Document generated on 05/09/2025 10:44 a.m.

Anthropologie et Sociétés

Ted Solís (dir.), *Performing Ethnomusicology Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004, 332 p., bibliogr., index.

Pascal Gaudette

Volume 30, Number 2, 2006

Mise en public de la culture
Public Culture
Divulgación de la cultura

URI: https://id.erudit.org/iderudit/014128ar
DOI: https://doi.org/10.7202/014128ar

See table of contents

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)
1703-7921 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Gaudette, P. (2006). Review of [Ted Solís (dir.), *Performing Ethnomusicology Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004, 332 p., bibliogr., index.] *Anthropologie et Sociétés*, *30*(2), 249–251. https://doi.org/10.7202/014128ar

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

pertinente? En dépit de la richesse incontestable du corpus étudié, de la précision et scientificité impressionnante de la méthodologie, d'un travail entrepris sur une période de 40 ans et d'une connaissance approfondie de la littérature arabe et occidentale sur le sujet, l'ouvrage de Cohen et Katz, de par son refus d'entrer dans le monde des informateurs – car il n'y a pas une seule citation d'un informateur – et de par son déni de la réalité politique dans laquelle cette musique est noyée, finit par perdre, hélas, sa pertinence anthropologique.

Yara El-Ghadban (yara@planux.com)
Département d'anthropologie
Université de Montréal
C.P. 6128, succursale Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Canada

Ted Solís (dir.), *Performing Ethnomusicology Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004, 332 p., bibliogr., index.

Ted Solís et ses collaborateurs s'efforcent, dans *Performing Ethnomusicology*, de remplir le vide de littérature sur l'ensemble musical ethnomusicologique, problématisant ainsi la performance *en* ethnomusicologie plutôt que celle *de* l'ethnomusicologie en général. Tous issus des milieux ethnomusicologiques, et dirigeant pour la plupart leurs propres ensembles musicaux, les auteurs nous offrent un regard émique sur leurs pratiques musicales universitaires. Témoignant d'une richesse et d'une profondeur indéniables d'expériences, le livre met l'accent sur le trajet, la situation et les choix de chaque ethnomusicologue, confirmant qu'il n'y a pas de recette générale pour la formation et la conduite d'un ensemble ethnomusicologique (p. 8). On y devine également la difficulté de procéder à une autocritique très poussée, dans un milieu de recherche où la pression pour justifier la pertinence et la valeur de sa contribution semble toujours très forte[1].

Les 15 chapitres sont regroupés en quatre sections : perspective historique, adaptation au milieu de la recherche, représentation et créativité face aux obligations pédagogiques. C'est l'ensemble du gamelan (javanais et balinais) qui nourrit le plus les réflexions, alimentant en tout ou en partie plus du tiers des contributions. La diversité des ensembles est tout de même considérable : depuis la musique et la danse Baaka en Virginie (Kisliuk et Gross), à la musique klezmer en Nouvelle-Angleterre (Netsky), en passant par un ensemble de marimba néo-latin en Arizona (Solís), la musique des Philippines à Hawaï (Trimillos), et même l'enseignement de la musique chinoise et du gamelan javanais à Hong Kong (Witzleben). Cependant, tout ici porte à croire que l'ethnomusicologie n'a pas (encore) pris le virage de l'*anthropology at home*[2].

---

1. Voir entre autres la discussion de Rasmussen (p. 215-217) sur l'évaluation de ses activités par ses pairs, dont l'un finit par lui recommander de publier sur son expérience – activité dont la valeur académique, elle, n'est pas ambiguë...
2. Bien que *Performing Ethnomusicology* puisse, d'une certaine façon, être considéré comme un pas dans cette direction.

Les thèmes abordés s'entrecoupent fortement – relations entre ethnomusicologues et artistes de la tradition, méthodes d'enseignement universitaires contre méthodes traditionnelles, préoccupation pour une authenticité impossible à réaliser pleinement, réactions des étudiants face au matériel, relations avec la communauté, etc. Plusieurs des auteurs éprouvent une certaine difficulté à adapter leur pratique aux contraintes du cadre universitaire et, en particulier, à la tradition apparemment incontournable du concert de fin de session. Ainsi, certains préfèrent parler de *study group* plutôt que d'ensemble (Trimillos), et d'autres préféreraient carrément remplacer le concert par une simple répétition ouverte au public (Vetter). Face au problème de la représentation d'un genre musical, d'une culture, voire d'une aire géographique par des artistes-étudiants qui sont, en fait, des néophytes, il semblerait approprié d'approfondir comment, dans les faits, les spectateurs reçoivent ces performances, et quels en sont les enjeux. Or, aucune recherche ne semble avoir été consacrée directement à cette question. Plusieurs observations fournissent tout de même des pistes de réflexion, comme les réactions provoquées, dans les communautés d'origine, par la juxtaposition de musiques turques et arméniennes lors des concerts de l'ensemble de Marcus, à Santa Barbara (p. 210)[3].

Tous sont bien conscients dans leur pratique du problème de l'orientalisme, Locke affirmant même que pour lui « the very act of teaching an African ensemble fulfills the basic condition of Orientalism : an empowered Occidental subject isolates an Oriental object from its context and then assumes control » (p. 185). Pour s'en sortir, il utilise le pouvoir subversif d'un art honnête et authentique, tout en notant (comme Kisliuk et Gross) que la présentation d'une musique par des artistes ayant un phénotype inattendu peut contrer les tendances aux essentialismes ethniques et raciaux. Pour Marcus, la présentation de la grande variété des musiques arabes montre qu'il n'existe pas d'« Arabe » monolithique (p. 209). Et si Locke préfère donner un petit cours de danse à son public pour l'encourager à répondre à la musique de façon « culturellement appropriée » (p. 177), Racy quant à lui va plutôt dans la direction inverse : « I would rather have the non-native listener do it their own way » (p. 167).

Averill adopte, pour sa part, une approche originale et inspirée, à savoir utiliser le concert comme moyen de remettre en question le droit des artistes à la performance, et de tenter de confronter les spectateurs à leurs stéréotypes et à leur relation foncièrement touristique avec « l'Autre ». La performance comme espace de rencontre et de dialogue plutôt que comme reflet d'une maîtrise parfaite des codes musicaux, le tout assorti d'une bonne dose d'autodérision. Il note cependant qu'après un concert « I have no idea if the audience has experienced the event in any of the ways I'd hoped » (p. 95). Ce qui nous ramène à la question de la réception. Averill est, par ailleurs, un de ceux qui pousse sa réflexion le plus loin, en ouvrant la discussion sur des sujets aussi vastes que les liens entre l'ethnomusicologie et l'avant-garde artistique ; la nature parfois plutôt « coloniale » des conditions de travail accordées par les universités aux artistes invités ; et l'ensemble ethnomusicologique comme « travestisme musical » ou même comme version « légère » d'une transe de possession.

Comme la tradition des ensembles ethnomusicologiques universitaires peut assez directement être reliée aux activités de Mantle Hood, à UCLA, dans les années 1950, l'éditeur lui confie le dernier mot, par le biais d'une brève entrevue placée en fin de volume. Mais le lecteur y reste quelque peu sur sa faim, puisque l'intervieweur (Trimillos) n'explore pas les avenues de réflexion évoquées par les propos de Hood. Par exemple, quand Hood dit qu'à

3. Ou encore les huées subies par l'ensemble de tambours métalliques (*pan)* d'Averill à New York, lorsqu'on lui attribue dans un concours, face à des groupes communautaires aguerris, un prix qu'il n'avait peut-être pas mérité (p. 106).

son avis, les motivations des étudiants faisant partie des ensembles sont aujourd'hui moins « pures » qu'avant, et que ces changements ne sont pas surprenants étant donné l'évolution de la discipline elle-même, Trimillos change de sujet plutôt que de relancer Hood (p. 287). Manque de temps ou timidité face à un personnage quasi mythique dans le domaine? Toujours est-il qu'un peu comme dans le reste du livre, le lecteur aurait bien aimé qu'on pousse un peu plus loin une démarche prometteuse.

Pascal Gaudette (pascal_gaudette@yahoo.ca)
Département d'anthropologie
Université de Montréal
7500, rue Fabre
Montréal (Québec) H2E 2B5
Canada

Louise Meinjtes, *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio.* Durham et Londres, Duke University Press, 2003, 225 p., bibliogr., index.

Sound of Africa propose au lecteur une ethnographie de l'interaction et de la collaboration entre différentes personnes provenant de milieux économiques, sociaux et culturels distincts. Afin de comprendre cette dynamique humaine très complexe, Louise Meinjtes a choisi le studio d'enregistrement comme espace de travail, comme lieu d'observation. La musique, dans un tel contexte, devient alors le langage par lequel s'expriment librement les différences, les inégalités et les espoirs des collaborateurs qui participent à différents projets d'enregistrements. Rares sont les monographies qui proposent la collaboration musicale comme métaphore de la complexité des rapports humains. Loin de la performance médiatisée ou de la représentation, le studio devient pour l'auteur un laboratoire de recherche hermétique, « un » monde dans lequel s'exprime « le » monde. Autrement dit, un monde dans lequel *résonne* une certaine *tonalité*.

Savamment orchestrée autour de différentes thématiques qui rejoignent les préoccupations actuelles de l'anthropologie de la musique (médiation, authenticité, collaboration, *world music*, hybridité, consommation, tradition-modernité, performance, fétichisme, « *cultural broker* » et cannibalisme musical), et présentée selon des chapitres qui rappellent une logique informatique fréquemment utilisée par les ingénieurs de son, cette monographie cherche à démontrer toute la complexité qui se cache derrière chaque rencontre musicale observée par l'auteur. Parce qu'il semble évident que chaque pièce musicale est inspirée et modelée par le bagage individuel, social et culturel de chacun des acteurs qui participent à sa production, Meinjtes a choisi d'explorer et d'analyser la dynamique des relations dans le processus de création en se dissociant subtilement du produit final, du résultat qui émerge de cette collaboration artistique. En agissant de la sorte, elle peut, par exemple, observer l'évolution des rencontres, la mise en place des structures afin de maximiser la collaboration, les objectifs commerciaux visés par le projet, les intentions des « *cultural brokers* » qui produisent l'album ainsi que celles de chaque artiste qui participe à sa création. Le politique et l'économique, pour ne nommer que ceux-ci, deviennent alors les arguments qui motivent le choix du son, l'esthétisme et la direction artistique de la création musicale. Elle nous livre sans hésiter l'intimité de cet espace très restreint qui vibre parfois très violemment aux propos des échanges interpersonnels des collaborateurs et qui impose souvent le social comme