
Travailler avec le son en anthropologie : Un entretien avec Christine Guillebaud Tristan Bruslé et Anne Castaing

Volume 3, numéro 1-2, 2025-2026.

Écrire le terrain en Asie du Sud. Vers un tournant alternatif ?

URL : <https://edition.uqam.ca/rias/article/view/3709/version/3976>

Résumé de l'article

Christine Guillebaud, ethnomusicologue travaillant sur l'Asie du Sud, explicite dans cet entretien réalisé par Tristan Bruslé et Anne Castaing comment son parcours anthropologique fut nuancé et enrichi par son travail sur le son : que peut apporter le son à l'anthropologie, et quelle est sa place dans la discipline ? Comment l'enseigner ? Comment transmettre et conserver les travaux menés sur le son en anthropologie ? Cet entretien est la restitution, retravaillée en concertation avec Christine Guillebaud, d'une table-ronde sur les écritures alternatives tenue lors des Assises de la Recherche sur l'Asie le 18 septembre 2024.

Mots clés : *Anthropologie, son, enseignement, transmission, conservation.*

Éditeur(s)
Revue interdisciplinaire sur l'Asie du Sud

ISSN 2817-7770

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bruslé, T. & Castaing, A. (2026). « Travailler avec le son en anthropologie : Un entretien avec Christine Guillebaud ». *Revue interdisciplinaire sur l'Asie du Sud*, 3(1-2), 129–138.

Travailler avec le son en anthropologie : Un entretien avec Christine Guillebaud¹

Tristan Bruslé² et Anne Castaing³

Résumé

Christine Guillebaud, ethnomusicologue travaillant sur l'Asie du Sud, explicite dans cet entretien réalisé par Tristan Bruslé et Anne Castaing comment son parcours anthropologique fut nuancé et enrichi par son travail sur le son : que peut apporter le son à l'anthropologie, et quelle est sa place dans la discipline ? Comment l'enseigner ? Comment transmettre et conserver les travaux menés sur le son en anthropologie ? Cet entretien est la restitution, retravaillée en concertation avec Christine Guillebaud, d'une table-ronde sur les écritures alternatives tenue lors des Assises de la Recherche sur l'Asie le 18 septembre 2024.

Mots clés : Anthropologie, son, enseignement, transmission, conservation.

Abstract

In this interview, Christine Guillebaud, an ethnomusicologist working on South Asia, discusses how her research into sound has enriched and nuanced her anthropological approach. C. Guillebaud explores the potential contributions of sound to the field of anthropology and its place within the discipline: what can sound bring to anthropology, and what is its place in the discipline? How can it be taught? How can we transmit and preserve work on sound in anthropology? This interview is a transcript, revised in consultation with Christine Guillebaud, of a round table discussion on alternative forms of writing held during the Assises de la Recherche sur l'Asie (Asian Research Conference) on September 18, 2024.

Keywords : Anthropology, Sound, teaching, Transmission, Preservation.

¹ © Cet article est sous l'égide de la licence [CC BY-NC-ND](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

² Tristan Bruslé est chargé de recherche au Césah (CNRS/EHESS). Géographe des migrations, il travaille sur les changements sociaux et spatiaux au Népal. Il anime avec Anne Castaing à l'EHESS depuis 2023 le séminaire intitulé « Réinventer le récit scientifique. Les écritures alternatives de la recherche en sciences humaines et sociales ».

³ Anne Castaing est chargée de recherche HDR au Césah (CNRS/EHESS). Elle travaille sur les littératures modernes d'Asie du Sud et, plus globalement, sur l'écriture littéraire de l'histoire. S'intéressant aux écritures alternatives de la recherche, elle anime à l'EHESS depuis 2023 un séminaire intitulé « Réinventer le récit scientifique. Les écritures alternatives de la recherche en sciences humaines et sociales » (avec Tristan Bruslé).

Introduction

Christine Guillebaud, ethnomusicologue travaillant sur l'Asie du Sud, explicite dans cet entretien réalisé par Tristan Bruslé et Anne Castaing comment son parcours anthropologique fut nuancé et enrichi par son travail sur le son : que peut apporter le son à l'anthropologie, et quelle est sa place dans la discipline ? Comment l'enseigner ? Comment transmettre et conserver les travaux menés sur le son en anthropologie ?

Cet entretien est la restitution, retravaillée en concertation avec Christine Guillebaud, d'une table ronde sur les écritures alternatives tenue lors des Assises de la Recherche sur l'Asie le 18 septembre 2024.

Pouvez-vous nous parler de vos activités scientifiques ?

Je suis anthropologue et chercheuse au Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC). Tout au long de mon parcours, j'ai travaillé dans le domaine de l'ethnomusicologie, et ces 15 dernières années, j'ai mené des activités de recherche en anthropologie du sonore. Dans mes travaux, je m'intéresse surtout à la perception et à la dimension sensible du son, de manière théorique et de manière pratique, car l'enchaînement se fait assez naturellement.

Par ailleurs, à un moment de ma carrière, j'ai également porté la casquette de directrice du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM), une équipe basée à l'Université Paris-Nanterre, anciennement au Musée de l'Homme. Je ne vais pas détailler l'histoire récente de ce musée, mais il faut souligner l'ancrage historique du CREM dans ce lieu, c'est-à-dire au contact des collections d'instruments de musique et d'archives sonores. Quand le Musée de l'Homme a fermé pour être reconfiguré à partir de 2008, notre centre de recherche a été intégré au LESC, basé à l'Université Paris-Nanterre. Les archives sonores sont restées institutionnellement attachées à l'équipe qui en a poursuivi la gestion. Les archives sonores du Centre national de la recherche scientifique (CNRS) – Musée de l'Homme (<https://archives.crem-cnrs.fr/>) est un vaste fonds qui rassemble des enregistrements inédits et publiés du monde entier de 1900 à nos jours. Les chercheurs y déposent encore leurs archives de terrain et, aux côtés des ingénieurs qui travaillent à leur conservation et à leur enrichissement, nous nous sommes régulièrement posé cette question : à qui s'adresse ces documents ? En effet, des problématiques traversent les archives : dans quel contexte les enregistrements ont-ils été réalisés ? Qui en détient les droits ? À qui s'adressent-ils aujourd'hui ? Quels sont leurs liens avec la société civile ? Comment peut-on transmettre cette culture auditive aux étudiants ? Quelles sont les histoires locales liées aux collections sonores ? Comment envisager une approche décoloniale de ces archives ? Ces questions traversent tout le processus de conservation, de gestion et de valorisation des archives. Cela implique un ensemble de tâches, à la fois techniques, documentaires, de facilitation de l'accessibilité et de dissémination pour lesquelles nous ne sommes pas toujours formés et que l'on apprend aussi *in situ*, en collaboration étroite avec les ingénieurs.

Ma troisième casquette est celle de l'enseignante. Dans les maquettes d'enseignement, en ethnomusicologie et en anthropologie en général, il est dorénavant acquis que les étudiants sont invités à s'interroger sur les modalités d'écriture et de restitution scientifique. L'anthropologie, c'est la science « à hauteur d'homme », comme nous nous le rappelons souvent entre collègues : même lorsqu'on travaille avec et sur des données volumineuses, comme le sont nos archives sonores, on se situe tout autant dans une relation étroite au travail de terrain, local et de petite échelle, et c'est cette double perspective que l'on tente de transmettre à nos étudiants. Il existe également des enseignements, plus rares, majoritairement centrés sur les collections d'archives sonores institutionnelles, que j'expérimente aussi largement : il s'agit en effet de développer un savoir qui soit professionnel autour de ces documents.

Quel est votre lien aux écritures alternatives ? Pourquoi et comment les pratiquez-vous ? Y voyez-vous un « tournant » dans votre parcours ?

Il m'est difficile d'avoir une vision réflexive sur mon parcours, car il est fait tout autant d'opportunités que de voies en partie tracées. Quelques mots à propos de ces voies : quand on travaille comme ethnomusicologue, le fait de capter la réalité par le son ou par l'image organise notre mode de pensée. On ne perçoit pas forcément cette pratique comme un « tournant », elle est ancrée dans la discipline qui capte le réel sous une forme particulière, et cela oriente notre épistémologie. Pourtant, il y a une contrainte qui est souvent technologique au départ. Au début de ma carrière, il me fallait avoir différentes activités parallèles, entre les données enregistrées de la recherche d'une part, et les articles et livres classiques d'autre part, car on ne pouvait pas assembler des vidéos et des sons avec du texte publié, ce qui est une banalité aujourd'hui. Je me souviens que mes professeurs, Bernard Lortat-Jacob et Hugo Zemp notamment, publiaient des disques. Ce dernier a fondé une collection discographique de référence chez « Harmonia Mundi », connue sous le label « Le chant du monde ». Bien d'autres collections, comme « Ocora Radio France », ont également publié des enregistrements de terrain : il s'agissait là de partenariats avec des institutions qui n'appartiennent pas au monde de la recherche, mais à celui de la culture, car c'est à travers ces institutions que les disques touchaient de fait un public différent. Je ne pense pas qu'à l'époque, les scientifiques cherchaient uniquement à élargir leur audience : pour eux, produire un disque était fondamentalement inscrit dans leurs activités de recherche, car ils travaillaient sur un objet sensible, portant souvent une forte charge émotionnelle – et publiaient afin de valoriser leurs enregistrements de terrain. Ainsi, il y avait là deux voies parallèles. Les chercheurs de ma génération sont arrivés à un moment où l'on pouvait commencer à enrichir les articles en ligne, à intégrer des vidéos, à réaliser des clés d'écoute¹ à l'aide de l'écriture multimédia ou des *players* embarqués. Notre génération est même la première à l'avoir fait, et nous avons de suite

¹ Dispositifs multimédias permettant de comprendre des éléments formels d'une musique. La place du texte écrit y est limitée au profit de l'écoute et de la représentation.

utilisé ces nouvelles techniques de diffusion. Ensuite, avec la numérisation, les choses se sont accélérées.

Je voulais présenter rapidement une expérience récente que j'ai menée avec la radio, car la radio est l'un des médias qui nous a le plus portés. Je travaillais au départ sur l'environnement sonore – comment on perçoit le son dans les espaces publics en Inde – et je m'intéressais aux notions de bruit et de silence. Il y avait tout un travail à faire sur cette terminologie et la perception en mobilité – je ne vais pas évoquer cet aspect, il y a plusieurs ouvrages que j'ai publiés sur le sujet. Ma recherche sur les milieux sonores (<https://milson.fr/>) est restituée, mais quand je publie, je prévois toujours une plateforme en ligne que j'alimente en continu. C'est souvent plus facile et plus naturel d'expliquer une forme de perception en l'écoutant qu'en décrivant avec des termes imparfaits ce qu'il se passe.

Quand on parle d'effet de surprise, par exemple lorsqu'on entend un son qui advient de manière soudaine, on parvient mieux à décrire la sensation en réalisant une narration sonore (par le montage) qu'en décrivant ou en évoquant nos sensations. Sur le terrain, la perception est un sujet fondamental de l'anthropologie, et on peut l'étendre du plus cognitif au plus social – c'est une expérience pour laquelle on utilise peu le langage verbal. Capter le son en immersion, le monter pour reproduire cette perception, est beaucoup plus efficace scientifiquement que de l'expliciter.

Concernant mon expérience avec la radio, il y avait aussi une belle opportunité : j'étais en lien avec Monica Fantini, journaliste et autrice à RFI, pour l'émission « Écouter le monde » ; nous n'avons pas le même métier, mais nous partagions dès le départ les mêmes questions de fond. Elle travaillait la matière sonore, elle donnait à entendre ses créations à un public qui n'est pas toujours situé principalement en Europe. Ce que l'on avait en commun, c'est donc le « point d'écoute », sorte d'équivalent auditif du « point de vue », mais qui évoque une perception à la fois spatiale, temporelle et subjective. Faire entendre des sons, c'est aussi considérer l'environnement sonore comme objet commun et envisager la matière sonore comme une matière vivante. Nos deux approches, celle de la perception et celle de la création multimédia, se sont naturellement rencontrées. Nous avons conçu des montages sonores de courte durée et nous nous sommes adaptés au format de son émission, qui consistait à présenter en seulement 2 minutes 30 secondes ce que nous, les chercheurs, avions écrit et développé dans des articles complets, voire dans des thèses, et qu'il nous fallait résumer en quelques idées.

Le montage qu'on va écouter, et qui est diffusé à la radio, est loin d'être parfait : il y a un côté exploratoire assumé. Au départ, je me disais de manière simple : « J'ai des beaux enregistrements de terrain à partager. » Mais cela ne suffisait pas ; il était nécessaire que j'identifie quel média utiliser pour faire parler ces sons par eux-mêmes. Il ne s'agit pas uniquement de données de recherche, il s'agit aussi d'un certain regard que j'ai porté sur une situation ethnographique. Parmi nos premiers montages, il y avait celui réalisé sur le temple hindou de Chidambaram, en Inde du Sud : à l'époque, je

m'intéressais à l'environnement sonore des lieux publics et aux différentes manières dont le son organise l'espace et nous fait agir dans celui-ci, notamment dans le cadre des lieux de culte.

Le site Web de la radio résume le contexte en quelques lignes : « Au Tamil Nadu, le grand temple de Chidambaram dédié à Shiva est un haut lieu de l'hindouisme. Le son y est offrande, il scande le temps rituel et révèle la présence divine. Les cultes aux divinités s'appuient sur une véritable ingénierie sonore : cloches, musiques, boîtes électroniques comme les “*mantra box*”². » Or, c'est vraiment là un langage qui n'est pas académique et volontairement simplifié. Mais dans ces phrases, il y a la substance de ce que j'avais écrit dans mes articles.

[\[Écoutez le son du temple\]](#)

Figure 1 – *Cloches de sanctuaire, Chidambaram.* © Image et son : Christine Guillebaud et Vincent Rioux.



C'est un montage où le son est particulièrement saillant. On a parfois réalisé des montages sur des lieux de sociabilité, le son n'y est pas toujours au centre de l'attention, et de façon aussi saillante. Ce qui est intéressant à RFI, c'est qu'il s'agit d'une radio largement écoutée en Afrique ; on aimerait savoir comment les gens entendent ces montages. Malheureusement, il n'est pas possible d'enquêter davantage...

Pour revenir à la notion de point d'écoute, il est intéressant de s'extraire de l'altérité Nord-Sud, cadre dans lequel nous formons nos étudiants ; comme observer, par exemple, une conception « non occidentale » de la musique, qui n'est à mon sens pas satisfaisante. En outre, nous avons organisé des salons d'écoute dans un festival de

² Il s'agit de petites machines électroniques qui diffusent des mantras. Ce sont des récitations qui, par la répétition, sont censées agir sur l'environnement et sur celui qui les récite.

littérature (*Aux Quatre Coins du Mot*). Nous avons rassemblé une sélection de nos montages et avons bénéficié d'une salle où tout festivalier ou passant pouvait venir s'installer. C'était une invitation à s'asseoir pendant 30 minutes pour écouter les montages. Nous leur indiquions simplement le pays dans lequel les enregistrements avaient été réalisés, et guère plus, pour laisser place à une écoute libre. On leur demandait également de rédiger leurs impressions par écrit et de nous rendre compte de leur réception au cours d'une discussion collective qui suivait. Malheureusement, je n'ai pas élaboré un sujet de recherche plus détaillé sur ces échanges par la suite. Dans ce travail avec la radio, j'avais également envie que ma recherche soit plus appliquée. J'ai coréalisé ce programme il y a huit ou neuf ans, avec l'idée de formaliser une invitation à l'écoute. Le son n'est pas juste un matériau que l'on stocke, que l'on étudie ou que l'on analyse. C'est en écoutant qu'on apprend à connaître, c'est une épistémologie de l'écoute. Si j'ai un rêve, c'est celui d'avoir des programmes de recherche de science appliquée dans le cadre desquels on puisse organiser des salons d'écoute avec des matériaux de recherche, sur les campus et les quartiers d'habitation. Il nous manque probablement les moyens humains et le temps pour pouvoir transmettre ces clefs d'écoute.

Quel serait le lien entre écoute et écritures alternatives ?

Les séances d'écoute sont fondamentales, mais restent à valoriser davantage. Différentes formes de médiation sont organisées dans les musées ; les institutions culturelles collaborent avec les artistes et développent ces formes de valorisation vers le grand public. Dans notre quotidien, nous sommes souvent seuls sous notre casque, alors que l'écoute collective attentive est une expérience différente qui peut devenir également un objet de recherche. Notre casquette de chercheur académique ne permet pas toujours de déployer des projets de ce type, ou du moins, ils s'appuient de manière privilégiée sur des collaborations avec les acteurs du patrimoine et de la culture. À l'université de Genève, où j'enseigne, les étudiants suivent leur cours d'ethnomusicologie dans l'enceinte même du musée qui est partenaire de la formation (Musée d'Ethnographie de Genève). Ils ont donc directement accès aux objets et aux archives, et peuvent travailler de façon beaucoup plus intime avec ces collections. Idéalement, il faudrait concevoir, lors d'une prochaine étape, une formation plus poussée encore sur les techniques de montage qui enrichissent cette connaissance de la matière sonore étudiée.

Qu'en est-il des publics dans cette réflexion sur la transmission ?

Je commencerai par un exemple, celui des productions audiovisuelles que l'on trouve sur les réseaux sociaux. On sait que cette production est extrêmement abondante. Sur des plateformes telles que YouTube ou TikTok, par exemple, le public fait face à une multitude de manières de filmer, à une multitude de sujets, des plus simples – voire idiots ! – aux plus profonds, et l'on sait que le nombre de clics est un indice de popularité, mais pas de ce qui est transmis exactement. Il y a quelque chose qui s'est instauré dans nos disciplines et que l'on ne transmet pas forcément assez à nos

étudiants : dans la recherche, nous sommes amenés très tôt à nous demander, d'une part, à qui l'on s'adresse – c'est la question fondamentale – et, d'autre part, à quoi cela sert. Quand on fait des sciences humaines et sociales, on transmet toujours une invitation à une prise de conscience sur un sujet, et à une manière de le dire *différemment*. Il y a bien entendu des enjeux politiques dans la recherche (notamment celui de prêter attention à son environnement), mais il faut parfois des moments de crise pour que le public en général s'en aperçoive. J'ai été frappée par le fait que, pendant le confinement lors la pandémie de COVID-19, nombre de personnes ont pris conscience de l'existence du sonore dans nos espaces de vie – c'est lorsque celui-ci se transforme et/ou disparaît que la prise de conscience s'opère. Tout à coup, la société en général a aussi porté un intérêt plus marqué aux travaux de recherche sur le sonore et aux travaux que nous menions pourtant depuis de nombreuses années, par une sorte de coup d'éclairage inattendu. Les gens ont pris conscience qu'eux-mêmes produisaient du son, ne serait-ce que par des choses aussi fondamentales qu'entendre le son de ses propres pas durant une marche, par exemple. De même, l'intérêt à entendre, voire à écouter attentivement le chant des oiseaux s'est manifesté de manière plus évidente.

Certaines branches de l'ethnomusicologie se sont développées par le passé de cette façon, par exemple l'« *applied ethnomusicology* ». Celle-ci concerne des domaines très vastes de la pédagogie de la musique, les programmes de préservation des patrimoines locaux, la place des musées dans la cité, des recherches participatives, etc. : toutes ces expériences, pourtant très variées, ont été identifiées dans la même catégorie « appliquée », les distinguant ainsi de la recherche « fondamentale ». Aujourd'hui, néanmoins, les choses se redécoupent différemment et de façon « alternative » : ce qui était dans la boîte « *applied* » devient méthode. L'éclairage se fait dorénavant plus volontiers sur ce qui était jusqu'ici « appliqué », mais qui était aussi mal défini au vu de l'immensité du champ. Cette reconfiguration, aujourd'hui hors des binarismes, est en marche.

Ce que l'on fait dans un programme patrimonial, par exemple la constitution d'archives sur le terrain et/ou la préservation locale d'enregistrements, ou dans une activité de valorisation de collections historiques dans un musée, n'est pas forcément comparable. Parfois, il y a des moments de crise et des moments d'éclairage extérieurs à la recherche, qui font que nos travaux sont perçus comme plus ou moins socialement « utiles ». Lorsqu'on construit nos programmes de recherche, on devrait se demander dès le début à qui ils s'adressent, et cela ne se fait peut-être pas assez explicitement. Ce n'est d'ailleurs pas uniquement une question de niveau d'expertise (du type académique/grand public), car il existe différents niveaux d'expertise, en particulier dans les sciences humaines et sociales. Il faudrait que l'on affine encore cette question des publics visés.

Dans vos travaux, comment restituez-vous le réel ? Avez-vous recours à la fictionnalisation ?

Il existe évidemment différents dispositifs et moyens détournés de restituer le réel, par exemple par la reconstitution ou le « *reenactment* » quand, par exemple, on n'y a plus accès. Je pense notamment à Michael Houseman qui a conçu et expérimenté un rituel d'initiation qu'il a intitulé « *The Red and the Black*³ », qui incluait typiquement une recherche sur les modalités d'implication, individuelle et collective, ainsi qu'un certain rapport à l'émotion. La question posée était : que se passe-t-il du côté relationnel lors d'un rituel ? Il proposait notamment d'y répondre en recomposant un « faux » rituel d'initiation, où il montrait que la constitution de nos émotions était cadrée dans des formes relationnelles bien spécifiques, dans la manière de prononcer des énoncés plus ou moins stéréotypés, dans des façons de se placer les uns par rapport aux autres, etc. L'émotion, en anthropologie, est déjà un objet de recherche en soi. Le *reenactment* l'est aussi, comme dispositif de connaissance, par exemple. Certains de mes collègues au LESC font de la futurologie, domaine qui a fait l'objet d'un numéro de la revue *Terrain*⁴. Il s'agit par exemple de se projeter dans un futur (qui n'a donc pas encore eu lieu) et d'écrire, à partir de ce futur, ce que l'on espère, ce que l'on a vécu par le passé ou ce que l'on attend, et qui est présenté par ces chercheurs comme des dispositifs d'analyse scientifique. Il n'y a dès lors plus la dichotomie entre le subjectif et l'objectif, et même entre le sujet et l'objet par ces formes de production de connaissances. Je ne dirais pas qu'il s'agit là simplement d'écritures, mais plutôt de dispositifs, car « fabriquer un rituel », c'est privilégier la performance, bien au-delà de l'écriture. De plus, il existe dans ce type d'approche une dimension multisensorielle très présente, en plus d'être expérimentale, puisqu'il s'agit d'expérimenter quelque chose dont les participants n'ont pas toujours connaissance ni parfois conscience de reproduire – d'où la stupeur, par exemple, de voir des participants si dociles agir dans des dispositifs inspirés de méthodes autoritaires. Pour revenir au cas des rituels d'initiation : parfois, chacun agit, répète des formules vocales qui créent de très fortes émotions pour les personnes initiées qui les entendent. Mais quand on les prononce soi-même, on se situe dans une espèce de logique de répétition collective, et c'est la perception de la relation qui fait qu'une émotion va circuler d'une manière ou d'une autre, selon la position dans laquelle chacun se trouve. Pour de nombreux anthropologues, la fictionnalisation est pleinement intégrée dans leur démarche de connaissance.

Comment évaluer les nouvelles formes de transmission de la connaissance ?

Dans les revues classiques, nous avons des grilles que nous transmettons à des évaluateurs. Or, dans le domaine de la musique (et, plus largement, dans le monde artistique), il existe une autre forme d'évaluation qui est celle de la critique. Il existe

³ Kurovskaya, E. et al. (2021). « *The Red and the Black II* : retours croisés sur une expérience rituelle », *L'Homme*, 239-240. <https://doi.org/10.4000/lhomme.40930>

⁴ Grimaud, E. et Julien Wacquez (dir.). (2023). « Futurofolies », *Terrain*, 79. <https://doi.org/10.4000/terrain.25533>.

des spécialistes de la critique, musicale notamment, qu'on classe peut-être trop rapidement dans la catégorie « journalistes », et dont on considère les textes et/ou les productions comme étant d'une nature différente de l'évaluation. Si on arrivait à identifier les critères dans le monde de l'art, on réaliserait à quel point la critique peut converger avec nos critères dits de scientificité.

C'est pourquoi j'utilise les critiques de disques comme un outil pédagogique auprès de mes étudiants : je leur demande d'examiner à la fois une publication (un disque publié chez Radio France, chez Harmonia Mundi, à l'Unesco, aux Archives Internationales de Musique Populaire, etc.), et des comptes rendus publiés dans des revues internationales. Or, on voit déjà que, des années 1930 jusqu'à nos jours, les critères d'évaluation ont grandement évolué, car ils dépendent du regard qu'on porte sur les musiques des « autres » en général, mais aussi des différents critères relatifs à ce que véhicule la musique en matière d'émotions, et sur sa représentativité. C'est un bon outil pédagogique, mais on devrait aussi réaliser ce type d'exercice entre pairs. L'enseignement est un bon espace pour tester ce genre de questions-là !

Bibliographie :

- Grimaud, E. et Julien Wacquez (dir.). (2023). « Futurofolies », *Terrain*, 79.
<https://doi.org/10.4000/terrain.25533>.
- Kurovskaya, E. *et al.* (2021). « *The Red and the Black II* : retours croisés sur une expérience rituelle », *L'Homme*, 239-240.
<https://doi.org/10.4000/lhomme.40930>.