, il leur suffit d'employer des « unités significatives »[2] qui semblent appartenir à cet « ailleurs ».Pour représenter visuellement le monde arabe, les réalisateurs du film d'animation *Aladdin* (1992) des studios Disney emploient, par exemple, un désert, un chameau et un homme au turban en tant qu'unités significatives dès les premières secondes du long métrage.
Qu'en est-il de la musique ? Participe-t-elle, elle aussi, à la création de l'exotisme dans l'œuvre cinématographique ? Les recherches musicologiques attestent du pouvoir de la musique à évoquer une ethnie, une culture ou une terre étranges et lointaines et les compositeurs de musiques de films n'hésitent pas à tirer profit de cette aptitude. Dans ce cas, l'univers musical qu'ils construisent se rapproche-t-il de l'univers musical de cet « ailleurs » qu'ils souhaitent représenter ? S'avère-t-il réaliste ou n'est-il que chimères et rêves, à l'instar de maintes autres œuvres créées dans un élan de fascination pour l'exotique?
Adrien Malemprez (Université de Liège), titulaire d'une bourse FRESH du F.R.S.-FNRS, mène des recherches sur la représentation musicale du monde arabe dans les bandes originales hollywoodiennes. À travers cette communication, il interrogera le réalisme des unités significatives employées par les compositeurs pour représenter le monde arabe dans les blockbusters hollywoodiens et engagera une réflexion approfondie sur les répercussions que peut engendrer la diffusion massive d'une représentation imaginaire d'un univers musical réel.

Biographie
Adrien Malemprez est chercheur doctorant à l'Université de Liège depuis janvier 2023. Ses recherches, financées par le F.R.S.-FNRS et dirigées par Émilie Corswarem (maître de recherche F.R.S.-FNRS), portent sur la représentation du monde arabe dans les bandes originales hollywoodiennes du XXIe siècle. Parallèlement à son travail de recherche, Adrien Malemprez élabore un atelier de découverte et d'étude des musiques et des instruments traditionnels du monde arabe au Musée des Instruments de Musique de Bruxelles. Son objectif est de concevoir des solutions à l'absence en Fédération Wallonie-Bruxelles, que ce soit dans les écoles de musique ou ailleurs, de dispositif pédagogique destiné à l'acquisition, par les musiciens, d'une connaissance approfondie des cultures musicales traditionnelles étrangères.

Bibliographie
ABOU Mrad N., « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia*, XVII, 2010, p. 5-15.
AL-TAEE N., *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Farnham, Routledge, 2010.
BARTOLI J.-P., « L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », *Revue belge de Musicologie*, LI, 1997, p. 137-170.
BARTOLI J.-P., « Proposition pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia*, VII/2, 2000, p. 61-71.
BOUËT J. &SOLOMOSM., *Musique et globalisation. Musicologie. Ethnomusicologie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011.
CHION M., *La musique au cinéma*, 2e éd., Paris, Fayard, 2019.
DEFRANCE Y., « Exotisme et esthétique musicale en France. Approche sociohistorique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, VII, 1994, p. 191-210.
LOCKE R. P., « Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East », *19th -Century Music*, XXII/1, 1998, p. 20-53.
MALEMPREZ A., *La représentation musicale du monde arabe dans les bandes originales hollywoodiennes (1992-2004). Étude de cas*, mémoire de master, Université de Liège, 2021.

[2]Jean-Pierre BARTOLI, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », dans *Musurgia*, vol. VII/2, 2000, p. 65.

MARTEL F., *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Éditions Flammarion, 2012.
SCOTT D. B. « Orientalism and Musical Style », *The Musical Quarterly*, LXXXII/2, 1998, p. 309-335.
ROSSI J., *L'Analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes*, Lyon, Symétrie, 2021.
SAID E., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Contact : Adrien.Malemprez@uliege.be

• *Transmission par les rêves : quelques airs du bal des songes.*

MAYOUD Jacques - CMTRA, Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes

Résumé
Un musicien dort. Il rêve. Dans son rêve, une musique de danse, des musiciens, des danseurs, des instruments traditionnels : à son réveil, que fait-il de cette mélodie reçue en songe ? Témoignage exploration d'une des mille manières de passer de l'intime à l'universel.
Depuis longtemps figurent au programme de mes concerts et de mes disques des airs que j'ai collectés au sortir d'un rêve et annoncés comme des compositions personnelles. Cela me plaît, et cela ne va pas aussi sans poser certaines questions…
Depuis la collecte jusqu'à l'interprétation finale, le musicien s'emparant de la mélodie rêvée reste-t-il fidèle à la source ou permet-il à son imaginaire et à sa technique de s'éloigner de l'original au risque de gommer la particularité de cet air, de le banaliser ?
La mise en forme de la mélodie reçue en rêve puis son interprétation pour lui-même ou dans un enregistrement sont pour le musicien les moyens de la fixer dans le réel. La jouer ensuite pour le collectif est le moyen de donner aux autres un aperçu des ambiance sonores et des émotions perçues en rêve qui, pour le rêveur, sont définitivement associées à cette mélodie. L'arrangement musical du morceau et le travail de studio aideront à partager cette particularité en restituant en partie l'ambiance du rêve transmetteur.
Une fois jouée sur scène ou en bal, peut-on reconnaître une mélodie rêvée quand elle est noyée dans un répertoire d'airs du domaine public issus de la tradition ou d'autres annoncés clairement comme des compositions ? Les danseurs et le public se soucient-ils de savoir que la musique qu'ils entendent vienne d'un rêve ? Peut-être qu'ils s'en fichent, pourvu que la cadence et le tempo fonctionnent, que ce soit agréable à danser et à écouter. Par contre, pour l'artiste-rêveur, il est important de savoir que le monde subtil, l'inconscient personnel et l'inconscient collectif participent à sa création, donnant à un titre de son répertoire un aspect particulier, mystérieux, unique, et donnant à sa démarche artistique en général une dimension plus large que son talent personnel.
Se pose aussi la question de la paternité du titre et des droits d'auteur associés. Le musicien peut-il déclarer sans vergogne à la SACEM qu'il est le compositeur de l'air alors que son travail a consisté à dormir, rêver d'une musique et la noter ? La question reste entière : « Qui l'a composé ? ». Peut-être est-ce une création collective au minimum entre le dormeur, son inconscient, le musicien de bal, l'inconscient collectif et…. Peut-être le rêveur doit-il dire : « Nous l'avons composé. »
Ecoute de titres enregistrés à partir de mélodies reçues en rêve par Jacques Mayoud, extraits des album « Le Bal des Songes » « Mon jardin c'est le monde » et « Nord-Sud / Fragments de routes ».

Biographie
Parmi les pionniers du folk français des années 70-80 avec entre autres les groupes La Bamboche et Mélusine, Jacques Mayoud a choisi ensuite les routes créatives ouvrant les musiques traditionnelles à la chanson et aux rencontres entre genres et traditions. Musicien aux multiples instruments (violon,

mandole, guitare, sanza, flûte harmonique…), il pratique une musique poétique et engagée à l'écoute des cultures du monde entier. Son oreille s'est tout d'abord tournée vers l'Amérique du Nord, le Québec et la France, puis, dès les années 1980, vers l'Afrique et la Scandinavie, et ces dernières années vers la Chine et la Perse du 11ème siècle.
Habité depuis toujours par le souci de partage et de transmission, Jacques Mayoud est très investi dans le CMTRA, Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, ainsi que dans la maison-atelier la nOte bleue.

Publications
La chanson de Medhi. Le carnet du CMTRA *Musiques, Territoires, Interculturalité*, 2022 https://cmtra.hypotheses.org/5356
Mai, le Folk, le Pilat et le banjo. Le carnet du CMTRA *Musiques, Territoires, Interculturalité*, 2021. https://cmtra.hypotheses.org/4892
Mission musique et littérature 2014. Les Carnets du Guizhou, 2017. https://guizhou.hypotheses.org/1670
Musique traditionnelle dong à Chejiang. Les Carnets du Guizhou, 2017 https://guizhou.hypotheses.org/1687
Les instruments de musique dong : les cordes. Les Carnets du Guizhou, 2017 https://guizhou.hypotheses.org/1735
L'opéra dong. Les Carnets du Guizhou, 2017 https://guizhou.hypotheses.org/1731
L'ensemble dong de Dimen. Les Carnets du Guizhou, 2017. https://guizhou.hypotheses.org/1696

Discographie en lien avec la communication :
Jacques Mayoud "Le bal des songes" 2021 CULTUROCOEUR
Jacques Mayoud "Mon jardin, c'est le monde » 2011 BLUESTUFF
Nord/Sud "Encore une valse" 2002 BUDA MUSIQUE
Nord/Sud "Fragments de Routes" 1997 BUDA MUSIQUE

Contact : jacques.mayoud@wanadoo.fr ; www.jacquesmayoud.net ; 06 79 85 46 97

- ***Les significations cosmologiques de la musique des qawwâl dans l'imaginaire collectif de la communauté yézidie du Nord de l'Irak***

MAROOKI Liqaa – doctorante en ethnomusicologie, Sorbonne Université

Résumé
La religion yézidie est de nature syncrétique à tendance monothéiste : elle tire ses sources des cultes mésopotamiens et indo-iraniens anciens, mais aussi de l'islam soufi. Dans la mythologie yézidie de la création du monde, c'est par la musique du tambourin et de la flûte que la vie a été insufflée à Adam. Dans la pratique actuelle ce sont les deux instruments de musique, le tambour sur cadre *daf*, et la flûte oblique *shibbâb,* qui incarnent ces instruments mythiques, et c'est la raison pour laquelle ils sont considérés comme sacrés. Ils ont été confiés aux musiciens *qawwâl*, les principaux officiants et les seuls chargés de transmettre oralement les textes religieux en s'accompagnant des deux instruments pendant les fêtes yézidies à Lalish, le centre de la vie spirituelle yézidie, situé dans le nord de l'Irak. Selon leur mythologie, le temple de Lalish est le centre du monde dans lequel la création de l'univers a eu lieu. Dans l'espace sacré toutes les castes sociales doivent saluer les deux instruments. La flûte *shibbâb* est aussi réputée guérir de nombreuses maladies.

Par ailleurs, les *qawwâl* revendiquant aussi leur filiation avec le *sheikh 'Adî*, un maître soufi qui se serait installé dans la communauté au XIIe siècle et lui aurait donné une nouvelle impulsion, l'imaginaire des *qawwâl* fait aussi appel à certains symboles spirituels musulmans. Pendant les rituels religieux yézidis les *qawwâl* accompagnent avec leur musique les offices et plusieurs formes de danse sacrée, dont le *samâ'* ce qui, dans la tradition soufie, veut dire « écoute profonde », qui exprime la relation des Yézidis au cosmos. Une première question se pose sur la synthèse faite par la communauté yézidie entre ces deux imaginaires, en particulier en ce qui concerne la musique.
La musique présente de nombreuses particularités formelles : hétérophonie ; décalage temporel et écart tonal entre la voix et les instruments, qui sont souvent séparés par un intervalle de seconde, de quart et de quinte. Je m'interroge sur les significations anthropologiques et musicologiques de ces particularités hétérophoniques assez étranges : n'ont-elles pas des significations proprement cosmologiques, en relation avec l'imaginaire collectif des Yézidis, lui-même très syncrétique ? Qu'est ce que la mélodie et le rythme nous révèlent de cet imaginaire ? Quelle relation entretiennent-elles avec le mythe de la création du premier homme par les deux instruments de musique?
Si ces chants et cette musique rituelle s'adressent à un monde qui n'est pas le nôtre, à des «anges » et des divinités encore mal identifiées, certains ont des noms iraniens et d'autres des noms à consonance musulmane, ce qui indique bien des influences diverses. Ainsi, la musique des Yézidis, en même temps que leur imaginaire, semble porter les traces de différentes strates historiques de la formation de la communauté yézidie et de ses croyances. On peut aussi se demander si ces particularités sont simplement dues au fait que cette tradition est purement orale et qu'elle n'a pas été structurée par des textes sacrés et chantés, comme les traditions monothéistes?
Dans notre communication nous essayerons d'analyser la musique en relation avec ces représentations, et de répondre à ces questionnements.

Biographie
Liqaa Marooki est de nationalité Irakienne, née à Baghdad. Actuellement Doctorante en ethnomusicologie à la Sorbonne Université, sous la direction de Jérôme Cler-SU et la codirection de M. Jean Lambert-MNHN. Le sujet de la thèse porte sur le rôle des musiciens *qawwâl* dans le pèlerinage *Jamâ'îyah* de la communauté yézidie du nord de l'Irak. Pour ce but elle a mené, depuis 2019, ses premières enquêtes du terrain chez la communauté yézidie du Nord de l'Irak, très peu recherchée.
Elle est diplômée d'un Master recherche en Musique, Option: Musique sacrée, de l'université d'USEK- Liban, en 2010. Depuis 2013 elle s'était engagée dans le domaine académique comme assistante-enseignante titulaire de la musique à la faculté des beaux art- université de Mossoul- Irak, et entre les années 2014-2017 comme enseignante visiteur de musique à la faculté des beaux art- université de *Salah el-din* Erbil- Kurdistan- Irak. En de hors du domaine académique elle est chanteuse des chants mystique et soufie depuis 2004. Elle a également composé une dizaine des chants et chansons pour les chorales des jeunes Irakiens.
Pour plus détails sur sa thèse en cours voir, son podcast sur France musique:
https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/la-pause-these/liqaa-marooki-le-role-des-musiciens-qawwal-dans-le-pelerinage-jama-iyah-de-la-communaute-yezidie-4333387

Bibliographie
« Les musiciens-officiants *qawwâl* dans l'espace sacré yézidi : entre pouvoir religieux et hiérarchie sociale (Irak) », contribution à l'ouvrage collectif, *13e symposium international du groupe d'études musicales méditerranéennes de l'ICTM Musique, pouvoir et espace : Une perspective méditerranéenne 23- 28 septembre 2021*, Tanger- Maroc, 25 septembre 2021.

Contact : lika_toma@yahoo

- ***Les Violoneux et chanteurs des Alpes aux Vivarais : d'un territoire collecté à un espace musical rêvé? D'une collecte au long court à la re-découverte (l'invention?) d'un répertoire, de sa pratique, de son imaginaire*.**

MAZELLIER Patrick – musicien, chercheur en ethnomusicologie

Résumé

I) De la Collecte. La découverte : Collectes des violoneux hauts alpins début des années 1970, 33T CDM, Charles Joisten et le Musée Dauphinois, collectes des violoneux du val d'Arly… Le temps de la méthode : Collectes des Renveillés d'Orçières, du violon au chant. G Delarue A joisten**.** A la recherche d'un territoire plus large : Vercors, Matheysine, Triéves (inventaire du patrimoine) Vivarais (Coiron, Plateau…le CDDVD Mémoires du plateau ardéchois. Autres collectes contemporaines (Collecte Devigne, F Lancelot, P Nauton…) les relevés des folkloristes…un début d'analyse comparative.

II) Des Violoneux et chanteurs « artistes traditionnels » : **Portraits de collectes** Dauphine Vivarais de 1973 à 2015 : E Escalle, C Roussin, A Istier, O Blangras, M et R Liotard, les frères Chaze, M Darbousset… et brefs extraits de films et enregistrements. Unité des pratiques et territoires : Entre l'apport de l'individu et l'identité territoriale supposée quand est-il de l'unité des répertoires, des pratiques dans la tradition…Des Alpes aux Cévennes. Le personnage du violoneux : du référent de la tradition en Champsaur, fonction sociale, contexte des pratiques…à l'image folklorique puis folk du violoneux des années 1970. Le violon et le rigodon : l'instrument et la danse, une histoire commune et des divergences. Quelques témoignages sur l'histoire du violon et des bals du XIXème aux années 1950. Guitare, accordéon, mandoline, batterie « le jazz », percussions traditionnelles… Au delà du musicien et de la musique : le violon instrument mythifié dans la tradition : récits, lutherie populaire, violoniste et violoneux…un imaginaire du violon qui va nourrir le revivalisme.

- III) De la matière musicale : Les marqueurs musicaux : Rigodon, bourrée, troika, polka, aubade…présentation succincte et analyse rythmique et mélodique d'une forme musicale collectée. Les couleurs musicales. Violon traditionnel et modalité : les couleurs du jeu des violoneux : Analyse de quelques mélodies collectées de 1939 à 1980 : Lo barco viro /ta maire a fa un bandit/ Mazurka des audiberts. Le jeu en « doubles cordes ». Modalité et ancienneté des pratiques ? Analyse comparée 1939/1973. Avons-nous rêvé la modalité du répertoire des violoneux ? Du chant au tra la la au violon : un phrasé original ou l'occitan prend toute sa place. Chantes ce que tu joues et joues ce que tu chantes. Re-création (ou création?) au violon à partir de collectes chantées.

- **IV) De la transmission.** La transmission orale comme système créatif qui laisse une part à la subjectivité, au hasard voire à l'improvisation… Mémoire globale et pratique intensive. Ex Les Renveillés d'Orciéres et témoignage de situation de transmission d'une tradition de chant. Mon compagnonnage apprentissage avec E Escalle violoneux du Champsaur. Nouvelles pratiques, nouvelles musiques ? Le Bal folk une invention récente? Entre ruralité rêvée et urbanité assumée Identité des répertoires : Que reste-t-il du rigodon en Rhône alpes ?. La musique traditionnelle a trouvé un public a-t-elle encore un peuple?

Biographie

Musicien, chercheur en ethnomusicologie. Collecteur de la première heure, chercheur en ethnomusicologie et musicien Patrick Mazellier est titulaire du DE de violon traditionnel, d'une maîtrise d'histoire et d'un DEA d'ethnographie sur une tradition de chant d'une vallée des Alpes « Les Réveillés d'0rcières » publié par le MAR Musée Dauphinois Grenoble. Initié à la collecte des mélodies

populaires par C Joisten dés le début des années 1970 il se passionne pour le répertoire et les pratiques musicales des violoneux mais aussi des chanteuses et chanteurs des Alpes aux Cévennes qu'il va enregistrer, inventorier, filmer jusqu'à une période encore récente sur le plateau ardéchois.

Publications
Spécialiste reconnu nationalement pour son travail de collecte mais aussi de renouveau des répertoires régionaux sur le violon traditionnel il est l'auteur de nombreuses publications sonores, articles (33T CDM Violoneux du Dauphiné, CD Modal Dauphiné les pays du rigodon, Atlas CMTRA Le Vercors, CDDVD Mémoires du plateau ardéchois, articles MAR, Trad'magazine…) et de productions musicales revivalistes (Violon traditionnel 35 mélodies Vivarais Dauphiné Savoie, CD Rural Café…) qui réinventent une musique traditionnelle, à la croisée de multiples influences, régionales, celtique, jazz… Plus d'infos et Biblio et discographie complète sur le site ruralcafe.com

Contact : pat.mazellier@orange.fr

- ***« L'Uchronie Malicornienne : accorder les chansons traditionnelles à tous les temps »***

MURAIL Orane, doctorante recherche et pratique, UJM Saint-Etienne/CNSMDL

Résumé
La musique folk de Malicorne s'appuie sur d'une longue histoire dans laquelle la tradition orale, passée au tamis de la relecture savante des collecteurs des XIXe et XXe siècles, se mêle à la propre mémoire musicale de chacun des protagonistes du groupe. Jeunes urbains totalement déracinés de la culture populaire paysanne, les membres de Malicorne réinventent la musique traditionnelle en la frottant à d'autres sonorités qui leur sont davantage familières, pour créer un son unique et moderne, le son de Malicorne. Dans une démarche anticipatrice qui passe par le studio et l'électrification, le groupe imagine ce qu'aurait été le futur des musiques traditionnelles si sa pratique n'avait pas connu la grande coupure qu'on lui connait du fait de l'exode rural après les périodes d'industrialisation et des deux guerres mondiales (« rêver la musique ! »).
Marqués par ces événements contemporains, la génération folk rêve d'une contre-culture qui s'oppose à la belligérance et à la culture de masse ou « musique industrielle » selon les termes d'Adorno (enchanter le monde). Ces musiciens imaginent alors un réseau d'apprentissage et une scène alternative qui ancrent la pratique des musiques traditionnelles dans l'actualité.
Leur fascination pour la musique populaire n'aurait pourtant pu éclore sans la lecture des écrivains romantiques, en particulier Georges Sand et Gérard de Nerval, qui ont œuvré à la découverte et la diffusion du répertoire des campagnes françaises, impulsant et se nourrissant de tout un mouvement d'idées français et européen au XIXe siècle. Les recueils de musique populaire publiés à l'époque romantique et au début du XXe siècle sont la première source d'inspiration de Malicorne, et laissent une marque indéniable dans la démarche du groupe (partir de « l'imaginaire » engendré par ce qui ne s'appelait pas encore l'ethnomusicologie). En effet, ce dernier sera particulièrement sensible à l'univers fantastique et aux légendes véhiculées par les chants populaires, dans les versions nostalgiques, arrangées, voire reconstruites par les romantiques. Par le collage de différentes sources et des créations nouvelles qui mettent l'accent sur la dramaturgie des textes, Malicorne met en scène les chansons traditionnelles, en offrant une interprétation poétique et onirique.

Dans une démarche qui relève à la fois de l'héritage romantique et de l'utopie des années 1970, Malicorne rêve un passé, un présent et un futur à ces musiques, modelant ainsi l'uchronie malicornienne.

Biographie

Orane Murail enseigne au CRD de Bobigny et dans de nombreux conservatoires parisiens et de région parisienne. Elle a fondé le trio Artefacts en 2016 (https://oranemurail.wixsite.com/trioartefacts), en tant qu'altiste, chanteuse et auteure-compositrice. Elle a reçu l'enseignement de musiciens de grand talent tels que Lise Berthaud, Françoise Gnéri ou Paul Coletti. Après une licence de musicologie à la Sorbonne (Paris IV), elle est diplômée du Conservatoire de Paris (CA, master de pédagogie) et du Conservatoire de Lyon (CNSMDL), où elle termine actuellement son Doctorat. Partie étudier en Allemagne avec Barbara Westphal et aux Pays-Bas avec Michaïl Zemtsov, elle découvre également la musique baroque avec le violoniste Simon Heyerick et au festival de Saintes auquel elle participe à maintes reprises. Elle est lauréate de plusieurs concours (Bellan, Mécénat Société Générale…) et joue régulièrement avec de grands orchestres (ONLille, ONLyon, Opéra de Rouen,…).

Publications

« L'intérêt pour les productions musicales populaires à l'époque romantique en France » (mai 2019, *Revue en ligne du Conservatoire de Paris*) ; « Le jour où un musée célébrait les relations entre Paris et l'Europe de l'Est : souvenir musical du 19 mai 2018 au musée Bourdelle » (en attente de réponse, Revue de *l'Atrium*)

Contact : oranemurail@yahoo.fr

• *Les performances des films indiens : un espace de rêve ?*

NGO Hiep – master 2, Université de Tours

Résumé

Le cinéma est l'un des endroits où le rêve et l'imaginaire se rencontrent, et cela est particulièrement vrai pour le cinéma indien. Depuis l'avènement du cinéma parlant, les performances de danse et de chant ont toujours été un élément essentiel du cinéma indien. Ces performances peuvent dérouter le spectateur occidental, comme l'a rapporté Nathalie Sarrazin, ethnomusicologue, dans son livre sur la musique populaire indienne, lors de sa première expérience avec un film indien[3]. De nombreux travaux ont tenté d'expliquer ces scènes irréelles, qui sont souvent déconnectées de la narration. Cependant, peu d'entre eux l'ont abordé du point de vue de l'imaginaire et du rêve, bien qu'ils soient des outils puissants pour susciter de l'émerveillement et des émotions, afin de captiver un public. De ce fait Il parait intéressant, d'explorer l'imaginaire inhérent à ces scènes chantées et dansées, afin de tenter obtenir des éléments explicatifs supplémentaires.

Pour aborder cette problématique, nous analyserons des films indiens où les performances chantées et dansées occupent une place significative. À partir de 1931, année du premier film parlant, jusqu'en 1954, le cinéma indien incluait systématiquement de telles performances. Il s'agissait souvent de représentations filmées du théâtre populaire indien, où le chant et la danse étaient des éléments clés. L'analyse des films de cette période révèle un imaginaire le plus souvent basé sur un épisode épique ou mythique.

[3]Natalie, SARRAZIN, *Focus: Popular Music in Contemporary India*, New York, Routledge, 2019, p. 97

À partir des années 1950, diverses influences ont modifié les performances dans les films. Les films *masalas* sont particulièrement représentatifs de cette évolution. Les *items numbers* désignent certaines de ces performances qui sont très appréciées du public et font l'objet de nombreuses séquences sur des chaînes YouTube. L'imaginaire des périodes initiales cède la place à un imaginaire issu de la mondialisation, caractérisé par un *glamour*, pour reprendre le terme de l'anthropologue Pallabi Chakraforty[4]. Dans cet imaginaire, le corps et son apparence ont acquis une place prépondérante. En plus des deux catégories mentionnées précédemment, certains films que nous analyserons, combinent les deux types d'imaginaires. À partir de ces analyses, il est possible de conclure que les performances dans les films indiens révèlent un imaginaire porteur d'une signification mais leur déconnection de la narration les apparentent à un rêve. Ainsi, il est légitime de se demander si les performances dans les films indiens ne résultent pas d'un onirisme artistique plus propre à séduire le goût de son public.

Biographie

Hiep Ngo est musicien de jazz et est étudiant en Master 2 de musicologie à l'Université de Tours. D'abord intéressé par les musiques du Bhoutan, il oriente ses recherches sur la signification des performances dans les films tamouls dits de la nouvelle vague.

Bibliographie

Erik, BARNOUW, Subrahmanyam, KRISHNASWAMY, Indian film,, New York, Oxford University Press, 1980

Pallabi, CHAKRAVORTY, This Is How We DanceNow: Performance in the Age of Bollywood and Reality Shows,

Ashok, DA RANADE, The Extraordinary Importance of the Indian Film Song, Cinema Vision India, Vol 1, N°4, KakSidharthmanaging editor, 1981

Anna, MORCOM, Hindi Film Songs and the Cinema, Aldershot, Ashgate, 2007

Contact : hiep.ngotrong@etu.univ-tours.fr

• *Rêve d'un conservatoire tout « autre »*

PARDO Martial, Directeur de l'ENM de Villeurbanne de 1999 à 2019

Résumé

Dans notre époque hantée par tant de cauchemars, peut-on ré-enchanter le monde par l'art ? « *Même pas en rêve* » ! Pourtant, ce thème du rêve, salutaire, vient à point nous inviter à chevaucher l'horizon. Je rêverai ici depuis mon expérience de vingt ans de direction de l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne, elle-même née du rêve d'anti-conservatoire du compositeur Antoine Duhamel dès 1980. Aujourd'hui, l'« ENM » fait encore rêver dans le réseau des conservatoires français, par la diversité unique de ses forts domaines esthétiques : musiques classiques, anciennes, jazz, rock et musiques urbaines, chanson, et musiques extra-européennes (orientales, africaines, cubaines, sud-américaines).

Depuis, nous avons enrichi l'offre par la danse (contemporaine, hip hop, orientale, africaine et baroque), atteint des publics exclus, ouvert *toutes* les esthétiques aux enfants, et fait du collectif et de l'invention des clés de la formation. Le relais est passé, mais *ça* rêve encore en moi : il reste tant à faire là comme ailleurs ! Le lien à l'ethnomusicologie ? Je suis convaincu que l'un des espaces les plus

[4]Pallabi, CHAKRAVORTY, *This Is How We Dance Now: Performance in the Age of Bollywood and Reality Shows*,Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 105

fertiles pour la transmission est l'inter-connaissance pratique des langages artistiques issus de tous les continents, voisins dans l'histoire commune de la Cité. Or ce jardin reste peu exploré ; pire, il devient chaque jour plus banal de mettre à l'index sa multiculturalité.
Averroès le disait il y a huit siècles à Cordoue, l'ignorance mène à la peur, la peur à la haine et la haine à la violence. Face au désenchantement, je rêve d'une pédagogie refondée sur les diverses cultures de la voix, du corps, du rythme, du timbre, du geste, de la relation et de la forme, ouvrant ainsi aux citoyens des possibles et des choix, non plus par défaut, mais en connaissance de cause et d'autrui. Je rêve que l'enfant ne soit plus assigné d'emblée à un champ esthétique et cognitif exclusif.
Je rêve d'une école où tétracordes et mâqamât orientaux se retrouvent, où le tâla indien fait danser la barre de mesure, où le saut et l'ondulation du bassin ne s'excluent plus, où l'oralité prépare aux codes, où l'improvisation et l'interprétation festoient de concert. Parce que ça s'est *passé* ainsi.
Je rêve d'une République ne procrastinant plus devant son devoir d'accueil équitable des musiques et des langues qui irriguent la nation, notamment celles issues de l'ancien empire colonial, toujours les plus absentes de nos écoles.
Je rêve d'une Cité conservatoire d'elle-même, laboratoire de création, observatoire de paix, aux professeurs-habitants experts en leur art, démineurs de surdités, ethnomusicologues du passage.
Mais à quoi ressemblerait un tel espace ? Quels nouveaux cercles de transmission, quelle recomposition des temps, des lieux, quels rééquilibrages des palettes, quelle autre partition urbaine, quels statuts ? Après quarante ans d'engagement dans les réalités quotidiennes de la transmission, je propose, le temps d'un rêve, en son apesanteur, d'esquisser un modèle tout autre, d'où émanera peut-être quelque réminiscence prémonitoire…
Sans rêve, l'humanité se meurt.

Biographie
Né en 1954 en Algérie (Sidi Bel Abbès). Musicien de jazz (trio Ifriqiya), professeur au Conservatoire de Caen. Fonde les ateliers de l'association *Caen-Jazz-Action*.
Fonde l'association *Nadir, Maison des Cultures du monde en Normandie* avec la philosophe Mahjouba Mounaïm : dix ans de concerts, de créations, d'ateliers de musiques, de danses et de langues par les habitants, exposition de leurs « Instruments du Monde en Normandie », livre-CD *Le Tour du monde en 25 voisins, musiques et récits de l'immigration en Basse-Normandie* (Théâtre de Caen-Actes Sud).
De 1999 à 2019, directeur du Conservatoire de Musique, Danse et Théâtre de Villeurbanne, réputée pour la diversité de ses esthétiques.
En 2018, concepteur du spectacle urbain sur le thème de l'*accueil*, pour la Ville de Villeurbanne, cité faite de ses immigrations, avec les associations, les écoles, les centres sociaux et le conservatoire.
Doctorant en musicologie à l'Université Lyon 2, laboratoire de l'IHRIM. Thèse en cours : *Les musiques "indigènes" dans la perception des Français en Algérie jusqu'en 1962* (direction Emmanuel Reibel).

Contact : **mpardo99@gmail.com**

- ***Une musique « taillée dans le roc » de la montagne : l'imaginaire dans les écrits sur les musiques traditionnelles de la région Podhale (Pologne)***

RENAUDIN Marie, doctorante contractuelle - Sorbonne Université / IReMus

Résumé
« *On l'aime pour la vie qui vibre en elle, pour cette vie, impliquée dans une forme rugueuse, anguleuse et comme taillée dans le roc. Autrement, elle paraît insupportable, horripilante choquant l'ouïe et les nerfs […] mais il ne peut être question de rester indifférent ou indulgent envers son*

caractère particulier »[5]**,** ainsi Karol Szymanowski décrivait-il les musiques traditionnelles de la région Podhale dans le sud de la Pologne au pied des montagnes Tatras en 1930**.**Nombreux sont ceux que ce relief montagneux a inspirés depuis le XIXème siècle. Liberté, bandits d'honneur, vie pastorale idéalisée d'un côté, musique affreuse et étrange de l'autre ; l'imaginaire des écrits de l'époque incite à la rêverie.
Puis, au milieu du XXème siècle, en pleine Pologne populaire et imprégnés de l'imaginaire transmis par génération précédente, des ethnomusicologues polonais se sont attachés à étudier les musiques et danses traditionnelles de la région Podhale en développant un cadre méthodologique de plus en plus précis. Derrière ce souci de méthodologie, comment rêvaient-ils les musiques auxquelles ils s'intéressaient ? Quelle part d'imaginaire les attira vers cette région ?
Cette contribution sera de nature à éclairer le premier axe de la journée d'étude : « Rêver le terrain ». Elle rejoindra plus particulièrement la réflexion sur l'imaginaire des chercheurs dans la construction du savoir et se déclinera autour de l'idée du terrain comme monde idéalisé, de l'enchantement du chercheur et de ce qui l'attire.
Il s'agira de réaliser une étude de cas à partir de l'analyse de discours, complétée ponctuellement par l'expérience de l'ethnomusicologie participante. Ainsi, cette communication propose de s'intéresser à l'imaginaire dans les récits des artistes et des ethnomusicologues pendant l'entre-deux guerres et chez la génération suivante. Les premiers initièrent le « rêve de Zakopane », encore bien présent dans l'imaginaire collectif actuel. A travers les travaux de Adolf CHYBINSKI (1888-1952)etde Włodzimierz KOTONSKI(1925-2014), la contribution examinera comment les musicologues et ethnomusicologues polonais de ces deux générations firent référence à ces écrits et à cet imaginaire. Ces générations marquèrent un tournant dans l'approche des recherches sur les musiques traditionnelles de la région Podhale, en accordant à la méthodologie une place de plus en plus importante. Que firent-ils de cet imaginaire ?
La communication s'intéressera dans un premier temps aux écrits des artistes à propos de la musique suite à la « découverte » de Zakopane à la fin du XIXème siècle et à la définition de ce qui constitue cet imaginaire : une montagne pure, la liberté ou encore la vie pastorale idéalisée. Dans un second temps, elle s'attachera à analyser la présence de cet imaginaire dans les écrits de AdolfCHYBINSKIet de WłodzimierzKOTONSKI. Enfin, elle interrogera les échos et conséquences de cet imaginaire aujourd'hui.

Publications personnelles

« Le *zbójnicki* ou danse des bandits d'honneur, une catastrophe légendaire » dans Marie-Virginie Cambriels, Jean-Marc Bardot, Quentin Duprat, et al. *La Musique des catastrophes*. Actes de journée d'étude, 2021. ⟨hal-03477377⟩
« L'utilisation du folklore dans la propagande de la République Populaire de Pologne » : communication pour la Journée Musicologique d'Auvergne et publication des actes, 2021 ; en cours de publication.
« La notation chiffrée de Krzysztof Trebunia-Tutka pour l'apprentissage du violon en Podhale : à la recherche d'un modèle », Annales de Lettres et Sciences Humaines LXX (2022) nr 12 „Muzykologia", Lublin : Université Catholique Jean-Paul II de Lublin, 2022. https://ojs.tnkul.pl/index.php/rh/article/view/18037

Bibliographie

CHYBINSKI, Adolf : *InstrumentyMuzyczneludupolskiego na Podhalu* [Instruments musicaux du peuple polonais de Podhale], Cracovie, Polskie WydawnictwoMuzyczne, 1924.
CHYBINSKI, Adolf : *O polskiejmuzyceludowej : wybórpracetnograficznych* [Sur la musique populaire polonaise : travaux ethnographiques choisis], Cracovie, Polskie WydawnictwoMuzyczne, 1961.
COOLEY, Timothy : *Making music in the Polish Tatras: tourists, ethnographers, and mountainmusicians* [Faire de la musique dans les Tatras polonais : touristes, ethnographes et musiciens de montagne], Bloomington, Indiana UniversityPress, 2005.

[5]S. MIERCZYŃSKI, *MuzykaPodhala*, Kraków, Polskie WydawnictwoMuzyczne, 1973 [1930], p. 12

DOMARADZKA-BARBIER, Aurelia : *Le folklore musical polonais: la Silésie. Contribution à l'étude du chant populaire silésien*, Thèse de doctorat, Lyon/Lille, Université Lyon2/ANRT, 1997.
KOLBERG, Oskar : *Dzieławszystkie-Góry i Podgórze* [Œuvres complètes – Montagnes], Cracovie, PWM, 1966.
KOTONSKI, Włodzimierz :*Góralski i zbójnicki. Tańcegóralipodhalańskich* [Góralski et zbójnicki. Danses des montagnards de Podhale], Cracovie, PWM, 1956.
KOTONSKI, Włodzimierz :*Uwagi o muzycePodhala*[Remarques sur la musique de Podhale] dans *Muzyka*, 1953, 5-12 ; 1954, 5-6.
MAŁANICZ-PRZYBYLSKA, Maria : *MiędzydźwiękamiSkalnegoPodhala: współczesnagóralszczyzna* [Entre les sons du Podhale rocheux : culture montagnarde contemporaine], Varsovie, WydawnictwaUniwersytetuWarszawskiego, 2018.
MIERCZYNSKI, Stanisław : *MuzykaSkalnegoPodhala* [Musique du Podhale rocheux], Cracovie, PWM,1973 [1949] [1930].

Biographie

Marie Renaudin est doctorante contractuelle à Sorbonne Université et à l'IReMus. Sa thèse, débutée en 2020 sous la direction de Jérôme Cler, s'inscrit dans le champ de l'ethnomusicologie et porte sur la coexistence du temps musical et du temps social chez les générations actuelles de musiciens dans la région Podhale, au sud de la Pologne. Ce projet fait suite à la rédaction d'un mémoire de Master à Sorbonne Université intitulé *« Dawno », un refrain pour se raconter. Musiques et danses traditionnelles de Podhale (Pologne). Retour de terrain*.Elle est membre du Bureau des Jeunes Chercheurs de l'IReMus depuis 2021. Dans le cadre de cet engagement, elle a co-organisé le IIIe et le IVe Congrès Doctoral International de Musique et Musicologie, le séminaire « L'IReMus présente... », ainsi que le rendez-vous « Thèse et vous ! ». En 2023, elle devient représentante des doctorant.e.s de l'IReMus au sein du Conseil du laboratoire.

Contact : marie.renaudin@sorbonne-universite.fr

- ***El Valle Musical. Les musiciens autochtones d'Otavalo au croisement des circulations transnationales (38min)***

VOIROL Jérémie, research fellow, département d'anthropologie sociale, Université de Manchester

Résumé

Danser la musique de la langue. Pour un cinéma ethno-phonésique et organologique

Anatoli Vlassov, *Phoné-Copie*, film 2016, Festival « Les 48 heures de Chengdu » en Chine (film nominé meilleure direction artistique) ; sélection officielle du festival « Bideodromo » à Bilbao en Espagne. Réalisation et performance : Anatoli Vlassov; Caméras: Benoit Delbove et Gildas Madelénat; Son: Loic Chautemps; Montage et étalonnage: Camille Arnaud; Mixage: Terence Meunier. Production - iDCore Anatoli Vlassov - 48 Hours Chengdu International Short Film Festival - Institut Acte, Art&Flux, University of Paris 1, Panthéon Sorbonne — avec Gildas Madelénat. Disponible sur : https://vimeo.com/187531366

Phoné-Copie 1 est un film qui a été tourné à Bailu, un village chinois entièrement élaboré sur le modèle d'une architecture à la française. Un danseur parlant étranger y est parachuté pour avaler des mots que les habitants font tomber de leurs bouches. Alors, en incorporant leurs voix, il fait de la copie une Phonésie, un montage qui relie les mouvements de la danse contemporaine et la musique de la langue chinoise en une chair commune. Film disponible sur : https://vimeo.com/187531366

Dans ce film le performeur danse et chante simultanément la langue étrangère. Grâce aux outils performatifs de la Phonésie 2, une technique d'articulation entre la danse et la parole, il transmute constamment les mots dits en mouvements dansés et inversement.
Pour la communication je vous propose une analyse de ce film, à partir de laquelle je dégagerai le concept d'un cinéma éthno-phonésique et organologique. Je m'appuie ici sur la théorie de Bernard Stiegler *d'Organologie Générale*. Dérivé du grec le terme organon veut dire l'outil ou l'instrument et le mot organologie, en musique, renvoie à l'étude des instruments de musique. Pour Stiegler l'organologie générale étudie les organes depuis les parties anatomiques d'un corps humain jusqu'aux domaines techniques et organisations sociales. Dossier Organologie générale sur *ArsIndustrialis*, [en ligne], consulté le 1 octobre 2022. Disponible sur : https://arsindustrialis.org/organologie-g%C3%A9n%C3%A9rale
Il s'agit d'une création-recherche pour une hybridation entre la danse, la linguistique et le cinéma. Dans le *Cinéma Organologique* 3 l'humain, la danse, la langue et la technologie sont considérées comme des organes différents : somatiques (organes anatomiques des protagonistes), sémiotiques (la langue, la danse, la musique, la phonésie) et organes technologiques (caméras, micros et tous les instruments technologiques nécessaires pour faire ce film). Entre performance et film, là où les organes dansent et les paroles font de la musique, les spectateurs composent leur propre cinéma.

Biographie
Anatoli Vlassov est danseur parlant, chorégraphe, vidéaste et depuis 2022 Docteur en Création-Recherche en Arts et Sciences de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Entre 2003 et 2013 il a créé des chorégraphies avec des éboueurs en France, des chasse-neiges à Montréal, des cireurs de chaussures en Bolivie. Il a composé des spectacles et a tourné des films avec des personnes touchées par l'autisme. Puis il a réalisé un projet où il a dansé avec une caméra endoscopique sans fil donnant à voir la danse à la fois de l'extérieur mais aussi de l'intérieur organique du corps dansant. Depuis 2012 il développe une technique performative d'articulation entre danse et parole qu'il appelle la PHONÉSIE® et qui s'infiltre dorénavant dans tous ses projets chorégraphiques et filmiques. Ces créations de danse parlante (solo, trio, septet ou nonet) sont programmées dans de nombreux festivals de danse et de cinéma du monde entier.
Il mène également un travail éditorial publié en français et en anglais. Depuis 2015 il a écrit le manifeste TENSER (éditions Jannink) ainsi qu'une quinzaine d'articles académiques. Une publication de sa thèse (PHONÉSIE. Création-recherche d'une technique performative articulant danse et parole. Ou comment le sensible rencontre l'intelligible) est envisagée dans la collection « Gestes » aux Éditions « Les Presse du Réel» en 2024. Il est par ailleurs souvent invité par des universités nationales et internationales pour des enseignements et des conférences.

Publications :
Anatoli Vlassov, *La Phonésie*, paru en 2018 aux éditions Panorama du métier de danseur, Pantin, CND (Centre National de la Danse), service Recherche et Répertoires chorégraphiques, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, France : https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2017_juin.pdf

Anatoli Vlassov « Filmer la conscience - entre Phonésie et Caméra Parlante – le Cinéma Organologique » Articles avec comité scientifique à paraître en anglais en 2023 dans un livre «LO:TECH:POP:CULT : Screendance scientifique», Éditions Routledge, (UK)

Contact : **jeremie.voirol@manchester.ac.uk**

- ***Un concert commenté sur "Ali-naqiVaziri"***

Saina Zamanian, doctorante en musicologie – Jean Monnet Université

Résumé

Ali-naqiVaziri (1er octobre 1886 - 9 septembre 1979) est l'une des figures les plus influentes de la musique iranienne contemporaine. Vaziri, compositeur, théoricien, interprète et professeur du *târ* iranien, a étudié la musique occidentale en France et en Allemagne pendant cinq ans.La diversité de son répertoire instrumental et vocal, ses efforts pour enseigner la musique, ainsi que les nombreuses activités qu'il a menées pour promouvoir la musique iranienne, ne sont qu'une partie des vastes dimensions de sa personnalité artistique et sociale.

Sa vie professionnelle a coïncidé avec le mouvement de modernisation de l'Iran sous l'influence de la culture européenne. Comme beaucoup de ses contemporains, il pensait que le développement et la mondialisation de la musique iranienne se feraient en suivant l'exemple de la musique occidentale, et il a été le premier à écrire et à publier des livres d'enseignement sur la musique iranienne en utilisant la notation et la terminologie européennes.

Dans de nombreux ouvrages et articles, Ali Naqi Vaziri est présenté comme une figure emblématique de l'occidentalisation de la musique iranienne et, dans certains cas, est considéré comme le précurseur de "l'affaiblissement" de la musique d'aujourd'hui (Lotfi 1992). Mais le fait est qu'il était le résultat de l'atmosphère qui régnait dans sa communauté intellectuelle, et qu'il ne s'est pas écarté de ce qu'il considérait comme la nécessité de son temps.

Vaziri rêvait d'un pays moderne et d'une musique mondialisée, mais il connaissait aussi très bien la musique traditionnelle iranienne. À une époque où de nombreux musiciens avaient décidé de remplacer les instruments iraniens par des instruments européens, il a écrit des méthodes d'enseignement pour les instruments iraniens afin qu'ils puissent être enseignés dans les institutions éducatives de l'époque[6].

La personnalité artistique d'Ali-naqiVaziri m'a toujours attirée et, ces dernières années, j'ai fait des recherches sur ses œuvres moins connues, ce qui m'a permis d'enregistrer et de publier deux albums sur cette figure emblématique[7].Une caractéristique importante de ces compositions est la précision sans précédent de leur écriture en notation européenne. Les notes de ces pièces ne sont pas seulement précises et détaillées dans les signes liés à la dynamique et aux techniques dans le livre, mais aussi la combinaison du poème et de la musique et même les mélismes sont écrits sous les notes, avec les lettres créatives de Vaziri et dans la propre écriture du compositeur[8]. (Vous suivrez la partition de ces pièces au fur et à mesure que je les interprète).

Biographie à compléter

Doctorante en musicologie, Saina Zamanian a étudié le Tār et le Setār avec des maîtres tels que Hooshang Zarif, Hossein Alizādeh et DāryushTalāyi. Diplômée de la Faculté de Musique de l'Université des Arts de Téhéran en musique savante persane, elle est aujourd'hui professeure au Conservatoire de Téhéran et poursuit parallèlement un doctorat à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Elle a participé à de nombreux festivals internationaux : Moqām (Ouzbékistan), Folk music festival (Malaysia), etc. et a été directrice du festival de musique Saba à Téhéran pendant deux saisons. Elle parle couramment trois langues : anglais, allemand et français et elle a fait des traductions d'articles et de livres en Persan.

---

[6] VAZIRI Ali-naqi, (*Méthode de formation Tār*), Berlin, 1923, Kaviani.
----------, (*Nouvelle méthode de formation Tār)* Téhéran, 1934, Yasavoli.
----------, *(Chants d'école issus des enseignements de Saadi),*Téhéran,1937b, Kanoon-e-Ketab.

[7] ZAMANIAN saina,"Onze Tasnifs d'Ali-naqiVaziri", Téhéran, Mahoor, 2019.
----------, "Onze Duets d'Ali-NaqiVaziri", Téhéran, Mahoor, 2022.

[8](Vaziri 1937)

Bibliographie courte

Darvishi Mohammad-reza,*(Regarder vers l'ouest),*Téhéran, Mahoor, 2004, 290p.
Dashti Ali, « *La musique d'Ali-naqiVaziri* »,Téhéran,Musik-e-Iran n°3, 1954, p. 29.
DURING Jean, La musique Iranienne : Tradition et Evolution, Bibliothèque Iranienne 29. Paris,France, Recherche sur les Civilisations, 1984.
KhaleqiRuhollah, « *La critique de Vaziri* », Téhéran,Musik-e-Iran,n°12, 1966, p. 6.
« Ali-naqiVaziri », Musik-e-Iran, n°11, 1963, p. 11-12.
« La passion de Maître Vaziri pour la musique et le Tar », Téhéran, Divān-e Amir-Jāhed, 1954, p. 44-48.
Lotfi Mohammad-reza, « *Où le problème a-t-il commencé : À propos de Ali-naqi Vaziri* », Téhéran, Sheida, 1992, p.109- 131.
Mashhun Hasan, (*Histoire de la musique iranienne)*, Téhéran,FarhangNashr No, 2001, 830p.
SepantaSasan, *(Perspectives de la musique iranienne)*,Téhéran,Mahoor, 2003, 484p.
« Revue du disque d'un artiste : Ali NaghiVaziri, le pionnier de la musique moderne iranienne »,Téhéran, Kerman n° 9, 1995, p. 47-52.
(Histoire de l'évolution de l'enregistrement dans la musique iranienne), Téhéran, Mahoor, 436p.
« Vaziri et Hafiz », Téhéran, Honar-e- Musiqi, n° 35, 2002, p. 3-5.
Vaziri Ali-naqi, « La musique iranienne », Musiqi, n° 6, 1961, p. 22-30.
« *Harmonie de la musique iranienne* », Téhéran,Musiqi, n°3, 1941a, p. 1-8.
« *Les Intervalles harmoniques* »,Téhéran,Musiqi,n°3, 1941b, p. 9-16.
« *Musique iranienne et la Radio* », Téhéran, Musiqi,n°1, 1941c, p. 46-48.
*(L'esthétique dans l'art et la nature),*Téhéran,University of Tehran, 209p.
(*Méthode de formation Tār*), Berlin, 1923, Kaviani.
(*Nouvelle méthode de formation Tār)* Téhéran, 1934, Yasavoli. 247p.
(Histoire de la musique), Téhéran, 1932*,* National Library of Iran :
http://dl.nlai.ir/UI/ee193fa6- 489b 461d-8f66-5092ab609658/Catalogue.aspx.
(*Reconnaissance des "modes" : théorie musicale iranienne)*, Téhéran, 1934a, VezaratMa'aref, vol.2.

Albums et projets
- Joueuse de Târ, POSTORIENTALISM par Ehsan Saboohi, Noise a Noise, 2023
- Compositeur et joueur de Târ, Rahgoon, Javan, 2021
- Concepteur et interprète du Târ, ELEVEN Duos de ALI-NAQI VAZIRI, Mahoor, 2021
- Compositeur et interprète de Târ, Moon, 2020
- Concepteur et interprète du Târ, ELEVEN TASNIFS d'ALI-NAQI VAZIRI, Mahoor Pub, 2019
- Joueuse de Târ, Quatuor persan par Amin Sharifi, 2016.
- Joueur de Târ, DAYKATO de M. Ali Najafpoor, Siâh-Sefid, 2015
- Chanteur, PHONEMES REQUIM d'Ehsan Saboohi, Mahoor, 2013

Contact : zamanian.saina@gmail.com
Site internet : www.sainazamanian.com