

MUSIQUES NOUVELLES ET MÉLANGE

DES GENRES

-

COLLOQUE
22 ET 23 MARS 2013

ORGANISATION :
SARAH BENHAÏM ET MAËL GUESDON

INSTITUT PROTESTANT DE THÉOLOGIE
83 BOULEVARD ARAGO 75014 PARIS

L'évolution ultra-contemporaine des "musiques nouvelles" manifeste une tendance croissante au mélange et à l'hybridation. À la suite des courants musicaux nés dans les années 1970 et 1980 par la division de grands mouvements en constellations de genres, les pratiques musicales n'ont cessé, jusqu'à aujourd'hui, de se renouveler dans un rapport paradoxal de continuité et de rupture avec l'héritage – parfois assumé, parfois renié – des mouvements dont elles sont issues.

Depuis les années 2000, ce phénomène s'est accéléré : couplant des formes musicales hétérogènes et mixant des codes d'univers différents, les pratiques contemporaines se réinventent par assemblages, recherchant l'inédit, le "détonant". Les combinaisons stylistiques sont toujours plus complexes et touchent des sphères musicales de plus en plus larges. Si auparavant elles pouvaient se limiter au domaine de l'expérimentation underground des musiques "indépendantes", ces pratiques se généralisent aujourd'hui à l'ensemble des productions musicales dites "populaires". À la fois source de création et vecteur de visibilité, internet est sur ce point déterminant puisqu'il permet de diffuser de manière *a priori* peu hiérarchisée un éventail varié d'offres culturelles, et ainsi de saisir et de mixer pratiques et goûts selon le principe de "neutralité du réseau". Perpétuellement connecté grâce aux nouvelles technologies à des univers sémiotiques disparates, le musicien multiplie les collages, reprises, fragmentations...

Entre réflexion épistémologiques et études de cas, ce colloque regroupant sociologues, philosophes et musicologues tentera de comprendre comment aborder ces évolutions récentes qui posent, de la production à la réception, des problématiques transversales : évolutions des pratiques (de création et d'écoute), bouleversement des rapports entre innovations et emprunts, polyvocalité sémantique, reconnaissance communautaire, transformation technique... En mêlant tables rondes et interventions de chercheurs de domaines différents, nous nous proposons de saisir comment des nouvelles logiques de multiplicité – mixité et horizontalité – transforment aujourd'hui en profondeur notre rapport à la musique.

22 Mars (Amphithéâtre)

9h15 Accueil et introduction

- **EFFETS, LIEUX ET (DÉ)CONSTRUCTIONS DU GENRE**

Modération : **Esteban Buch** (CRAL / EHESS)

9h30 - 10h20 **Myrtille Picaud (EHESS/CESSP)** - Les recompositions du genre musical à l'échelle de la ville

10h20 - 11h10 **Hervé Glevarec (LCP/CNRS)** - Déclassification et mise en genre

11h20 - 12h10 **Fabien Lelarge (Université Paris Est)** - Pour une méthodologie d'analyse des musiques d'aujourd'hui : l'exemple du jazz électronique français

12h10 - 13 h **Matthieu Saladin (ESAD Strasbourg/ACTE)** - Logique du feed-back : l'imprévisible retour de l'effet sur la cause

- **HYBRIDATION (TRANS)CULTURELLE, UN ENJEU POLITIQUE ?**

Modération : **Emmanuelle Olivier** (CNRS, CRAL / EHESS)

14h30 - 15h20 **Sarah Benhaïm (CRAL/EHESS)** - Expérimentation et (non)conformisme en Chine : le cas de la « chinoise »

15h20 - 16h10 **Elina Djebbari (CRAL/EHESS)** - Les créations musicales transculturelles : vraies rencontres ou fausses promesses ?

16h20 - 17h10 **Léa Roger (LIAOS/EHESS)** - Musique fantomatique, une nouvelle scène britannique nommée « hantologie »

17h10 – 18h **Julie Mansion-Vaquié (OMF/JCMP)** - Hybridation musicale : l'exemple du groupe Les Fils de Teuhpu

18h - 18h50 **Table ronde**

23 Mars (Salle 11)

9h15 Accueil et introduction

- **MÉLANGE DES GENRES ET MODERNITÉ**

Modération : **Philippe Le Guern** (CAPHI, Nantes)

9h30 - 10h20 **Cécile Prévost-Thomas (Cerlis/OMF/JCMP)** - « La vraie nouveauté naît toujours dans le retour aux sources » : retour épistémologique sur le concept de « nouveauté » en musique

10h20 - 11h10 **Paul Hegarty (University College Cork, Ireland)**- Micro-avantgardisme. L'exemple de la « *harsh noise wall* »

11h20 - 12h10 **Anis Fariji (Université Paris 8)** - L'hybridation comme aspect prééminent de la modernité musicale arabe

12h10 - 13 h **Lambert Dousson (ENSA Montpellier)** - Cartographie du moi hybride dans la musique « savante » récente. L'exemple de Yann Robin

- **DE L'ÉCOUTE À LA CRÉATION, ÉVOLUTION DES PRATIQUES**

Modération : **Gabriel Segré** (Université Paris 10)

14h30 - 15h20 **Anne Petiau (CEAQ/ITSRS)** - L'hybridation en musiques électroniques et la figure de l'auditeur

15h20 - 16h10 **Maël Guesdon (CRAL/EHESS) et Philippe Le Guern (CAPHI, Nantes)** - *In the boundary between virtual and reality* : hologrammes, transversalité stylistique et spectralité dans la pop contemporaine

16h20 - 17h10 **Tibo Christophe (LARA, Toulouse II/CAPHI, Nantes)** - Confusion et mélange des genres dans les pratiques d'écoute musicale des adolescents

17h10 -18h **Table ronde et conclusion**

20h30 **Concert** (à confirmer) avec S.A.F.E (Paul Hegarty), Fusiller, Tourette, Ero Babaa à Kobe (75013)

Myrtille Picaud (EHESS/CESSP) - Les recompositions du genre musical à l'échelle de la ville

La notion de « scène », développée notamment par les cultural studies, permet d'articuler l'analyse du genre musical aux dispositifs sociaux et matériels dans lesquels il s'imbrique, ainsi qu'au territoire dont il marque l'identité. Le concept de scène sera relié aux travaux en sociologie de la culture et des arts. Cette intervention s'appuiera sur mes recherches qualitatives et quantitatives de recensement des différents lieux de musique de la capitale, sans distinction de genre, de taille, de statut institutionnel etc.

Utiliser la notion de scène permet de mettre à distance l'hypothèse d'une circulation et d'échanges de musique indifférenciés et neutres entre auditeurs, artistes et salles de musique, grâce à l'observation empirique des recompositions de genres à l'échelle locale. L'analyse de groupes d'individus revendiquant l'appartenance à un genre spécifique, des dénominations par la critique, ainsi que des stratégies de positionnement par rapport à d'autres groupes déclinant des genres similaires (dont il convient de se démarquer) ou très différents, sont privilégiées.

Si l'observation est centrée sur les salles de musique, leur positionnement dans l'espace parisien permet de donner une signification aux genres et hybridations revendiqués, en construisant un lien plus général avec la société. En effet, une soirée « électropikal » au Social Club (75008), à la Bellevilloise (75020) ou au Titan Club (75017) signifie des artistes, des publics, une expérience du concert et une manière de faire de la musique très différents. Le croisement du rap et du punk à la Miroiterie (75020), genres relativement délaissés par la capitale, éclaire également la signification donnée à ces genres, et la lecture commune de leurs messages politico-sociaux. A l'inverse, l'absence relative de scènes punk ou rap visibles sur l'échiquier parisien, au contraire de l'électro hip-hop ou des « musiques urbaines », souligne que les genres portent des images sociales distinctes. Le mélange des genres ne se fait pas de manière indifférenciée, et doit être relié notamment aux caractéristiques sociales de la ville.

Hervé Glevarec (LCP/CNRS) - Déclassification et mise en genre

"Une grande partie du monde occidental est entrée dans une période de déclassification culturelle. Les systèmes de classifications artistiques sont de plus en plus différenciés et moins hiérarchisés, les classifications plus faibles et moins hiérarchisées" (Paul DiMaggio, "Classification in

Arts", 1987 : 452)"

Le sociologue peut aborder la question du genre culturel dans sa dimension de classement, se poser la question de la valeur du genre dans la structuration des pratiques individuelles et dans celle des univers professionnels. Chez le Bourdieu de *La distinction*, le genre, quand il apparaît, a clairement la signification d'un classement, pour soi et pour l'autre ; sa valeur est sociale, positionnelle : dans le domaine musical, le genre est connoté parce qu'il est coextensif à une hiérarchie des musiques.

S'il y a bien déclassification, comme le soutient P. DiMaggio, elle s'accompagne alors (paradoxalement ?) d'une production de sous-genres, notamment en musique. Je défendrai l'idée que le genre, qui était entendu comme classement (social), doit se comprendre dorénavant comme catégorie esthétique, témoin alors de son autonomisation. Les travaux récents saisissent, à leur insu parfois, cette nouvelle inclassabilité (les "genres inclassables" de B. Lahire en sont un témoignage), à savoir un affaiblissement du genre-classe sociale dont témoignent aussi les phénomènes d'éclectismes notés ces dernières années puisqu'ils indiquent pour partie une désidentification des classes à des genres précis (y.c. pour les catégories "d'univores" qui ne renvoient pas à des classes sociales mais à des groupes).

Le modèle dit de la "tablature" que je soutiens suppose, par la mise en genre qui en est le fondement, que les genres comme catégories esthétiques sont devenus incommensurables les uns aux autres, produisent des œuvres en leur sein et servent de points d'appui au goût.

Fabien Lelarge (Université Paris Est) - Pour une méthodologie d'analyse des musiques d'aujourd'hui : l'exemple du jazz électronique français

L'objectif de cet article est de soulever des interrogations inédites pour le musicologue en proposant une méthodologie d'analyse des musiques d'aujourd'hui. Cette étude expose ainsi l'élaboration de procédés pouvant décrire et analyser les principes musicaux qui sont les fondements logiques, physiques et esthétiques des œuvres nées de la rencontre entre le jazz et les musiques électroniques. Hybride par essence, lieu de rencontres improbables ou s'entrelacent les cultures, se nourrissant d'interactions et restant un terrain d'expérimentations permanentes, le jazz est un exemple patent : « il influence toutes les sonorités et les rythmes de notre époque (...). Le jazz a rattrapé

l'histoire de la musique, mais parallèlement, il se dilue dans son environnement. Il se multiplie. » C'est cette qualité d'imprégnation du quotidien mêlée à son caractère d'ouverture sur le monde et sur les autres musiques qui ont notamment favorisé l'immixtion de l'électronique dans son champ d'investigation. Jazz et techno ? L'interaction entre ces deux univers musicaux actuels que tout semble opposer en apparence, très en vogue sur la scène française depuis 20002, attise notre curiosité musicienne et musicologique.

Sans sources de première main et avec l'unique support de l'enregistrement, l'examen de cette esthétique met en jeu des paramètres déjà rencontrés dans les domaines acoustiques et électroacoustiques. Au delà de ce constat, notre travail vise à essayer de comprendre la massification de ce phénomène non pas sous ses aspects historiques, sociologiques, ethnographiques ou technologiques, mais par une analyse musicologique d'œuvres caractéristiques de l'alliage entre deux musiques à la fois différentes et complémentaires. Nous présenterons les figures françaises emblématiques jetant des ponts entre ces genres musicaux et tenterons de connaître les motivations au fait de « s'associer à la machine pour lui faire dépasser sa rigidité, comprendre les sons jazz pour leur faire garder leur souplesse dans un bain de numérique. ». Aussi, nous étudierons la particularité et les enjeux de ce courant musical, mariage de l'acoustique et du numérique, de l'improvisation et de la technologie.

Matthieu Saladin (Haute École des Arts du Rhin, Institut ACTE) -
Logique du feed-back : l'imprévisible retour de l'effet sur la cause

Parmi les procédés de l'expérimentation musicale, le feed-back semble bénéficier d'un statut particulier. Schématiquement, il consiste en « l'action en retour d'un effet sur le dispositif qui lui a donné naissance et donc, ainsi, sur elle-même » (wikipédia). Dès les années 1960 et 1970, ce phénomène – dans son application sonore – est au cœur de nombreuses pratiques relevant aussi bien de la tradition expérimentale (Alvin Lucier, Max Neuhaus, David Tudor, etc.) que du champ des musiques populaires (Jimi Hendrix, Lou Reed, Pete Townshend, etc.). Mais son intérêt dépasse la seule découverte des modulations inouïes générées par la mise en boucle d'un dispositif électroacoustique (guitare électrique ou microphone couplé à un système d'amplification) et se maintient depuis parmi les générations successives de musiciens faisant l'expérience des possibilités de la rétroaction, jusqu'à représenter aujourd'hui, dans son acception étendue, l'un des vecteurs principaux de l'expérimentation à l'œuvre dans l'underground musical de ce début de XXIe siècle. Il ne s'agit plus alors simplement du larsen de guitare

jouant son soliloque strident, mais d'un terme générique renvoyant pêle-mêle au bouclage des laptops, aux machines célibataires de l'électronique, au travail de l'espace, de réseau ou de l'implication (médiatisée ou non) du public, voire aux multiples réinjections d'un passé musical proche devenu matériau poétique. Toujours est-il que, loin de tout éternel retour du même, la singularité du feedback est de conduire à une reprise différenciée dans son renvoi de l'effet sur la cause. Une telle prégnance dans les pratiques actuelles appelle peut-être une reconsidération du statut de ce phénomène électroacoustique, pour en élargir la pensée au-delà du simple symptôme. En partant des usages musicaux du feedback d'hier et d'aujourd'hui, cette communication voudrait envisager les potentiels apports de la transposition de ce mode d'expérimentation sonore en un éventuel outil conceptuel à même de saisir certaines spécificités de notre contemporanéité musicale.

Sarah Benhaïm (CRAL/EHESS) - Expérimentation et (non)conformisme en Chine : le cas de la « chinoise »

Depuis ses origines au début des années 80 au Japon, aux Etats-Unis et en Europe, la musique *noise* se veut l'expression d'une liberté musicale, subversive et expérimentale. Malgré son caractère underground, ce genre musical connaît un développement rapide au tournant du XXIe siècle, et s'implante alors dans de nombreux pays du monde. Ce phénomène, étroitement lié à la globalisation et aux échanges culturels mondialisés, est grandement facilité par les outils de communication de grande échelle comme Internet.

Il s'agira pour cette intervention de prendre pour exemple la Chine, dont la scène *noise* se développe fortement depuis quelques années, tant à Pékin, Shanghai que dans d'autres villes chinoises telles que Lanzhou. Les restrictions de l'État chinois concernant l'import des musiques étrangères ont considérablement entravé l'information et l'accès à ces musiques dans les années 1990. Cependant, en raison de l'utilisation récente et intensive du haut débit et du téléchargement, une jeune génération de musiciens a pu accéder plus aisément aux productions musicales occidentales et s'approprier ces pratiques.

Cet ensemble de musiques expérimentales non académiques, dont la *noise* fait partie, semble alors devenir un véhicule privilégié à l'affirmation de certains goûts et modes de vie, les chinois devant dès lors composer avec la découverte de l'histoire musicale occidentale, mais également avec la leur, la révolution culturelle chinoise ayant eu pour conséquence d'éradiquer en partie la culture

traditionnelle.

Ainsi, il sera question d'interroger ces nouvelles pratiques musicales dans la Chine d'aujourd'hui, en particulier au regard de la ré-appropriation sémantique de la *noise* et de ses potentialités subversives. Cette musique est-elle la même en France et en Chine ? Comment ses codes sont-ils appropriés ou récupérés ? En somme, comment la *noise* devient "*chinoise*" ? Car, comme le déclare le musicien Yan Jun : "*Westerners deconstruct their own traditions in order to redefine them, whereas the Chinese simultaneously attempt to understand the Western tradition and to rediscover their own. While Westerners believe that the Chinese are re-inventing sounds that already exist, the Chinese believe that they are simply re-inventing themselves*".

Elina Djebbari (CRAL/EHESS) - Les créations musicales transculturelles : vraies rencontres ou fausses promesses ?

Dans le contexte de la world music où « l'hybridation est érigée en dogme » et où les musiciens doivent « se soumettre sans réserve au diktat de l'interculturel » (Aubert 2001 : 104), les créations transculturelles mêlant des musiciens de diverses « cultures » proposent de multiples combinaisons, des plus fantaisistes aux plus argumentées. Soutenus par la politique culturelle française depuis le début des années 2000, ces projets musicaux s'intègrent dans la valorisation internationale de la diversité culturelle tout en prônant le dialogue interculturel. Ainsi, certaines institutions en font le fer de lance de leur politique interne, comme par exemple la Fondation Royaumont (qui a par ailleurs signé une convention de partenariat avec l'EHESS depuis 2006).

Ce type de créations, qui se jouent selon des modalités strictes de temps et d'espace, transcendent les terrains habituels des ethnomusicologues : la résidence de création et les scènes des festivals deviennent les nouveaux lieux de la création musicale, les artistes qui se rencontrent sont choisis selon un « casting » et le projet est bien souvent déterminé en amont par les partenaires qui le produisent selon des objectifs divers.

Ayant pu suivre la progression de deux créations transculturelles (résidences de création, concerts...), l'une mêlant des musiciens marocains à des jazzmen français, l'autre rassemblant des musiciens grecs, tunisiens, marocains et espagnols autour d'un « répertoire méditerranéen », je propose dans cette communication de développer un questionnement méthodologique sur ces nouveaux terrains de la recherche en sciences sociales. Et partant, il s'agira

d'analyser les principaux enjeux de ces créations transculturelles, en observant notamment la manière dont elles s'intègrent dans les orientations des politiques culturelles à différentes échelles (nationales, mais aussi internationales), créant des espaces de globalisation parallèle et comment elles sont soutenues la plupart du temps par des discours s'opposant aux « dérives » de la world music.

Léa Roger (LIAOS/EHESS) - Musique fantomatique, une nouvelle scène britannique nommée « hantologie »

Depuis 2004, un petit label britannique nommé Ghost-Box ne cesse de gagner en popularité. Il produit une musique créée à partir de vieux enregistrements d'émissions de radio, publicités ou de musiques de films hérités de son pays (library music, horror ou S-F soundtracks, spoken words...). Cette matière brute, trace du passé est recomposée par un fin travail de studio (jeux d'overdubs, reverb, pitch, rajout de mélodies de synthétiseurs, d'instruments acoustiques, de sons électroniques concrets mais aussi exploitation des bruits de surface du medium). Plusieurs auteurs et critiques, tels que David Toop ou encore Simon Reynolds placent les artistes de ce label au sein d'un genre essentiellement britannique, qu'ils nomment l'« hantologie ». On peut y retrouver les artistes qui gravitent autour du label Mordant Music ou encore l'artiste Moon Wiring Club. Emprunté au concept de Derrida, ce genre recourt à la figure du spectre, mêlant différentes influences (library music, tradition folk et psyché britannique, dub, hip-hop ou encore musique concrète), il joue avec plusieurs couches temporelles qui véhiculent un discours culturel et politique. Au sein de cette intervention, nous analyserons ce genre émergent en prenant en compte ses caractéristiques musicales, sociétales et techniques. Nous nous appuierons principalement sur une étude de terrain réalisée auprès des artistes du label Ghost-box et de quelques-uns de leurs fans et nous tenterons de montrer comment ces artistes jouent avec l'hybridité constante entre les symboles du passé et du présent, entre plusieurs genres et techniques musicales et entre les textures visuelles et sonores. Comment définir ces « croisements » musicaux et techniques ? Comment définir le discours véhiculé musicalement par ces artistes ? A travers notre enquête de terrain, nous proposerons de questionner les notions d'authenticité, de nostalgie, d'utopie mais aussi d'innovation qui font débats aujourd'hui en sociologie des musiques dites « populaires ».

Julie Mansion-Vaquíé (OMF/JCMP) - Hybridation musicale : l'exemple du groupe Les Fils de Teuhpu

La naissance de nouveaux styles hybrides et/ou métissés semble issue de nombreux facteurs qui sont en lien avec la notion évanescence d'influence. Bien que nous soyons noyés sous une multitude musicale, il émerge des formes nouvelles (dubstep, néo-metal...) qui perdurent. Les mélanges propres à chaque groupe (ska-core-musette-festif) ne permettent pas au style d'être pérenne. La question est donc de savoir si l'on se détache des autres pour affirmer son originalité musicale ou si l'on s'inscrit dans une lignée musicale impliquant références, filiation etc. Deux grandes tendances idéologiques semblent s'inscrire dans les musiques actuelles, celui d'un mouvement identitaire national minoritaire revendiquant une culture propre, et celui d'un mouvement informel multiculturel revendiquant l'apport de toutes les influences mondiales facilité par un réseau de communication ouvert.

Les pistes de réflexion sont riches et nombreuses autour de la question des mélanges au sein des musiques actuelles. Je propose ici de m'intéresser à un groupe utilisant de nombreuses influences musicales (jazz, musique du monde, expérimentale, funk...) : Les Fils de Teuhpu. Ce groupe, issu du milieu underground, est proche d'un certain milieu artistique gauchisant et altermondialiste. Leur approche musicale est-elle liée à cet aspect ? Quel mélange ce groupe utilise pour créer une musique "originale" ? Quels sont leur démarche et leur positionnement par rapport à leur musique ? Le groupe s'inscrit-il dans une "idéologie" en lien avec un public spécifique ? Quels messages sont proposés ? Les notions d'esthétiques musicales, d'influences et d'hybridation seront abordées en lien avec l'analyse. Pour répondre à ce questionnement, une analyse musicologique de morceaux du groupe mettant en exergue les différentes influences utilisées (instrumentation, structure, harmonie, mélodie, langue...) sera couplée avec un entretien de membres du groupe.

Cécile Prévost-Thomas (Cerlis/OMF/JCMP) - « La vraie nouveauté naît toujours dans le retour aux sources » : retour épistémologique sur le concept de « nouveauté » en musique

En Belgique, l'ensemble « Musiques Nouvelles », dédié à la musique contemporaine vient de fêter ses cinquante ans. En France, l'expression « nouvelle chanson française » apparaît pour la première fois en 1950 quand le «Groupe de la nouvelle chanson » crée son manifeste. Le festival international MNM (Montréal/Nouvelles Musiques), dont la première édition a eu lieu en 2003 a été créé par la société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)

dont l'origine remonte à 1966. Enfin, le site internet *Néosphères*, dont le slogan est « Les sphères des nouvelles musiques anciennes et postmodernes », propose une vitrine musicale éclectique. En partant de cet état des lieux, il s'agira d'appréhender les enjeux esthétiques et symboliques du concept de « nouveauté » en musique pour une meilleure compréhension et connaissance de la réalité musicale contemporaine, de ses modes d'expressions, de transmissions et d'appropriation pluriels.

Paul Hegarty (University College Cork, Ireland)- Micro-avantgardisme. L'exemple de la « *harsh noise wall* »

Il semble que l'on assiste actuellement à l'impossible déclin de l'avant-garde, celle-ci agonisant sans jamais disparaître tout à fait. L'idée d'une seule avant-garde – d'un mouvement innovant homogène proposant une esthétique inédite et en avance sur son temps – s'est révélée fallacieuse. Mais cela ne veut pas forcément dire qu'il n'y ait plus d'espoir de trouver de nouvelles formes d'avant-garde ni qu'il faille se plonger dans une forme de nostalgie façon Jameson. Nul besoin de regretter l'idée d'une seule pratique culturelle dominante et progressiste, ni de croire que de notre « époque postmoderne » se dégagerait un potentiel infini d'éclectisme : il n'y a, en réalité, ni triste fin ni heureuse renaissance.

Nous vivons actuellement la condition terminale de l'avant-garde qui, bien loin de s'effacer, prolifère par fragmentation. Se développant en structure fractale, l'avant-garde contemporaine est en effet présente à tous les niveaux de la musique, y compris dans la mixité et le mélange. L'essentiel est que l'impulsion d'innover a changé de fonction, de site et d'origine : l'avant-garde est désormais intrinsèque aux genres musicaux. Elle se développe en interne par bifurcation, rencontre et croisement. En prenant l'exemple de la musique *noise*, je m'adresserai à la possibilité d'un micro-avantgardisme, qui irrigue (en tous les sens) la musique expérimentale dans la diversité de ses pratiques. Chacune d'entre elles veut bien sûr avoir le dernier mot. Celui-ci sera, pour cette communication, donné à la « *harsh noise wall* » de Vomir (Romain Perrot).

Anis Fariji (Université Paris 8) - L'hybridation comme aspect prééminent de la modernité musicale arabe

Il y a environ un siècle que le champ musical arabe s'est mû dans un processus de

profonds changements ; l'introduction déterritorialisante de l'enregistrement sonore au début du XXe siècle n'en étant que la condition la plus patente. Deux conséquences déterminantes en ont alors résulté : d'une part, l'ébranlement des conditions spatio-temporelles étayant l'ordre filial et rituel de la tradition musicale, et d'autre part l'amorce d'un processus d'ouverture, continûment déformant et reformant, à rythme variable, de l'espace culturel « autochtone » de manière générale, et plus particulièrement de celui de la musique.

Ainsi le compositeur contemporain s'affilient à la culture arabe, fils d'un siècle de transmutation culturelle agitée et composée, se trouve-t-il dans un rapport pour le moins équivoque avec la tradition musicale. En même temps que celle-ci suscite en lui des réminiscences fortement chargées d'affects (enfance/tradition), elle n'en demeure pas moins lointaine, étrangère, et très largement réifiée par un siècle de large récupération commerciale. L'ambivalence d'un tel rapport est soutenue de surcroît par l'identité même de cette subjectivité « arabe » contemporaine, dans la mesure où elle est elle-même composée et multiple : pratiquement toute la génération des jeunes compositeurs « arabes » des dix dernières années est imprégnée, par formation plus ou moins poussée, d'autres cultures musicales, principalement occidentale.

L'acte concret de la composition musicale devient ainsi d'emblée hasardeux dès lors que le compositeur « arabe » s'affronte à un matériau traditionnel inexorablement replié dans son objectivité contraignante (monodique, modal, essentiellement oral, de courbe essentiellement conjointe, de variété intervallique finement délicate, etc.). C'est alors que certains compositeurs ont trouvé dans l'hybridation leur « salut », étant dépositaires de fait d'une « autre » matière musicale. En effet, non seulement, en l'entremêlant avec le matériau traditionnel arabe, cette matière « autre » serait susceptible de dégager d'autres possibles sonores et formels, mais elle s'avère de surcroît intrinsèquement porteuse de dynamique d'ouverture et d'affranchissement, dans la mesure où elle est principalement issue des musiques occidentales post-tonales.

Dans mon exposé, je m'arrêterai sur deux procédés d'hybridation intimement liés au rapport au matériau modal arabe : 1) le chromatisme retourné et 2) la densification verticale (« harmonique »). J'illustrerai mon propos par des exemples tirés de certaines œuvres telles que *Zourna* (2007) pour clarinette solo de Zad Moultaqa (Liban), *La Mémoire et l'Inconnu* (2005) pour oud et ensemble de Saed Haddad (Jordanie), ou autres.

Lambert Dousson (ENSA Montpellier) - Cartographie du moi hybride dans la musique « savante » récente. L'exemple de Yann Robin

« Une forme de modernité » : voilà comment Yann Robin, compositeur français né en 1974, définit l'« hybridation » dans l'invention musicale, désignée par lui également comme « métissage » ou « synthèse, qui abolit les frontières entre des univers a priori cloisonnés », et dont l'horizon est l'« inouï ». Définition paradoxale, tant la « modernité » musicale s'est déterminée, par l'exclusion de toute norme importée du dehors de la musique dite « savante » (ou strictement fondée sur la technique de l'écriture), en constituant sa généalogie historique et sa fondation acoustique. Mais si la modernité a expérimenté des hybridations techniques — en particulier dans l'exploration de l'électroacoustique —, l'hybridation dont parle ici Yann Robin relève, non pas de la technique, mais de problématiques esthétiques, elles-mêmes justifiées selon lui par une configuration historique dont le nom propre est justement l'« hybridation » : l'incorporation, dans sa musique, de l'improvisation jazz et du hard rock, s'inscrit dans un parcours biographique vécu comme l'expérience de l'hybridation.

C'est cette double antinomie entre technique et esthétique, généalogie et hybridation, résolue par l'appel à l'expérience subjective, dont on souhaiterait examiner la valeur de symptôme. Il s'agira ainsi de montrer dans quelle mesure le double principe d'indifférence et d'équivalence activé par l'opération d'« hybridation » reconduit le motif, à connotation théologique, de la « création », dont le fondement ultime est le « moi » créateur. L'hybridation comme manière de faire fondée sur une manière d'être trouve alors son expression objective dans la concentration des institutions de la musique contemporaine sur l'exposition, aux moyens des outils de la communication, de l'image de l'artiste.

Anne Petiau (CEAQ/ITSRS) - L'hybridation en musiques électroniques et la figure de l'auditeur

Les musiques électroniques se basent sur des musiques existantes et ne cessent de s'hybrider entre elles, donnant lieu encore et encore à de nouveaux sous-genres. Les musiques électroniques sont les héritières d'une série de transformations dans le domaine des techniques et des relations à la musique. Elles supposent d'abord la disponibilité de tout un instrumentarium informatique et électronique, leur spécificité au sein des musiques populaires résidant moins d'ailleurs dans l'utilisation d'un tel équipement que dans son emploi quasi-exclusif. Elles supposent ensuite l'avènement de la figure de

l'auditeur. Celle-ci s'est constituée progressivement dans l'histoire, accompagnant notamment l'avènement de l'enregistrement et des techniques de fixation de la musique. L'auditeur est celui qui porte un intérêt pour la musique « elle-même » et qui a développé une compétence à écouter celle-ci. Nous verrons que les musiques électroniques peuvent être replacées à la jonction de ces deux évolutions, les pratiques créatives mettant en jeu une telle capacité à écouter, et les platines et équipements des home studios permettant de manipuler les musiques fixées sur différents supports d'écoute.

En musiques électroniques, des règles de créativité existent, même si elles ne sont pas fixées dans des théories. C'est notamment le cas autour de la pratique de l'échantillonnage. L'utilisation de sons et de musiques existantes donne lieu à la valorisation de certains gestes, qui font la virtuosité du musicien, et à l'interdiction d'autres. Cette pratique créative suscite divers positionnements éthiques, comme on le voit également avec les débats autour de la musique libre et de la législation relative aux droits d'auteur.

Le rôle de la technologie et des compétences propres à l'auditeur dans les pratiques d'hybridation en musiques électroniques incite à discuter de la portée de ces transformations dans les musiques contemporaines ou « nouvelles » plus largement.

Maël Guesdon (CRAL/EHESS) et Philippe Le Guern (CAPHI, Nantes) -
In the boundary between virtual and reality : hologrammes, transversalité stylistique et spectralité dans la pop contemporaine

En Avril dernier, au festival Coachella, le temps d'un trio avec Snoop Dog et Dr. Dre, une illusion d'optique fondée sur le principe du Pepper Ghost fait remonter sur scène Tupac, rappeur mythique mort en 1996. L'illusion est particulièrement réaliste : Tupac, semblant mettre lui-même en scène son retour par-delà la mort, apparaît, s'écrie « What the fuck is up, Coachella ? », chante, danse puis disparaît. La contextualisation des propos, la légère surexposition, les mouvements adaptés à la scène, les quelques phrases échangées avec Snoop Dog, tout contribue à accentuer l'effet de cette présence spectrale dont le succès fut immédiat non seulement chez les spectateurs mais aussi sur les réseaux sociaux, donnant lieu entre autres à de nombreuses rumeurs de tournées d'hologrammes de stars disparues.

Mais le phénomène « hologrammatique » déborde largement le ressassement du passé pour s'imposer comme un des motifs principaux de certains mouvements

ultra-contemporains de la pop. Au Japon, par exemple, Hitsane Miku, une star virtuelle créée en 2007 à des fins de promotion d'un logiciel de synthèse vocale (Vocaloid) et ne se produisant sur scène que par hologramme, connaît un retentissement inespéré en devenant très rapidement une source d'inspiration pour de nombreux internautes. Ces derniers utilisent le chant synthétique de la jeune-fille dans leurs compositions puis diffusent ensuite sur les réseaux leurs clips construits autour d'animations 3D de la chanteuse.

Carcasse vide, sans intention dissociant la création de la représentation de la star, Hitsane Miku interprète une palette inégalée de genres musicaux : du néo-métal à la ballade en passant par la chanson française, le rap ou l'électro, elle se plie aux volontés des internautes produisant une rencontre singulière entre la pratique de la mixité des styles et la problématique de l'incarnation de l'interprète. C'est cette articulation prise dans le bouleversement contemporain du rapport de l'auditeur à la production – puisque l'usage des nouvelles technologies offrent ici la possibilité d'un investissement actif transformant le fantasme en représentation partagée – que nous examinerons en nous penchant spécifiquement sur le lien entre hologramme, spectralité, numérimorphose et transversalité stylistique.

Tibo Christophe (LARA, Toulouse II/CAPHI, Nantes) - Confusion et mélange des genres dans les pratiques d'écoute musicale des adolescents

La numérimorphose de la musique, concept faisant suite à la discomorphose, depuis la fin des années 90, ainsi que l'arrivée des réseaux peer-to-peer quelques années après sont venues bouleverser les modes de consommation des musiques populaires enregistrées. Internet et les nouveaux outils numériques de lecture de musique nécessitent une culture du numérique « incluant une dimension technique » forte. Ce socle de compétence minimum que demande la culture numérique réduit a fortiori les populations à qui elle s'adresse. Parmi les populations qui se sont distinguées par leur dextérité à s'approprier ces usages, les adolescents ont su innover et diversifier leurs pratiques numériques ayant pour rapport cause-conséquence une diversification des genres musicaux écoutés.

Dans le cadre d'une thèse sur les pratiques d'écoute musicale des adolescents à l'heure du numérique, nous sommes quasi-quotidiennement amenés à observer la complexité intermédiaire des pratiques d'écoute musicale de la nouvelle génération. Selon une méthodologie combinatoire qualitative (ethnométhodologie, entretien compréhensif, focus group), nous avons pu noter

une forte hybridité des genres écoutés par les adolescents, tant dans le temps que dans l'espace. Or cette diversité des genres s'accompagne très généralement d'une confusion à double niveau : d'une part les musiques écoutées sont frappées d'une intemporalité qui empêche les adolescents de dater la musique qu'ils écoutent (années 80 ? 90 ? 2000 ?), d'autre part, les terminologies des genres hybrides sont souvent employées à mauvais escient, dénotant une utilisation qui relève plus d'un effet de mode que d'une identification à un style musical.

Nous proposons ainsi, sur la base de notre recherche doctorale, de questionner les enjeux de l'hybridation des genres écoutés chez les adolescents selon deux axes : - dans un premier temps, nous tenterons de faire le lien entre la multiplicité des pratiques numériques et l'hybridation des genres. Le format numérique permet en effet de rassembler tout types de musiques, sans hiérarchisation a priori de valeurs ou de contenu. Cette piste soulèvera la question des métas-datas. - dans un second temps, nous questionnerons la pertinence terminologique de certains genres – comme par exemple le dubstep – dont la popularité est avérée chez certains adolescents, mais dont la signification reste amplement en construction. Nous lierons notre propos aux études sur les questions de la marque en France. Pour cette communication, nous restreindrons le périmètre.



Institut Protestant de Théologie (Amphithéâtre et salle 11)
83 Boulevard Arago 75014 Paris

Contact : je.musiquesnouvelles@gmail.com



Colloque organisé avec le soutien de l'ANR Musimorphoses
et du CRAL (EHESS)

Merci à Esteban Buch, Emmanuelle Olivier, Philippe Le Guern, Gabriel Segré,
Jamila Meliani et Olivier Abel.