



HAL
open science

“No hay modo más seguro de ahuyentar al Covid que cantarlo”

Cécile Prévost-Thomas, Solveig Serre, Luc Robène

► To cite this version:

Cécile Prévost-Thomas, Solveig Serre, Luc Robène. “No hay modo más seguro de ahuyentar al Covid que cantarlo”: Miradas cruzadas sobre la música en Francia (2020-2022). *Rivista argentina di musicologia*, 2022. halshs-03916541

HAL Id: halshs-03916541

<https://shs.hal.science/halshs-03916541>

Submitted on 30 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“No hay modo más seguro de ahuyentar al Covid que cantarlo”. Miradas cruzadas sobre la música en Francia (2020-2022)

**Cécile Prévost-Thomas
Luc Robène
Solveig Serre**

**“No hay modo más seguro de ahuyentar al Covid que cantarlo”.
Miradas cruzadas sobre la música en Francia (2020-2022)**

Desde marzo de 2020, la pandemia de Covid-19 ha tenido un impacto considerable en las prácticas artísticas en Francia, en particular en las *performing arts* y en las condiciones de ejercicio de la profesión de músico. Nuestra investigación analiza estos cambios en relación con los sistemas de restricción, los recursos generados por esta crisis y las cuestiones que están en juego en estas transformaciones. Propone una primera tipología de las prácticas musicales estudiadas, identifica las principales tendencias significativas y propone proyecciones realistas para imaginar el mundo musical del “después”.

Palabras clave: pandemia, Covid-19, prácticas musicales, Francia

**"There is no surer way to drive off Covid than to sing it".
Intersected views on music in France (2020-2022)**

Since March 2020, the Covid-19 pandemic has had a huge impact on artistic practices in France, in particular on the performing arts and on the working conditions of professional musicians. Our research analyzes these changes in relation to the systems of coercion, the resources generated by this crisis and the issues that are at stake in these transformations. It proposes a first typology that allows us to give meaning to the musical practices surveyed. It identifies the main significant trends and proposes realistic projections that allow us to foresee the musical world of “the day after”.

Keywords: pandemic, Covid-19, musical practices, France

En marzo de 2020, la epidemia de Covid-19 golpea al mundo produciendo una fuerte conmoción. El 31 de enero de 2020, apenas un mes antes, nos reunimos en la Escuela de Rock Barbey (Bordeaux), en el marco de nuestro proyecto de investigación dedicado a la historia de la escena punk en Francia, con más de setecientas personas abarrotadas como cebollas para la Release Party del grupo punk bordelés Strychnine. El martes 3 de marzo, vamos al Trianon para ver a Cyril Mokaïesh. Notamos un ambiente extraño, teñido de ansiedad. El jueves 12 de marzo, asistimos a una fiesta de inauguración organizada por el holding Combat (Nova, Les Inrocks, Rock-en-Seine), uno de nuestros socios de trabajo, en sus nuevos locales. A las 20:00 horas, nos aislamos con otras pocas personas para escuchar al presidente de la República francesa, Emmanuel Macron, que a continuación anuncia el cierre de escuelas y universidades, así como la prohibición de reuniones de más de cien personas para ese fin de semana. Entendemos que la fiesta ha terminado. Es un eufemismo decir que no es un buen momento para organizar una jornada de estudio sobre la escena punk en Auvergne al día siguiente en Clermont-Ferrand. Mientras el Primer Ministro Edouard Philippe anuncia el cierre de todos los lugares públicos “no esenciales” a partir de la medianoche del sábado, el apoyo incondicional de Frédéric, gerente del local Le Tremplin, permite mantener la velada, con un aforo limitado a cien personas, la celebración del que fue sin duda uno de los últimos conciertos en directo en Francia del “mundo de antes”. Al final de la velada, todos están shockeados, y Frédéric, visiblemente emocionado, nos confía sus sentimientos: “Hubo un 13 de noviembre de 2015,¹ ahora también habrá un 14 de marzo de 2020.

Introducción: cuando la actualidad interfiere en la investigación

En marzo de 2020, en todo el mundo, por razones probablemente muy diferentes pero simultáneas, los poderes públicos, para luchar contra la pandemia, adoptaron medidas de urgencia (confinamiento, toques de queda, distanciamiento social, gestos de barrera) que, al poner bajo control el espacio público y las libertades individuales, tuvieron importantes consecuencias para la convivencia y la vida en común. Los historiadores de las epidemias han demostrado claramente que la pandemia de Covid-19 no fue excepcional ni por su escala, ni por su distribución mundial, ni por su letalidad, ni por su impacto demográfico (5 millones de muertos contabilizados al 2 de noviembre de 2021), pero sí fue inédita por su dimensión mundial, su cobertura mediática, la

¹ Fecha de los atentados islamistas cometidos en París en la sala Le Bataclan y una serie de bares del este de la capital, con un saldo de 131 muertos y numerosos heridos (N. de T.).

magnitud de la acción pública que provocó y los recursos que se le asignaron.² Destacan sobre todo la importancia que se da a las cuestiones de salud y a la “vida desnuda” — este tema de la “vida desnuda” fue además objeto de una película dirigida por Antoine Agata y encargada por el “escenario virtual” de la Ópera de París — en detrimento de cualquier otra consideración, descartando de entrada todos los beneficios que una sociedad en crisis puede obtener de las prácticas que propician la conexión, la alegría, la emoción, la liberación de tensiones y el “bienestar físico, mental y social” (definición de salud según el Artículo 1 de la Constitución de la OMS).³

Nuestra decisión de centrarnos en las experiencias musicales en tiempos de Covid nació de las nuevas perspectivas que la aparición de esta pandemia implicó científica y culturalmente. Desde junio de 2013, cuando nos conocimos en un simposio dedicado a la historia social del rock, compartimos afinidades humanas y profesionales debido a nuestro interés por la música y la proximidad de nuestros enfoques, objetos, campos y métodos, así como nuestra actividad en el medio musical. La pandemia de Covid-19, al alterar profundamente nuestro trabajo actual, ha dado lugar simétricamente a nuevos horizontes de investigación. Nos reunió en torno a elementos concretos (los primeros datos y testimonios recogidos a través de la monitorización de las redes sociales), intercambios de puntos de vista y cuestiones esenciales que parecían emerger día tras día, anuncio tras anuncio, y que compartíamos con los numerosos actores que representan la diversidad del mundo de la música, todas las estéticas combinadas, con los que habíamos forjado vínculos de larga duración durante nuestra investigación anterior.

¿Qué consecuencias tiene la crisis sanitaria para los músicos y su público? ¿Qué respuestas han ofrecido los poderes públicos y la sociedad civil al sector musical, a pesar de que la música que reúne a la gente y crea potencialmente las condiciones de un riesgo para la salud puede parecer una práctica perturbadora dentro del espacio público? ¿De qué manera ha cobrado sentido la música ante la difusión de la enfermedad? ¿Qué lugar ocupa en una sociedad en la que la ausencia de vínculos sociales se está convirtiendo en la norma? ¿Qué recursos musicales movilizan los artistas, sus equipos, las estructuras que los apoyan y su público para adaptarse, resistir e innovar? ¿Qué conocimientos prácticos, profesionales y artísticos se desprenden de este periodo, en un momento en el que la cuestión del “mañana que canta” [*lendemains qui chantent*] se reactiva con la introducción del pasaporte sanitario (y luego de vacunación) y con el descenso de la

² Anne Rasmussen, “Le temps long des épidémies”, *Mouvements* 105, no. 1 (2021): 55-67.

³ Sobre el concepto de “vida desnuda” ver Giorgio Agamben, *Homo Sacer* (París: Seuil, 1997).

asistencia a los teatros observado desde septiembre de 2021, a pesar de la posibilidad de volver a los escenarios para la mayoría de los artistas?

En este contexto, nos pareció necesario y urgente que la música encontrara su lugar en el marco de una importante movilización internacional de la comunidad científica en humanidades y ciencias sociales comprometida con el estudio de los efectos de la crisis sanitaria.⁴ Esto resulta necesario si consideramos que la música es a la vez una huella del mundo, una fuerza capaz de expresar el cambio, y uno de los vectores esenciales de la relación entre el hombre y su entorno, y el hombre y su prójimo; urgente respecto a la relativa fragilidad y volatilidad de ciertos momentos de la vida musical. Así surgió la idea de un proyecto estructurador, a escala nacional, que se dedicara a las experiencias musicales en tiempos de Covid: una investigación interdisciplinaria y ciudadana capaz de cuestionar finamente, en tiempo real, el nuevo lugar de la música en vivo en una sociedad en crisis y de dotar a los actores profesionales, políticos y económicos, así como a los ciudadanos, de herramientas de análisis, de lectura y de toma de decisiones que les permitieran prever una lectura fina de la relación beneficio/riesgo ligada a la vida musical en tiempos de pandemia. Nuestro proyecto, titulado “MUSICOVID - La experiencia musical en tiempos de Covid: adaptarse, resistir, innovar”, ha sido presentado con éxito para su financiación a la Agencia Nacional de Investigación francesa (ANR) para el periodo 2022-2026. Aquí presentamos los primeros resultados.

1. La música que (sobre)vive

El contexto inédito del primer aislamiento que se impuso a todos los miembros de la sociedad a mediados de marzo de 2020 y que provocó una inesperada paralización de las dinámicas sociales normalmente generadas por la vida cotidiana, la vida activa y la circulación de los individuos ha obligado —una vez pasada la sensación de estupefacción— a los actores sociales a modificar sus hábitos y transformar sus actividades. Tanto en todos los sectores económicos como en nuestras relaciones sociales, los ritmos y las interacciones han cambiado. Nos hemos sumergido en una nueva relación con el mundo sin haberlo elegido. Esta primera observación conduce a la hipótesis general de que los actores sociales adoptan diferentes estrategias individuales, interindividuales o colectivas para superar el calvario de la crisis sanitaria: adaptándose, aceptan “ajustar” sus prácticas a las limitaciones de la situación; resistiendo, deciden

⁴ Marie Gaille y Philippe Terral (eds.), *Pandémie : Un fait social total* (Paris: CNRS Éditions, 2021).

“obstruir” los modelos represivos de un mundo imaginario, de acciones y de decisiones políticas que se les imponen; innovando, eligen o se ven obligados a “introducir algo nuevo en algo que está bien establecido”.⁵ Aplicada al mundo artístico y cultural, y más concretamente a la bulliciosa vida musical de Francia, esta hipótesis parece operativa para cuestionar las formas en que los actores (artistas, público, profesionales, aficionados, etc.) han vivido y atravesado este periodo a partir de sus experiencias.

Por tanto, el concepto de experiencia musical debe entenderse aquí en plural. Se expresa de diferentes maneras, a partir de la observación de las prácticas musicales y culturales, de las representaciones sociales asociadas al imaginario cultural, ya sea expresado por los propios actores, por las instituciones que los apoyan o, más ampliamente, por los poderes públicos. También se refiere a diferentes realidades en vista de la evolución constante de la situación y del marco jurídico (leyes, decretos y ordenanzas) establecido desde la ley n° 2020-290 del 23 de marzo de 2020: entre marzo de 2020 y enero de 2022, la población francesa experimentó tres periodos de confinamiento, varios periodos de cierre de los lugares que acogen al público, diferentes protocolos sanitarios que enmarcan las actividades habituales y los aforos que influyen en la asistencia a los lugares culturales. Las primeras investigaciones que realizamos en este marco se centraron en la expresión de prácticas específicamente musicales, que emanaban directamente de actividades artísticas principalmente profesionales. Así, sólo por parte de los músicos, pudimos delimitar una diversificación de actividades musicales divididas en seis categorías principales: creación de obras musicales ocasionales, realización de vídeos musicales, conciertos y actuaciones virtuales sin público, actuaciones musicales en nuevos lugares, manifestaciones y conciertos resistentes y, por último, movilizaciones artísticas.⁶ A partir de estas categorías, examinamos en qué medida la música es un objeto que permite/posibilita entender nuestro mundo sacudido por la crisis sanitaria.

1.1. La música como memoria

La diversidad de las formas expresivas elegidas por los artistas de este periodo atestigua su capacidad para absorber, digerir y traducir con su lenguaje (instrumental,

⁵ Las expresiones entre comillas se refieren a los significados propuestos por el Trésor de la *Langue française Informatisée* para las palabras *adaptación*, *resistencia* e *innovación*. Véase <http://atilf.atilf.fr/> [Consultado el 15 de enero de 2022].

⁶ Durante las próximas etapas de nuestra investigación cuestionaremos, entre prácticas, sentimientos y representaciones, las experiencias de aficionados, audiencias, instituciones musicales y autoridades públicas.

vocal, escénico) y su sensibilidad los caprichos de la actualidad, las costumbres de la época. Entre ellas, la creación de obras musicales de circunstancia es especialmente oportuna no sólo porque registra la actualidad del momento y se convierte así en guardián de la memoria, sino también porque perpetúa una larga tradición de la canción tradicional, cuna de nuestra cultura. Así, junto con los cuentos y leyendas populares, las canciones antiguas han sido a menudo la única prueba de epidemias o pandemias. Un ejemplo es *La Peste d'Elliant*, un lamento bretón de tradición oral (*gwerz*) que se remonta probablemente al siglo VI (De La Villemarqué, 1883), descrito a menudo como el “*blues* del pueblo bretón”, y que relata, en una sucesión de breves escenas, cómo llegó la peste a Elliant, un municipio del Finisterre. Aparte de su aspecto legendario, este lamento es interesante no solo porque atestigua un episodio de la peste que habría pasado por debajo del radar de los archivos más tradicionales, sino también porque arroja luz sobre el comportamiento y las sensibilidades de un territorio. También es fascinante constatar que *La Peste d'Elliant* no se canta nunca sin el añadido de una extraña leyenda que presenta a “una bella dama con un vestido blanco”, alegoría de la peste, y que dice: “¿Sabe usted ... cómo hicieron para que abandonara el país? Se le cantó. Al verse descubierta, huyó. No hay manera más segura de ahuyentar la peste que cantar sobre ella; así que, desde aquel día, no ha vuelto a aparecer”.⁷ ¿Y si la importante movilización de los artistas de hoy tuviera alguna resonancia con esta leyenda del fin de los tiempos?

Entre las obras de circunstancia vinculadas a la época que estamos viviendo, los representantes de la canción francesa han sido especialmente prolíficos. La canción *Corona Song* del popular cantante Renaud, hecha pública el 8 de julio de 2020 en las redes sociales, es interesante por cuanto relata muchas de las teorías conspirativas que agitaron a Francia al principio del primer confinamiento, ya sea sobre los orígenes de la pandemia: “Llegaste un día de la China / Volvé, y que te confinen ahí / En ese país se comen a los perros / los murciélagos, los pangolines”,⁸ o la supuesta eficacia de la hidroxiclороquina⁹: “Cuando pienso en el buen Doctor Raoult / Cagado por sus colegas celosos / Por los sabios y los poderosos / A los que les rompe las bolas perder plata”.¹⁰

En marzo de 2020, otros dos personajes populares, Calogero y Jean-Jacques

⁷ Théodore Hersant de La Villemarqué, “La Peste d'Elliant”, en *Barzaz Breiz* (París: Didier et Cie., 1883), 52-55.

⁸ “T'as débarqué un jour de Chine / Retournes-y, qu'on t'y confine / Dans ce pays on bouffe du chien / Des chauves-souris, du pangolin”.

⁹ En la primavera de 2020, el profesor Didier Raoult, del Instituto Hospitalario Universitario de Infecciones del Mediterráneo de Marsella, desató una controversia al sostener que la hidroxiclороquina (derivada de un fármaco contra la malaria) era un tratamiento seguro y eficaz contra el Covid-19.

¹⁰ “Quand j' pense au brave Docteur Raoult / Conchié par des confrères jaloux / Par des pontes, des sommités / Qui ont les boules de perdre du blé”.

Goldman, publicaron cada uno una nueva canción en las que describían el contexto de los inicios de la pandemia en Francia y sus consecuencias en nuestras vidas, que de repente se han vuelto confinadas. La grabación piano-voz realizada por el primero en su casa el 21 de marzo de 2020 comienza con estas palabras: “Hola a todos, como Uds. estoy confinado y he hecho una canción con un escritor llamado Bruno Gugliemi. La canción se llama *On fait comme si* [‘Hacemos como si’]”. Luego canta: “Es un silencio extraño el que viene de la calle / Como un domingo imprevisto / Un hombre canta allá en un balcón / Su vecino lo acompaña con el violín / Les decimos a los niños palabras que tranquilizan / Es como una aventura / Pegamos sus dibujos en la heladera / Apagamos los canales de noticias / Hacemos como si fuera sólo un juego / Hacemos como si / Hacemos como podemos”.¹¹ Calogero hace un retrato del momento y aborda “el día a día de cada uno: los balcones de resistencia, la gestión de los chicos, la presión de los medios de comunicación o la ausencia de contacto con los seres queridos. Todos estos temas son a la vez preocupantes por su situación de crisis, pero también tranquilizadores por las bellas pruebas de solidaridad que evocan”.

La misma semana y con el mismo principio (un vídeo minimalista grabado en casa y luego el mismo vídeo acompañado de fotos de personas que representan las distintas profesiones llamadas “esenciales”, que enumera y a las que rinde homenaje con esta canción), Jean-Jacques Goldman compartió su canción *Ils sauvent des vies* (“Salvan vidas”, con la melodía de su éxito de 1988 *Il changeait la vie*, “Él cambiaba la vida”). La letra comienza así: “Son padres y madres médicos, o camilleros / Ayudantes, enfermeras, guardias de seguridad / Tienen mil razones para quedarse confinados / Pero su propia razón para no rendirse / Nos dan tiempo, talento y corazón / Olvidando la fatiga, el miedo, las horas / Y lejos de los lindos discursos, de las grandes teorías / En su tarea cada día sin esperar siquiera un agradecimiento, salvan vidas”.¹²

1.2. La música como fuerza vital y factor de cohesión social

Más allá de los testimonios que dejan estos gestos artísticos, conviene recordar que, además de su alcance estético, las expresiones musicales han cumplido siempre una

¹¹ “*C’est un drôle de silence qui vient de la rue / Comme un dimanche imprévu/Un homme chante là-bas sur un balcon / Sa voisine l’accompagne au violon/On dit aux enfants des mots qui rassurent / C’était comme une aventure / On a collé leurs dessins sur le frigo/On a éteint les chaînes d’infos / On fait comme si/Ce n’était qu’un jeu / On fait comme si / On fait comme on peut*”.

¹² “*C’est des pères et des mères docteurs, ou brancardiers / Aides-soignantes, infirmières, agents de sécurité / Ils ont mille raisons de rester confinés / Mais leur propre raison de ne pas laisser tomber / Ils nous donnent du temps, du talent et du cœur/Oubliant la fatigue, la peur, les heures / Et loin des beaux discours, des grandes théories / À leur tâche chaque jour sans même attendre un merci, / Ils sauvent des vies*”.

pluralidad de funciones sociales que contribuyen útilmente a la cohesión de las sociedades. Así, la música en todas sus formas es un arte colectivo que, probablemente mejor que cualquier otro, puede unir a las personas, emocionarlas, generar alegría, movimiento, compartir y bailar, y por tanto, aportar beneficios reales o supuestos a los individuos.

Un ejemplo especialmente interesante es el de la epidemia de cólera que asoló Francia en 1832 y que se cobró 100.000 víctimas, de las cuales casi 18.500 pertenecían a la capital. A pesar del carácter altamente contagioso y fulminante de la enfermedad, el periódico *Le Figaro* informaba que al cierre de la temporada teatral, “a pesar de los siniestros rumores de contagio, de insalubridad y de epidemia, los fervientes *dilettanti* no podían resistir el encanto de los nombres de Rubini y Lablache, la doble atracción de las óperas de Pirata y Prova: la sala [Favart] estaba llena el sábado pasado”, un afán que se justifica, según el cronista, por “la necesidad de escapar, mediante distracciones, de las preocupaciones tristes”.¹³ Esta pulsión de vida se hace eco, casi dos siglos después, de la “necesidad irrenunciable” y del “profundo deseo de dejarse llevar” por la música y la fiesta, invocados en su defensa por el organizador de la fiesta *rave* clandestina de Lieuron, en Ille-et-Vilaine, el 31 de diciembre de 2020, que había reunido de modo doblemente ilegal —una *rave* en tiempos de confinamiento— durante tres días a más de 2.500 personas.¹⁴

También merecen clasificarse en esta categoría las intervenciones públicas, compuestas por palabras y canciones, y producidas mediante la técnica del *flashmob*, del autor-cantante Kaddour Hadadi, más conocido bajo el seudónimo de HK, así como su captación y reproducción en forma de vídeos. A mediados de diciembre de 2020, justo después de que se levantara el segundo confinamiento, el hilo conductor de sus apariciones en el espacio público giró en torno a la canción *Danser encore* (“Seguir bailando”), que denuncia el autoritarismo de las medidas adoptadas en el contexto sanitario (“Cada medida coercitiva disminuye nuestra confianza / Son tan insistentes / que confinan nuestra conciencia”) pero que, sobre todo, reclama encuentros en el espacio público para que los ciudadanos redescubran juntos el gusto por la vida y renueven el vínculo social debilitado por la pandemia. Esta obra coral, que invita a la gente a reunirse para cantar y bailar, ha tenido un éxito sin precedentes y constituye el núcleo de la gira de *flashmobs* improvisada por HK y su equipo en los cuatro rincones de Francia: desde las plazas de los pueblos hasta los centros de las ciudades, pasando por los vestíbulos de

¹³ *Le Figaro*, 3 de abril 1832.

¹⁴ Laurent Telo y Eric Collier, “Après la free-party de Lieuron, voyage au centre de la rave”, en *Le Monde*, 17 de febrero 2021, https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/02/17/apres-la-free-party-de-lieuron-voyage-au-centre-de-la-rave_6070215_3224.html [Consultado el 15 de enero 2022].

las estaciones parisinas, como la Gare du Nord de París el 4 de marzo de 2021, en un periodo sin confinamiento pero aún sometido a una alta vigilancia sanitaria. El entusiasmo popular por esta iniciativa y el cansancio provocado por el anuncio del tercer encierro parcial que prolongó el cierre de los lugares culturales a partir del 3 de abril de 2021, llevó a HK a publicar un largo texto el jueves 15 de abril en su página de Facebook:

[Se trata de] presentar un aviso de *Flashmob* General en toda Francia para este sábado a mediodía en punto [sábado 17 de abril] (renovable para el sábado siguiente). La idea es sencilla: que todos nos pongamos a cantar esa canción [*Danser encore*] que tanto nos gusta al mismo tiempo. Con o sin instrumentos, dependiendo de las realidades locales, ¡porque incluso a capella puede ser muy bonito! Nuestro sueño: para ver florecer al mismo tiempo pequeños *flashmobs* alegres y bucólicos en nuestros mercados, nuestras plazas, frente a nuestros teatros, o más discretamente en nuestros parques, bajo los quioscos, e incluso en balcones y ventanas; respetando las normas sanitarias, porque la idea no es ser multado ni crear la más mínima tensión o división, sino compartir un momento de alegría y sonrisas, porque sí, afirmamos que los “momentos de convivencia” deben ser compartidos por todos y al aire libre (y no a escondidas por la noche en los ministerios). Nos vemos el sábado a mediodía.¹⁵

Las concentraciones se realizaron, a partir del sábado 17 de abril, en distintos puntos de encuentro. La primera se previó en la plaza del Odeón de París (frente al teatro ocupado desde el 4 de marzo por trabajadores de la cultura), la del 25 de abril en Rouen, el 8 de mayo en Angers, el 20 de mayo en Carhaix, el 29 de mayo en Martigues, etc. Gracias a la viralidad de las redes sociales, *Danser encore* también dio lugar a versiones realizadas en Alemania, Togo, Montréal, Isla de la Reunión, Colombia y otros centros, respondiendo así a la necesidad del género humano de comunicarse para existir.

En otro registro y a escala de un solo territorio, Arnaud Méthivier (conocido como Nano), “artista experimental, imaginador artístico, aventurero, vendedor de cultura, facilitador de encuentros humanos y creador de emociones”, como él mismo se define, trabaja en la región de Orléans a bordo de La Paillotte, un espacio cultural al aire libre “construido en torno a una ecología de la cultura artística”. Allí, al son de su acordeón, ofrece en su cuenta de Facebook a principios de 2022, un vídeo que da fe de las 116 propuestas artísticas, mezclando creaciones y experiencias sonoras poéticas, plásticas, teatrales, musicales y colectivas, que ha conseguido reunir y mantener a pesar

¹⁵ Ibid.

de la crisis en 2021, decidido a expresarse más que nunca mostrando públicamente su visión del gesto artístico: “Para mí, el artista es el que cuestiona el mundo que le rodea en un impulso de deseo de vida”.

1.3. La música como factor de riesgo

Durante la pandemia, la música en vivo pudo haber sido percibida como un obstáculo para controlar o mejorar la situación sanitaria. La experiencia musical entraba así en tensión con las medidas reglamentarias, ya sea el cierre de las salas de conciertos, la prohibición de transportar equipos de sonido, las recomendaciones sobre la peligrosidad de un determinado instrumento en materia de contagio, etc. Esta tensión no es nueva en términos históricos: mucho antes del cierre de los teatros en tiempos de Covid (presentado por el mundo de la música como algo sin precedentes), los *capitouls* de Toulouse (administradores comunales), en 1720, mientras la peste hacía estragos, “prohibieron a la Corte continuar las representaciones de la Ópera, y todos los demás espectáculos, incluso todos los bailes y las danzas, y a todos los violinistas, estar presentes allí, y tocar durante este tiempo calamitoso, bajo pena de castigo corporal”.

A menudo descrita como un “lugar de contagio” privilegiado o potencial, la música en vivo fue así inmediatamente aprehendida como un factor de riesgo, ya sea desde el ángulo del biopoder (establecer restricciones para salvar a la sociedad del contagio) o de la moral (la música que despierta la alegría puede ser percibida como fuera de lugar en tiempos de crisis y sufrimiento). Estas representaciones, que combinan la peligrosidad fantaseada de la experiencia musical con juicios de intenciones sobre la supuesta irresponsabilidad de los músicos y de su público con respecto al interés general, suscitan a su vez un poderoso sentimiento de injusticia entre los músicos y su público. Por ejemplo, tras los anuncios de Jean Castex del 27 de diciembre de 2021 introduciendo un aforo de 2.000 personas en lugares públicos, con la excepción de “el culto religioso y las actividades políticas electorales [sujetas a] disposiciones más específicas en la ley constitucional”, los artistas se levantan en armas. Siguiendo el ejemplo del artista Grand Corps Malade, que declara al día siguiente que “la gira continúa en 2022, por eso soy candidato a las elecciones presidenciales”, Julien Doré publica en Instagram un cartel de su gira en el que la palabra “concierto” se sustituye por “reunión”, y Damien Saez pone en su plataforma Culture Contre-Culture unas líneas indignadas:

Cultura sacrificada, pero reuniones políticas barra libre... Oscura degeneración de una humanidad perdida. Los conciertos son más importantes que las reuniones.

¿Por qué? Porque Bárbara durante cinco minutos vale por millones como Uds durante una eternidad.

1.4. La música como examen crítico del poder

Los periodos de crisis como los que vivimos hoy en día también son propicios para el descubrimiento o la reapropiación de modos de expresión como los de elusión, desvío o parodia. La música se convierte entonces en un contrapoder frente al peso de las instituciones, al discurso de los expertos y, más ampliamente, a todo lo que constriñe. Evidentemente, estos fenómenos no son nuevos a los ojos de la historia, tanto si pensamos en “El Roman de Fauvel”, una obra coral tardomedieval que critica ardiente y maliciosamente a la Iglesia y a la sociedad de principios del siglo XVI, como en los bares clandestinos que florecieron en los años de 1920 en Estados Unidos y que ofrecían a una selecta clientela veladas prohibidas animadas por conciertos de influencia afroamericana; o incluso en los bailes clandestinos durante la Ocupación, en una época en la que los organizadores y los músicos se exponían a penas de cárcel. Este último ejemplo recuerda a las más recientes (enero de 2022) prácticas clandestinas pagas que reúnen a cientos de jóvenes adultos en elegantes pisos privados del oeste de París, ante el cierre de discotecas desde diciembre de 2021. Si bien estas últimas prácticas ilustran, entre músicos y público, estrategias de evasión o desviación, en los dos últimos años ha resurgido en gran medida una práctica específicamente musical: la de la parodia.

Un mes antes de que se instalara en Francia, la epidemia de coronavirus despertó la curiosidad del cantante radiofónico Frédéric Fromet, que cantó “Le Corona(virus)” en las ondas de France Inter el 14 de febrero de 2020, como una nueva noticia de China. Cantó “Le Corona(virus)” con la melodía de la canción “Pandi-Panda” de la popular cantante Chantal Goya: “El Corona pequeño virus de China / El Corona bien hecho para los chinos / El Corona qué quilombo imagínate / Si el Corona fuese galo, pequeño virus chino” (“Le Corona petit virus de Chine / Le Corona bien fait pour les chinois / Le Corona le bordel imagine / Le Corona si tu étais gaulois, petit virus chinois”). Con ello, Fromet sentó las bases del género de la parodia, que se convertiría en uno de los medios de expresión musical más utilizados durante dos años de crisis sanitaria.

Herederio de una tradición de canciones que se institucionalizó a partir del siglo XVIII con el desarrollo de las sociedades de canto, de las cuales las más famosas en París fueron “Le Caveau” (1731), “La Goguette” (1813) y “La Lice chansonnière” (1831), el género de la parodia interpretada sobre timbres (melodías conocidas de obras preexistentes) se denomina *goguette*, término derivado de “*gogue*”, atestiguado ya en el

siglo XIII, que significa “bombardeo, broma”. A partir de 1815, la *goguette* se utilizó para designar tanto los lugares donde se cantaba, como el género paródico que se cantaba en esos lugares.¹⁶ Reconocidas paulatinamente como un lugar privilegiado de expresión de la clase obrera, las *goguettes* tienen desde entonces la doble función de entretener al tiempo que expresan una crítica social y política más o menos pronunciada. Siguiendo a Frédéric Fromet, que desde febrero de 2020 ha compuesto una veintena de canciones relacionadas con la crisis sanitaria —las últimas de las cuales son “Delta” (25 de junio de 2021), “Le test” (3 de septiembre de 2021), “Putano de Omicron” (3 de diciembre de 2021), “Coronavirus Story” (10 de diciembre de 2021), “Noël tout seul” (17 de diciembre de 2021)—, otros artistas como Patrice Mercier con sus “Mélodies chroniques”, o “Les Goguettes” (como trío pero con cuatro miembros), cuya actividad fue anterior a la crisis sanitaria, pudieron, gracias a la duración de la pandemia y a los debates que provocó, beneficiarse de una gran audiencia en las redes sociales gracias a sus producciones de *goguettes* muy inventivas. Por ejemplo, el videoclip de “T’as voulu voir le salon” (“Querías ver el salón”) subido a Youtube el 21 de abril de 2020 por Les Goguettes e interpretado con la melodía de “Vesoul” de Jacques Brel fue visto por más de 5 millones de personas.

1.5. La música como campo pedagógico y didáctico

Como medio de expresión y herramienta de comunicación, la música puede considerarse un vehículo para alertar sobre los peligros de las enfermedades o movilizar a la población para prevenir nuevas infecciones. La música es, pues, un facilitador, un vector de prescripciones y buenas prácticas sanitarias. Así, en el periodo de la pandemia han reaparecido las canciones de prevención que utilizan técnicas pedagógicas probadas desde hace tiempo en el contexto del sida o el virus de Ébola. Una de ellas es la canción “Corona Minus” del cantante infantil Aldebert —cuya esposa es médica de cabecera—, en colaboración con el Ministerio de Educación, el Ministerio de Cultura y Sony Music, que explica a los niños los gestos de barrera: “Lavate las dos manos durante medio minuto / En el recreo procurá evitar las discusiones / Mantené con todos tus amigos / Un metro de distancia, dice la ciencia, y todo irá bien”.¹⁷

Esta concepción pedagógica y didáctica también puede reflejar una necesidad del mundo médico, como lo demuestra el llamamiento a transformar las representaciones

¹⁶ Pierre Brochon, *La chanson française, Béranger et son temps* (París: Éditions sociales, 1956).

¹⁷ “Lavez-vous les deux mains une demi-minute / En récré prenez soin d’éviter les disputes / Respectez la distance avec tous les copains / D’un mètre dit la science, et puis tout ira bien”.

negativas de la vacuna (“Des *people* au chevet d’Astra Zeneca”, en *Le Parisien*, 23 de abril de 2021) o, de forma más general, a tratar de asociar cultura y cuidado: “Demos más espacio a una representación de la pandemia menos preocupante” (“Piqué au vif”, en *Libération*, 22 de abril de 2021). Por último, puede ponerse al servicio de la investigación, cuando la música se convierte en el terreno privilegiado de las pruebas destinadas a evaluar los riesgos de contagio y la peligrosidad de los dispositivos musicales en vivo. Un buen ejemplo es el concierto de prueba del emblemático grupo de rock de los años 80 Indochine, organizado conjuntamente por la Assistance publique — Hôpitaux de Paris en colaboración con el Prodiss, el sindicato nacional de productores y difusores de festivales y salas de espectáculos musicales—, cuando el 29 de mayo de 2021 en el Accor Arena (una sala parisina de gran capacidad) asistieron 5.000 personas con barbijos que previamente habían sido testeadas con resultado negativo. Fue un “experimento absolutamente extraordinario ... realizado de forma muy científica y rigurosa, para poder sacar conclusiones”, dijo la ministra de Cultura, Roselyne Bachelot.

1.6. Transformación de las representaciones

Al igual que otras formas artísticas, la música contribuye a construir y desarrollar nuestros sistemas de referencia cultural y nuestras representaciones. Las transformaciones provocadas por los procesos de creación pueden verse en el contenido de las obras (texto, musicalidad, poética y significado de una canción que expresa este cambio) y posiblemente en el contenedor: un tipo específico de forma musical — canción, lamento, blues, misa, etc.— o de práctica —tocar o cantar de tal o cual manera, en tal o cual lugar, o con motivo de tal o cual evento, incluidos los funerales—. ¹⁸ El marco de restricción que establece el ecosistema musical debido a la pandemia puede llevar a los actores a transformar sus representaciones y el significado que dan a sus prácticas, lo que lleva a un cambio más o menos radical en su experiencia musical. En este sentido, ya podemos destacar —a partir del seguimiento que hemos realizado desde el inicio de la crisis sanitaria sobre la creación de nuevas canciones francesas o el lanzamiento de discos de esta amplia familia estética— que este periodo singular de nuestra historia contemporánea es propicio para la construcción de nuevos imaginarios.

Más allá de los temas ya mencionados, el poder liberador o emancipador de la música queda bien ilustrado por las obras marcadas por los mensajes de esperanza y concienciación de los artistas del panorama musical francés actual (“Après la pluie”,

¹⁸ Cécile Prévost-Thomas, “La mort et le deuil au prisme de la chanson”, en *Chanson: du collectif à l’intime*, ed. Joël July (Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2016), 127-146,

Zazie; “Le jour d’après” y “Après le déluge”, Cyril Mokaiesh; “Crois au Printemps”, M.; “Monde nouveau” y “Cristaux liquides”, Feu Chatterton), y es un ejemplo de una categoría de análisis suplementaria, como hemos mostrado en otro lugar hablando de canciones que rinden homenaje a las víctimas de los atentados que golpearon a Francia entre 2015 y 2016.¹⁹ Ello permite estudiar las formas en que la música transforma las representaciones de la enfermedad y actúa potencialmente en el marco del ecosistema considerado.

2. La música que viene

Aunque todavía es demasiado pronto para sacar conclusiones definitivas sobre una pandemia que aún no ha terminado, los primeros resultados de nuestra investigación permiten esbozar las principales tendencias de lo que podría ser la vida musical del “nuevo mundo”, y dar pie a una primera reflexión sobre el papel que puede desempeñar la música tanto para comprender la crisis como para gestionar mejor posibles crisis futuras.

De hecho, es muy probable que, tras la pandemia, “la música que viene” esté marcada en un futuro próximo por varias tendencias importantes que afectan a las artes escénicas y sus dispositivos, a las relaciones entre los artistas y su público, al lugar y el papel de las instituciones y los poderes públicos, y a las formas en que las personas se adentran en la música para experimentarla, inspirarse en ella y darle vida, con o contra las instituciones. Si algunas de estas tendencias se estaban gestando antes de la pandemia, es posible que se hayan visto reforzadas por los sistemas de limitaciones y/u oportunidades derivadas de los episodios que han marcado los dos últimos años.

El primero de ellos es el riesgo de un “espectáculo en vivo sin vida”. El confinamiento y la consiguiente penetración de las tecnologías digitales han transformado considerablemente las prácticas en vivo. Los artistas han participado en gran medida en este movimiento inventando mil maneras de no desaparecer, sin medir necesariamente las consecuencias que esta “continuidad de los servicios artísticos” podría tener para el futuro. Durante los periodos de confinamiento o de toque de queda, muchos han sucumbido a la transmisión en directo de conciertos, ya sea pagos —M. Pokora, Jenifer, Gims, Hypno2e, por nombrar algunos— o gratuitos. Si bien estas prácticas, que podríamos calificar de “netflixización” de los espectáculos, han tenido la ventaja de satisfacer la necesidad de música de un público privado de espectáculos en vivo y, en cierta medida, de ampliar la audiencia de los artistas, también han contribuido a la desafección del público por los teatros.

¹⁹ Cécile Prévost-Thomas, “Quand novembre allume ses bougies, le monde chante encore”, *Contemporary French and Francophone Studies* 24 (Sept. 2020): 457-466.

Tras la emoción de su reapertura, el público prefería quedarse en casa para ver las grabaciones en la intimidad y el calor de su hogar, o con amigos con una copa en la mano (algo que hoy ya no se permite en los cines). ¿Acaso ha llegado la era del concierto a la carta mediante un *juke-box* virtual, en la que el público selecciona *online* lo que el artista va a tocar en directo? En estas condiciones, y paradójicamente, la distancia se ha convertido en un nuevo vínculo socio-artístico. La ausencia física del otro ya no parece ser un obstáculo para que la representación se lleve a cabo. La desaparición de cualquier intimidad o contacto, impuesta por ley (distanciamiento social, gestos de barrera, uso de máscaras), afecta directamente a la *copresencia* de artistas y público, llevando a la desaparición de ciertas prácticas emblemáticas y socializadoras de la música en vivo (pogo, *mosh*, bailes, etc.). No se equivocó el popular cantante Cali, cuando el 2 de octubre de 2020 en el Théâtre de la Ville hizo la mímica de un *slam* en una sala sentada y enmascarada que no estaba muy llena, a pesar de que el espectáculo era gratuito, simulando ser llevado por un público que a su vez prolongaba su gesto, imitando su regreso al escenario.

A su vez, esta situación sella la cancelación de los conciertos que se basan en un comportamiento de contacto corporal. La petición “Les concerts assis ça ne tient pas debout”, lanzada por la FEDELIMA (Federación de salas de música actual) en junio de 2021 (luego relanzada en diciembre con la fórmula “ça ne tient pas debout”) lo ilustra bien: “Queremos sudor, música, baile y risas”. La petición señala de paso la falta de coherencia entre las decisiones de los poderes públicos y las conclusiones del concierto de prueba de Indochina (“Podemos concluir que no hemos desencadenado un brote epidémico en este concierto”, declaró la profesora de medicina Constance Delaugerre). En este nuevo “paradigma de la distancia”, ¿la ausencia del otro puede aspirar a formar parte de una nueva estrategia económica para llegar a nuevos mercados? El espectáculo del célebre cantante Michel Polnareff, titulado Polnarêve y programado en el teatro Palace entre el 5 de mayo de 2022 y el 1 de marzo de 2023, es un buen ejemplo: “Será un espectáculo de vanguardia, un concierto del mundo de después ... A veces se hará con su presencia, a veces sin ella, ... en un marco inmersivo”.

La segunda tendencia es la dispersión de las competencias y la prevalencia de la necesidad de adaptarse para sobrevivir. En el contexto de la pandemia, los artistas se han visto a menudo obligados a desviarse de su proyecto original para adaptarlo a diferentes formas o formatos. Así, algunos grupos han tenido que reconfigurar su estética para adaptarla a las diferentes limitaciones de su actividad musical (escritura, creación,

distribución). Es el caso, por ejemplo, del grupo de punk-rock The Hyènes, que publicó un álbum eléctrico, “Verdure”, en octubre de 2020, y luego cambió en septiembre de 2021, tras la prohibición del prefecto de la Gironda de utilizar equipos amplificados, a un repertorio acústico que no habían imaginado ni se habrían planteado en circunstancias normales, transformando sus propias representaciones musicales y construyendo otra identidad como músicos, para ellos mismos y a los ojos de su público. Esta estrategia aseguró la continuidad del grupo y les permitió estar en el cartel del espectáculo de reapertura de la sala de música Krakatoa en Mérignac, cerca de Bordeaux, el 6 de junio de 2020, cuando los locales aún estaban sujetos a la regla del público sentado. Algunos también han multiplicado los proyectos paralelos, creando grupos adicionales que les permiten tener una mayor flexibilidad de acción o reacción, y completar una intermitencia inicialmente comprometida por la crisis sanitaria. Si tomamos el caso de Les Hyènes, el cantante Vincent Bosler creó un segundo grupo, Zéro + Zéro, con un solo músico más, Don Rivaldo, adaptado a fórmulas más informales en las terrazas, en los bares, etc., mientras que el baterista Denis Barthe emprendió proyectos paralelos como “Le testament d'Aliénor”, una obra que mezclaba teatro y rock. Otros también pudieron aceptar actividades de subsistencia no artísticas a la espera de días mejores.

La tercera tendencia se refiere a la ampliación de las fracturas y desigualdades entre los músicos, que pueden ser de naturaleza económica y social. Así pues, parece que los músicos menos afectados por esta crisis son los que disponen de importantes recursos económicos y simbólicos que les permiten capitalizar su éxito, esperar días mejores y posponer los acontecimientos a largo plazo. Estos músicos, que forman parte de redes de producción y distribución que pueden tolerar una pausa más larga y una reprogramación flexible, probablemente invadan el ecosistema de los artistas independientes, incluidos los más modestos. De forma más subterránea, la división puede ser también política e ideológica. La fuertísima polarización de los músicos y del público en torno a las posiciones de rechazo o aceptación de las medidas políticas y médicas (la máscara, el pase sanitario y luego las vacunas) tendrá probablemente consecuencias en los próximos años, ya que ciertas identidades artísticas y profesionales se han construido en función de esta polarización. ¿Cuáles serán los sentimientos (y los resentimientos), a largo plazo, entre los que recordarán haber resistido radicalizándose, y los que habrán sido más pragmáticos, considerando que lo principal era asegurar la continuidad de sus actividades y proyectos?

La cuarta tendencia es la reducción de las perspectivas de movilidad, que ya se

cuestionaba antes de la pandemia por cuestiones ecológicas. La crisis mundial ha provocado un confinamiento local: ha tenido el efecto de dificultar considerablemente los viajes, cuando no de hacerlos imposibles. El ejemplo del grupo de metal Hypno5e, que abandonó su gira internacional prevista para el invierno de 2021-2022, al considerar que la relación entre la movilidad y las ganancias estimadas por las posibles cancelaciones era desfavorable, apoya esta hipótesis. ¿En qué medida esta reducción de la movilidad, que durará mientras dure la pandemia y según sus distintas variantes, afectará al comportamiento de los artistas a largo plazo?

La última tendencia, más difícil de medir, es la de la música situada entre la vigilancia y la resistencia. La crisis sanitaria y las limitaciones que ha generado han tendido a establecer como norma formatos musicales “sin riesgo” (sentados y distanciados). Cabe imaginar que esta “suavización” de la música tendrá consecuencias mucho más allá de la crisis. Por otro lado, han surgido nuevos espacios artísticos dentro del espacio público, y han surgido nuevas oportunidades en los márgenes, que hacen que los artistas actúen fuera del escenario. ¿Seguirá movilizándose este capital de experiencia más allá de la pandemia? El hecho es que esta tendencia a abrirse y a jugar con nuevos espacios puede, a su vez, volver a cuestionar el entorno del espectador, su comodidad o la calidad de las condiciones del espectáculo. Por último, la crisis ha dado un nuevo dinamismo a ciertos géneros musicales, y cabe preguntarse si seguirán con la misma fuerza una vez superada la crisis, lo que plantea la cuestión del renacimiento de las canciones de protesta y la revitalización de la música como contrapoder.

Conclusión: “No hay esperanza sin memoria”

Sólo una investigación encarada en tiempo real, de forma afinada, a largo plazo y de forma conjunta entre investigadores y actores del mundo de la música, puede permitir sacar lecciones de la crisis y perfilar lo que podría ser la vida musical en los próximos años. Los beneficios de este proyecto son numerosos y atraviesan todos los compartimentos de la vida social.

Por ello, nos parece importante llevar a cabo una labor de salvaguarda de la memoria de las experiencias musicales en tiempos de Covid capturadas en la brevedad del momento (como el grafiti, que expresa el mundo en el que fue concebido y en el que ha desaparecido, que puede conservarse gracias a la memoria fotográfica). La documentación de la crisis es, en efecto, una cuestión social de primer orden, no sólo para los historiadores e investigadores de las humanidades y las ciencias sociales, sino

también para la sociedad, el mundo profesional y artístico y los actores políticos encargados de los asuntos de la ciudad. Este es uno de los objetivos del Instituto Covid-19 Ad Memoriam, fundado en 2021 por la antropóloga Laëtitia Atlani-Duault (también miembro del Consejo Científico para el Covid-19),²⁰ que se propone “crear un lugar de memoria digital para abrir el diálogo y preparar a los gobiernos y a los ciudadanos para futuras crisis... escuchar y recoger experiencias para comprender y recordar, porque no hay esperanza sin memoria”. Además de este trabajo de memoria, es necesario llevar a cabo una reflexión común, que favorezca el intercambio de experiencias y la dinámica de la inteligencia colectiva, sobre el significado que los músicos han dado a sus experiencias durante la pandemia. En efecto, estas experiencias constituyen un marco muy rico, ya sea en términos de adaptación, de resistencia o de innovación, que permite constituir una reserva de posibilidades frente a los problemas planteados por la pandemia, y que puede servir de modelo de reflexión en otros ámbitos de la cultura (deporte, teatro, cine, etc.).

Estos conocimientos y herramientas también permitirán a los ciudadanos imaginar formas diferentes y complementarias de abordar la pandemia, tal vez incluso afirmando que la música es “un bien cultural esencial para la vida”,²¹ y más ampliamente un trampolín para “recrear la experiencia participativa de la democracia”.²² Los investigadores y el mundo de la música tienen una verdadera carta que jugar para convencer a los ciudadanos y a los poderes públicos de que existen otros enfoques para combatir la pandemia que integrarían la música viva en los factores de resiliencia, y para reunir los enfoques médico y cultural en una visión global e integrada del problema: sobrevivir a la crisis optimizando las posibilidades de bienestar.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer*. París: Seuil, 1997.
- Brochon, Pierre. *La chanson française, Béranger et son temps*. Paris: Éditions sociales, 1956.
- De La Villemarqué, Théodore Hersant. “La Peste d’Elliant”. En *Barzaz Breiz*, 52-55. París: Didier et Cie, 1883.
- Dewey, John. *L’Art comme expérience*. Pau: Publications de l’Université de Pau-Farrago, 2005.

²⁰ El Consejo Científico de Covid-19 es una organización asesora independiente responsable de informar la toma de decisiones públicas para luchar contra la pandemia de Covid-19 en Francia, abordando también cuestiones de mantenimiento de la infraestructura eléctrica y digital, y mantenimiento del orden.

²¹ Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales, 1993 y 2007.

²² (Honneth 2020)

- Foucault, Michel. *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France (1978-1979)*. París: Gallimard, Seuil, 2004.
- Gaille, Marie, Philippe Terral, eds. *Pandémie : Un fait social total*. París: CNRS Éditions, 2021.
- Honneth, Axel. “Coopérer face à la crise”. *Esprit* 10 (2020): 41-46.
- Morin, Edgar. *Changeons de voie: les leçons du Coronavirus*. París: Denoël, 2020.
- Prévost-Thomas, Cécile. “La mort et le deuil au prisme de la chanson”. En *Chanson: du collectif à l'intime*, ed. Joël July, 127-146. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2016.
- . “Quand novembre allume ses bougies, le monde chante encore”. *Contemporary French and Francophone Studies* 24 (sept. 2020): 457-466.
- Rasmussen, Anne. “Le temps long des épidémies”. *Mouvements* 105, nro. 1 (2021): 55-67.
- Rosa, Hartmut. *Résonance: une sociologie de la relation au monde*. París: La Découverte, 2018.
- Small, Christopher. *Musiquer, Le sens de l'expérience musicale*. París: Philharmonie de Paris, 2019.
- Stiegler, Barbara. *De la démocratie en pandémie, Santé, Recherche, Éducation*. París: Gallimard, 2021.
- Velasco-Pufleau, Luis, Laëtitia Atlani-Duault, eds. *Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer*. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2021.