

**Monique Desroches et al., dir. 2011. *Territoires musicaux mis en scène*.  
Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 424 p. ISBN  
978-2-7606-2246-3**

Caroline Marcoux-Gendron

Volume 31, numéro 2, 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013222ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013222ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Marcoux-Gendron, C. (2011). Compte rendu de [Monique Desroches et al., dir. 2011. *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 424 p. ISBN 978-2-7606-2246-3]. *Intersections*, 31 (2), 139-146.  
<https://doi.org/10.7202/1013222ar>

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

- Walker, Paul Mark. 1999. « Fugue in the Music Rhetorical Analogy and Rhetoric in the Development of the Fugue ». *Bach Perspectives*. Lincoln : University of Nebraska Press, vol. IV : 159–200.
- Wilson, Blake, et al. « Rhetoric and music ». In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166> (consulté le 11 septembre 2012).

GUY MARCHAND

Monique Desroches et al., dir. 2011. *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 424 p. ISBN 978-2-7606-2246-3.

Discipline encore jeune, l'ethnomusicologie est néanmoins appelée à se redéfinir et à se repositionner, en raison notamment de l'éclatement de ses sujets d'étude. En effet, les phénomènes contemporains que sont la mondialisation, l'intensification des flux migratoires et des communications, tout comme la montée en force des réseaux virtuels, ont des répercussions notables sur les pratiques musicales et culturelles. En octobre 2009 s'est tenu un colloque international intitulé *Patrimoines musicaux : circulation et contacts* à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, et des intervenants d'Amérique comme d'Europe s'y sont réunis pour discuter des enjeux propres à ces mutations importantes. Moins de deux ans plus tard paraissait l'ouvrage *Territoires musicaux mis en scène*, entendu non pas comme recueil d'actes de colloque au sens habituel du terme, mais plutôt comme prolongement de la réflexion. Même si plusieurs intervenants présents à l'événement ont signé des contributions au sein du livre, il n'en demeure pas moins que les comités organisateur et scientifique en sont distincts, que les volets thématiques ont été en partie remaniés et que l'on voit apparaître en ces pages des noms qui ne figuraient pas au programme de la rencontre internationale. Ainsi, il faut envisager ce collectif comme une entreprise indépendante, mais dont les préoccupations sont inscrites dans ce champ d'étude que l'on nomme ethnomusicologie contemporaine.

L'ouvrage, sous la direction des chercheurs Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith, s'articule en trois sections définies par de grandes lignes thématiques. La première partie s'intitule « Mise en spectacle et mise en exposition » et regroupe sept textes qui traitent de l'idée de « mettre en scène » de différentes façons : par le tourisme, par l'opéra, ou encore par l'exposition de musée. Dans la seconde section, sept autres contributions sont réunies, mais cette fois sous le thème « Patrimoine et patrimonialisation » afin de discuter du sens attribué à ces deux termes entendus respectivement comme objet et comme processus. La troisième et dernière partie, « Performances traditionnelles et actuelles », est, quant à elle, un peu plus volumineuse avec dix articles parcourant un spectre très large de sujets allant du culte identitaire au Gabon au *gwoka* guadeloupéen, en passant par la musique actuelle au Québec. Ces terrains en apparence hétérogènes ont pour la plupart recouru à l'analyse performancielle afin de mettre au jour des éléments que la

seule analyse formelle ne saurait révéler. Ajoutons que ce collectif est bilingue par la présence de quatre contributions en langue anglaise et qu'une place non négligeable est accordée aux travaux d'étudiants aux cycles supérieurs.

Avant même de plonger au cœur des articles, quelques questions émergent du survol de l'ouvrage. D'abord, une réflexion s'impose en mettant en parallèle le titre du collectif et les différents textes; si *Territoires musicaux mis en scène* évoque la notion de territorialité, des titres comme «La patrimonialisation musicale française à l'épreuve du nomadisme des Roms» (Luc Charles-Dominique) et «Identité musicale des Pygmées du Gabon et absence de territoire» (Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbot) obligent à bien définir l'acception que l'on reconnaît à ce terme. De fait, comment comprendre le «territoire» dans des contextes de circulation constante, tant des peuples que des répertoires? Le collectif nous invite donc d'emblée à repenser la définition de territoire et à envisager ce dernier non pas comme un espace géographique délimité, mais plutôt de manière ouverte et mouvante; il nous faut appréhender ses transformations non seulement dans l'espace, mais également dans le temps<sup>1</sup>. Dans le cas qui nous occupe, la territorialité peut être, par exemple, ce qui se crée à travers la mise en scène, ou encore ce que tracent les groupes nomades à travers leurs migrations.

Une seconde interrogation découle de l'insistance mise sur le fait que le collectif appartient à la mouvance de l'ethnomusicologie contemporaine. N'y traite-t-on pas abondamment des notions de patrimoine et de patrimonialisation, deux problématiques ni récentes, ni spécifiques à notre époque? Or, il est vrai que les efforts de l'UNESCO depuis l'adoption de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (PCI) en 2003 ont remis ces questions sur la table et ont créé un engouement certain autour de celles-ci. Le collectif participe donc à cette résurgence de la question du patrimoine mais, alors que l'UNESCO soulève doutes et interrogations avec sa définition quasi immuable du PCI, les différents auteurs de *Territoires musicaux mis en scène* proposent des visions actualisantes et des pistes de solution à l'égard de plusieurs problématiques qui découlent de la patrimonialisation.

La manière dont chaque société met de l'avant son patrimoine s'avère souvent très révélatrice et c'est d'ailleurs l'angle d'étude qui guide l'essentiel de la première section du collectif. De fait, les sept premiers textes abordent la mise en scène du patrimoine musical, que ce soit au sens propre du terme avec la mise en scène par l'opéra («*Le Cadi dupé*, un opéra-comique de Gluck», Cécile Champonnois et Marcelle Guertin), ou sous une forme plus singulière avec la mise en scène dans l'espace muséal («Comment exposer la musique et que lui faire dire», Laurent Aubert). L'éloquente contribution d'Aubert se veut une réflexion sur les obstacles que sont l'immatérialité et la polysémie de la musique lors de sa mise en exposition. Tout le défi résiderait alors dans la

---

<sup>1</sup> Cette façon d'envisager le territoire vient notamment de l'anthropologie urbaine dont le collectif *Territoires musicaux mis en scène* admet un apport disciplinaire: « Cette dernière question [de la territorialité] met l'accent sur la double dimension du territoire: n'étant jamais fixe ni définitif, son maintien, son déplacement — ou sa disparition — doivent se lire à la fois dans l'espace et dans le temps. » (Raulin, 2007, p. 105).

transposition de cette réalité culturelle, dans sa transcontextualisation, ainsi que dans sa vulgarisation, et c'est précisément le processus qu'Aubert a traversé et qu'il nous décrit avec l'exposition *L'air du temps* consacrée à l'ethnomusicologue Constantin Brailoiu<sup>2</sup>. Quant aux cinq autres articles de la première section, on y traite plutôt du thème du tourisme, un sujet encore peu exploité dans la littérature ethnomusicologique car étant « souvent perçu, dans la mentalité collective aussi bien que dans le secteur de la recherche, comme le point culminant d'une exploitation outrancière d'un patrimoine culturel perverti. » (Aurélié Suberchicot, p. 113–114). Or, c'est justement une nouvelle perspective du phénomène que nous proposent plusieurs auteurs, car leurs terrains démontrent la multiplicité des scénarios touristiques. Si certaines sociétés peinent encore à développer leurs infrastructures et que d'autres se méfient des effets prétendument pervers du tourisme (voir « Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte », Madina Regnault), l'on observe des cas où l'économie de la société repose en grande partie sur ce secteur d'activités. À ce propos, de profonds écarts de vision surgissent. D'une part, « Le paradoxe du milieu touristique dominicain » de Leiling Chang rend compte d'un milieu où les stratégies culturelles touristiques sont très développées, mais concourent à une « mise à l'écart des traditions musicales vivantes en faveur d'une valorisation de produits considérés comme internationaux, pouvant, selon les préjugés des décideurs, enlever le "poids" du dépaysement au visiteur. » (p. 41). Les hôtels tout-inclus de la République dominicaine sont gérés à la manière de multinationales et l'« identité hôtelière » (p. 54) qu'on tente d'y développer passe par une série de produits dérivés (CD, DVD) misant sur des répertoires essentiellement commerciaux. D'autre part, l'étude de cas présentée par Monique Desroches, « Musique touristique et patrimoine à la Martinique », offre un contrepoids à l'exemple dominicain, car le spectacle touristique y est là envisagé comme espace privilégié pour exposer le patrimoine musical et historique insulaire. La mise en spectacle s'inscrit alors dans une démarche de revendications identitaires, parfois en regard d'une mémoire historique, à tout le moins par rapport à ce que Desroches qualifie de « mémoire vive, celle qui est actualisée et qui privilégie l'intégration d'éléments expressifs contemporains, processus, selon ces créateurs, à la base de l'émergence d'une réelle culture martiniquaise créole. » (p. 68). La scène touristique devient donc le théâtre d'enjeux musicaux et patrimoniaux et participe alors non seulement à la préservation d'un répertoire, mais aussi à sa dynamisation, ce qui correspond en bien des points au processus de patrimonialisation. Leila Qashu (« Staged Public Music Performances of the Oromo of Ethiopia ») inscrit l'avènement du répertoire des Oromo sur la scène nationale dans une optique similaire, « la musique et les arts étant une façon [pour les Oromo] de réclamer leur "voix"<sup>3</sup> après des années de colonisation et de répressions culturelles. Par ailleurs, elle se demande si ces représentations ne constituent pas une sorte d'« invention de tradition<sup>4</sup> »

<sup>2</sup> Exposition inaugurée en 2009 au Musée d'ethnographie de Genève dont Laurent Aubert est le conservateur.

<sup>3</sup> « ...music and other arts were used as a means to reclaim their voices », p. 75.

<sup>4</sup> « invention of tradition », expression empruntée à Hobsbawm et Ranger (1983).

en ce qu'elles nécessitent l'homogénéisation des pratiques culturelles des sous-groupes Oromo ainsi que l'adaptation de ce répertoire traditionnel aux goûts d'un large auditoire. La question du risque d'une muséification du répertoire à travers l'espace touristique se pose, et elle est importante car une pratique culturelle pérenne n'est pas figée, mais bel et bien vivante. Avec le texte « À la recherche du flamenco authentique à Séville », Aurélie Suberchicot propose quant à elle une approche plutôt novatrice en s'intéressant à l'image fabriquée du flamenco sur les sites Internet d'agences de voyage et d'institutions culturelles et touristiques. La rhétorique mise en œuvre sur ce type de plateformes virtuelles utilise abondamment les termes « authentique » et « tradition », ce qui est pour le moins paradoxal dans un cadre où l'on transforme sciemment un répertoire musical en produit de consommation. Mais justement, plusieurs articles de cette première section convergent vers une idée : la question de l'authenticité du patrimoine mis en scène par le tourisme doit être nuancée, car cette industrie est « une réalité qui possède ses propres critères d'authenticité » (p. 126). D'ailleurs, Desroches propose d'envisager le tourisme comme « culture musicale en train de se faire » (p. 62). Bref, l'espace touristique se voit réhabilité en tant que sujet d'étude pertinent pour l'ethnomusicologie dans la mesure où on lui reconnaît « des logiques opérationnelles et contextuelles qui lui sont propres » (p. 61–62).

Dans la seconde section du recueil, l'accent est mis sur les notions de patrimoine et de patrimonialisation, mais également sur l'idée d'une territorialisation qui se forme au gré de la circulation des répertoires. C'est ce dont traite explicitement l'ethnomusicologue Luc Charles-Dominique dont l'exemple des Roms vient contredire plusieurs critères du PCI, notamment ceux d'une tradition spécifique à un peuple donné et ancrée dans un territoire bien défini. Pour Charles-Dominique, le caractère fondamentalement métissé du répertoire musical des Roms nomades n'empêche aucunement qu'on le patrimonialise. Cette contribution se présente d'ailleurs comme « critique raisonnée de la patrimonialisation » (p. 160) et réproouve les présupposés méthodologiques de l'ethnomusicologie européeniste qui a longtemps négligé l'étude des macrophénomènes au profit des « sociétés microcellulaires autarciques » (p. 151)<sup>5</sup>. Pour sa part, Marlène Belly (« Patrimoines francophones en circulation ou s'inter-dire en chansons ») traite également de la circulation des répertoires que sont les chants de labour et les gavottes de danse en France, mais en mettant l'accent sur les processus de sélection et de réappropriation tout au long de la chaîne de transmission. Quant à Elina Djebbari, « Musique, patrimoine, identité : le Ballet national du Mali », elle parle de double circulation, soit d'abord celle des expressions musicales et chorégraphiques sélectionnées et mises en scène par le Ballet national, puis celle de l'institution même, qui a fini par devenir un genre musical et chorégraphique à part entière, aujourd'hui porté sur scène par d'autres troupes qui s'en réapproprient les codes et s'exécutent dans des

5 Il s'agit d'une tendance influencée par bon nombre d'intellectuels français en sciences humaines et sociales. Luc Charles-Dominique cite notamment Claude Lévi-Strauss, Maurice Agulhon, Maurice Bloch, Henri Mendras, Florence Weber et Jean-Michel Guilcher en regard de leur domaine d'étude respectif.

contextes comme la Biennale artistique et culturelle du Mali. Cela dit, ce dernier texte vient surtout questionner la pertinence du Ballet national et de la Biennale de nos jours, car s'ils répondaient aux politiques culturelles pour la construction d'une identité nationale à la période des indépendances de l'Afrique de l'Ouest, aujourd'hui ils ne constituent plus que des « vestiges » de cette époque et ne font plus vraiment sens pour la société malienne contemporaine. Ici se manifeste donc une problématique évoquée précédemment, à savoir la nécessité de laisser vivre et évoluer les traditions pour qu'elles demeurent culturellement pertinentes. L'étude de cas proposée par Emmanuelle Olivier fournit justement un exemple de patrimonialisation dont la dynamique en est une de renouvellement continu (« Logique patrimoniale et globalisation musulmane à Djenné »). Cette contribution, qui s'articule autour d'un répertoire à caractère essentiellement religieux pratiqué à Djenné, traite d'une logique patrimoniale où cérémonie ancienne n'exclut aucunement la création de nouveau matériel. Les louanges chantées, dites *maduhu*, se voient constamment actualisées et c'est par la « mise en public » qu'elles peuvent accéder au statut de tradition, de patrimoine. Citons les textes de Anne Robineau (« Renouveau du patrimoine musical acadien en contexte de globalisation ») et de John Napier (« Kodava song as private resistance ») qui exploitent la question de l'affirmation identitaire pour une minorité qui entretient à sa façon un « rapport très territorialisé à la langue et à l'identité » (p. 228). En ce qui concerne l'article de Jessica Roda, « Un mouvement associatif comme nouvel espace de patrimonialisation judéo-espagnole », l'auteure s'applique à y définir très clairement les notions de patrimoine et de patrimonialisation telles qu'on pourrait les entendre au XXI<sup>e</sup> siècle, après quoi elle fournit des exemples concrets tirés de son terrain des dernières années. Cependant, comme Roda fournit des clés de compréhension particulièrement nettes pour deux thématiques fondamentales à l'ensemble de cette deuxième partie de recueil, son texte aurait avantageusement figuré en début de section plutôt qu'à la fin.

« Performances traditionnelles et actuelles » se présente comme la dernière thématique du collectif, et nous pourrions également considérer la transmission et la construction identitaire comme ses thèmes secondaires. Par exemple, la section s'ouvre sur deux textes qui s'intéressent aux populations pygmées. Le premier (« Partages et emprunts de musiques rituelles au Sud-Est-Cameroun », Susanne Fűrnis) analyse les relations interethniques des Pygmées avec leurs voisins au Sud-Est-Cameroun à l'aune des échanges qu'ils font sur le plan musical et des stratégies qu'ils mettent en place pour se créer une nouvelle identité à partir de ces répertoires. Le second traite du fonds identitaire musical commun aux populations pygmées en dépit de leur mobilité et morcellement au Gabon (« Identité musicale des Pygmées du Gabon et absence de territoire », Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbot). La question identitaire est également au cœur de l'article de Marie-France Mifune, « Rite et performance dans le culte du *bwiti* chez les Fang du Gabon », mais l'attention est plutôt tournée vers la performance envisagée comme « processus de construction qui mobilise à la fois des éléments d'ordre musical et des éléments d'autres natures : d'ordre chorégraphique, linguistique, symbolique ou social » (p. 298),

contribuant ainsi à forger l'identité rituelle des initiés. L'analyse de la performance, dont l'ethnomusicologue Regula Qureshi est sans conteste l'une des figures majeures, peut effectivement s'avérer très riche pour le chercheur, et c'est ce que démontrent plusieurs études de cette troisième section. Ainsi, si Mifune emprunte à Jean Molino l'analyse tripartite pour rendre compte des «trois modalités d'existence du phénomène musical» (p. 298) que sont les niveaux poétique, neutre et esthétique, Marie-Hélène Pichette se base, quant à elle, sur la méthode développée par Desroches, celle de l'analyse en quatre volets des éléments externes à l'objet sonore (cotexte, contexte, interaction et communication, modalités de réalisation), afin de mieux «[c]omprendre le *gwoka* guadeloupéen par la performance». L'analyse ici réalisée, procédant par descriptions exhaustives des observations, rend bien compte de l'efficacité de l'approche pour percer certains codes d'une pratique musicale qui vont au-delà de l'objet sonore comme tel. Deux autres articles s'inscrivent dans cette même veine, mais ils présentent un rapport complètement inverse à la performance. Dans «La "beauté libre" de la musique actuelle au Québec», Sophie Stévançe discute d'un courant de «création [...] collective et spontanée» (p. 339) au sein duquel participent interprètes, public et même compositeurs. Sorte d'électron libre ayant son propre système de références, la musique actuelle émerge de l'interaction entre les sujets et de la dynamique inhérente au geste musical. Par conséquent, il s'agit d'un répertoire dont tout l'intérêt réside dans la performance même et où l'interprète (au sens large) occupe une place de choix, ce qui est tout le contraire de la musique contemporaine québécoise si l'on s'en remet à l'article de Yara El-Ghadban «La musique contemporaine en l'absence de l'interprète». Pour El-Ghadban, c'est par des politiques de développement culturel que s'est construit l'essentiel de la structure supportant la pratique musicale. À travers les événements du Forum du Nouvel Ensemble moderne (NEM) qui se veut une plateforme pour les jeunes compositeurs, El-Ghadban tire un constat plutôt paradoxal du mode de fonctionnement de ce milieu où l'accent est mis sur une production continue, soit la création de nouvelles œuvres, au détriment de l'interprétation de ces pièces, de leur «reproduction». En résulte une absence de mémoire collective, ce qui n'aide en rien à mousser l'intérêt du public pour la scène musicale contemporaine. Bref, la notion de performance est ici complètement évacuée et l'interprète occulté, lui qui agit pourtant comme «médiateur essentiel pour la transmission et la construction d'un langage musical partagé» (p. 380)<sup>6</sup>. Les quatre autres contributions poursuivent l'exploration de ces mêmes thématiques : la performance est abordée sous l'angle de l'authenticité dans «Divided Kingdom Republic's Zimbabwean Hip-Hop in London» alors que Andrew Mark décrit la réinterprétation d'une tradition musicale africaine opérée par des musiciens de la diaspora en s'attardant à l'intention derrière leur geste, ainsi qu'avec Bruno Deschênes qui définit «Le musicien transmusical» dont la pratique, nécessitant un transfert culturel à la fois musical et conceptuel, attire souvent la critique et une forme de malaise socio-culturel. Finalement, pour revenir à la question de la transmission, elle

---

<sup>6</sup> Concept emprunté par El-Ghadban aux chercheurs Vinet et Delalande (1999).

est abordée de manière implicite par Judith R. Cohen («Portuguese Crypto-Jews and Constructed Musical Identities») et Sandria P.-Bouliane («*Goodbye Broadway, Hello Montreal!*»). La première s'intéresse à la nature du répertoire musical actuel des communautés crypto-juives au Portugal en questionnant les raisons de la faible survivance de pièces issues de leur propre tradition. La seconde traite, à travers le phénomène des reprises de chansons américaines au Canada français au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la question de la diffusion et celle de la transmission de ce répertoire par l'entremise de la partition puis du disque, ainsi que des compositeurs-vedettes éventuellement supplantés par les interprètes. Ce troisième et dernier volet propose donc un panorama pour le moins diversifié des recherches contemporaines dans les domaines ethnomusicologique et anthropologique.

En somme, l'ensemble de l'ouvrage impose certains constats, notamment celui d'un contenu pluridisciplinaire. Du côté des collaborateurs, la variété des champs d'expertise est notable: musicologie, anthropologie, littérature, sociologie, ethnomusicologie, les disciplines se côtoient et se complètent. De plus, la mise à profit de courants de recherche en pleine expansion en sciences humaines s'avère intéressante: l'étude des musiques populaires s'affirme dans plusieurs articles, tout comme l'anthropologie urbaine ou encore la sociologie de la musique à travers la question de la professionnalisation, très présente dans une bonne partie du volume<sup>7</sup>. On remarque également la diversité des axes méthodologiques: les chercheurs se penchent tantôt sur la performance en étudiant les éléments extra-musicaux, tantôt sur le matériau musical lui-même par analyse systématique de la forme, ou encore adoptent une démarche plus historique. J'aimerais également revenir brièvement sur une préoccupation énoncée en introduction, soit la notion d'ethnomusicologie contemporaine et la façon dont celle-ci se manifeste au sein de la publication. Si un thème comme le tourisme, encore peu exploité, voire peu considéré dans la littérature ethnomusicologique jusqu'à tout récemment, se voit ici longuement disserté, plusieurs textes soulèvent aussi la question de la position du chercheur contemporain vis-à-vis de son sujet d'étude. De fait, si l'ethnomusicologie a d'abord été envisagée comme l'étude de la musique de l'Autre, elle a éventuellement fait place à l'étude de cet Autre chez Soi et admet même aujourd'hui des formes d'étude du Soi chez Soi<sup>8</sup> dans la mesure où des chercheurs s'intéressent à des pratiques musicales qu'ils embrassent eux-mêmes. L'exemple de Bruno Deschênes traitant du musicien transmusical qu'il incarne lui-même à travers sa pratique du *shakuhachi* japonais est particulièrement représentatif.

*Territoires musicaux mis en scène* est un collectif ambitieux dont l'intérêt passe par la multiplicité des points de vue, par les questions auxquelles on

<sup>7</sup> La sociologie de la musique est un champ de recherche particulièrement développé en France, et ce grâce à des figures telles que Pierre François, Antoine Hennion, Pierre-Michel Menger, Hyacinthe Ravet et, pour la sociologie des arts, Raymonde Moulin. Néanmoins, des efforts sont faits afin de développer la discipline sur le territoire québécois, notamment à l'Université de Montréal où une équipe de recherche en sociomusicologie a été fondée en 2010 à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM).

<sup>8</sup> Cette catégorisation est proposée par Monique Desroches dans son cours *Introduction à l'ethnomusicologie* (Faculté de musique de l'Université de Montréal, automne 2009).



cherche à répondre, mais surtout par les pistes de réflexion qu'on suggère. D'ailleurs, la discussion entamée au colloque international de 2009 et poursuivie ici fait également l'objet d'un numéro spécial de la revue *MUSICultures*<sup>9</sup> où l'on traite de patrimonialisation et de revivalisme. Pour conclure, j'ajouterais que la plus grande force de cet ouvrage tient sans doute aux ponts qu'il arrive à créer : il poursuit et nourrit des discussions déjà bien ancrées dans le milieu scientifique, tout comme il ouvre la voie à de nouveaux champs d'investigation et propose de nouveaux angles d'attaque ; il se veut d'abord de nature ethnomusicologique, mais tend la main à des disciplines voisines qui ont beaucoup à donner et certainement un peu à recevoir en retour ; enfin, il nous fait bénéficier des travaux de chercheurs déjà reconnus tout en nous permettant de découvrir et d'apprécier le travail de la prochaine génération.

#### RÉFÉRENCES

- Desroches, Monique. 2008. « Entre texte et performance : L'art de raconter ». *Ateliers d'ethnomusicologie, Cahiers de musiques traditionnelles* 21 : 103–115.
- François, Pierre, dir. 2008. *La musique, une industrie, des pratiques*. Paris : La Documentation française.
- Hobsbawm, Eric et Terence Ranger. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Menger, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil.
- Moulin, Raymonde. 1992. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Patrimoines musicaux : circulation et contacts*. <http://www.oicrm.umontreal.ca/LRMM/activites/Colloque2009/index.html> (consulté le 3 octobre 2011).
- Raulin, Anne. 2007. *Anthropologie urbaine*. Paris : Armand Colin.
- Smith, Gordon E. et al., dir. 2010. *Heritage and Revival / Patrimonialisation et revivalisme, MUSICultures* 37.
- UNESCO. *Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00006> (consulté le 3 octobre 2011).
- Vinet, Hugues et François Delalande. 1999. *Interfaces homme-machine et création musicale*. Paris : Hermes Science Publications.

CAROLINE MARCOUX-GENDRON

---

<sup>9</sup> Publication de la Société canadienne pour les traditions musicales (SCTM).