

et à être renégocié, ce que l'ouvrage s'applique à mettre en perspective. L'exposition par Mallet du cas de Julien, le bassiste ayant gravi les échelons de l'industrie musicale, en est une illustration patente.

L'exposition des parcours musicaux se conclut par une synthèse permettant de dégager les récurrences entre ceux-ci, mais aussi les particularités propres à chaque musicien, soulignant ainsi le fait que le global et le singulier sont loin d'être incompatibles et plutôt étroitement liés. Si cette mise en commun des réflexions issues des terrains des auteurs est très utile pour en faire ressortir les grandes problématiques, on constate toutefois qu'elle entraîne certaines redondances, notamment lorsque les cas présentés sont remobilisés pour illustrer les considérations théoriques dégagées. Somme toute, *Des vies en musique* est un ouvrage pertinent en raison du changement de perspective qu'il propose en termes d'étude de la musique en contexte mondialisé, allant au-delà des questions abstraites et vagues de métissage. Le musicien est placé au cœur de la problématique, son cheminement propre s'intégrant aux multiples ramifications des vastes réseaux musicaux et culturels caractéristiques de la réalité transnationale. ♣

RÉFÉRENCES

- Becker, Howard. 1994. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
 Lahire, Bernard. 2004. *La culture des individus*. Paris : La Découverte.

A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Albert Recasens Barberà et Christian Spencer Espinoza, dir. 2010. Disque compact. Madrid : Akal, 279 pp., illustrations et photos.

LAURA JORDÁN GONZÁLEZ
 Université Laval

En dialogue avec l'exposition *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (siglos XVI-XX) présentée au *Museo de Antioquia* à Medellín en Colombie, ce livre homonyme compile vingt-deux articles de différents auteurs qui abordent les musiques ibéro-américaines, et s'accompagne d'un CD de vingt-six exemples sonores. Le sujet central abordé dans l'ouvrage est celui des *mélanges*, que ce soit de race, de religion ou de culture, mélanges qui seraient à la base de plusieurs pratiques musicales de la région. En ce sens, le projet reprend un propos devenu « classique » dans les recherches sur la culture du continent : la réflexion sur le métissage, le syncrétisme et l'hybridation. Sa particularité réside toutefois dans l'intérêt de provoquer une lecture transversale et d'ensemble, en observant également les rapports avec les espaces, à savoir les territoires nationaux et transnationaux, ainsi que les villes, les villages et les quartiers.

Les « trois bandes » évoquées dans le titre semblent renvoyer simultanément aux trois composantes ethniques « principales » — à savoir européenne, africaine et autochtone — et aux trois volets du mélange signalés en amont. Le caractère littéral de cette image des trois bandes est réaffirmé par la mise en page qui inclut

des dessins en trois couleurs, ceux-ci étant disposés selon les thématiques traitées dans chacun des chapitres. L'ouvrage est organisé selon des sections reliées aux diverses populations impliquées dans les pratiques musicales abordées et chaque section suit un parcours diachronique quant à l'évolution de ces pratiques par rapport à l'histoire du continent ibéro-américain.

THÉMATIQUES

Même si les chapitres correspondent à des études de cas distincts, il est possible d'identifier des problématiques transversales à l'ouvrage. L'angle privilégié est celui des genres musicaux, se circonscrivant souvent à un territoire national, comme nous le voyons dans le texte sur le son à Cuba (Alén). Nous trouvons toutefois quelques exceptions, dont les textes sur la circulation de la *zamacueca* à travers le continent (Spencer Espinoza) ; celui à propos des divers *merengues* aux Caraïbes, qui examine l'aller-retour et l'influence mutuelle de certaines variantes (Hutchinson) ; un texte qui compare les musiques mises en place lors du rituel mapuche *ngillatun* tel qu'il est pratiqué au Chili et en Argentine (Ruiz) ; un chapitre qui résume l'histoire du tango, depuis ses origines au Río de la Plata à sa diaspora ultérieure (Salton) ; un essai sur le rock continental depuis les années 1960 jusqu'à nos jours (Díaz) ; et le chapitre au sujet de la configuration de la *punta* comme musique de la nation *garífuna*, phénomène qui s'étend aux États nationaux du Guatemala, du Belize et du Honduras (Arrivillaga).

L'une des forces de l'ouvrage est la possibilité de tracer des liens entre les

diverses parties, liens qui n'étaient pas nécessairement prévus par les auteurs. À ce sujet, il est remarquable de retrouver la référence récurrente aux confréries et aux rituels offerts aux saints noirs chez les descendants afro-américains à la fois en Bolivie (Sánchez Canedo), en Argentine (Goldman), au Mexique (Ruiz) et à Cuba (Eli).

Il est aussi intéressant de noter que les instruments de musique apparaissent successivement comme des marqueurs d'appartenance ethnique. Nous le voyons tout particulièrement dans les chapitres dédiés aux musiques « autochtones », dans l'exemple de l'adoption d'instruments amérindiens de percussion dans la liturgie catholique au Mexique (Camacho) ainsi que dans la zone des anciennes missions jésuites des Guaranis (Wilde), ou bien pour souligner l'origine indigène des flûtes à son bruisant que les *bailes chinos* utilisent dans leurs processions synchrétiques au Chili (Mercado).

MÉTHODE ET APPROCHE

Tout au long de l'ouvrage, l'approche historique est prépondérante. Le regard diachronique est présent dans le chapitre sur le genre *huayno* au Pérou, qui inclut des références écrites datant du 16^e siècle ainsi qu'une conclusion sur la pluralité du genre au présent (Mendivil). C'est aussi le cas du chapitre qui aborde le chant improvisé appelé *payada* en Uruguay, texte qui est d'ailleurs le seul à renvoyer directement à l'un des exemples sonores du disque compact (Fornaro). Le texte sur la musique en Colombie, où il est question de l'histoire nationale depuis la colonisation jusqu'aux vedettes de la chanson pop (Bermúdez), ainsi que

l'article sur les genres *costeños* du Pérou (León), respectent également l'approche historique. Nous comptons aussi dans cette section le chapitre sur la musique populaire urbaine en Amérique latine, véritable survol des genres diffusés par les industries de la radio, du disque, de la télévision et du cinéma au cours du 20^e siècle (González). Bien qu'il aborde une période moins vaste, le texte sur les activités musicales au 19^e siècle en Colombie et au Venezuela, qui se concentre sur l'examen de sources hémérogaphiques (Quintana), suit lui aussi l'approche historique.

D'autres auteurs privilégient quant à eux l'approche anthropologique. En ce sens, ce ne sont plus les sources écrites exploitées dans le but de répondre à des questions d'ordre historique qui sont au cœur des études, mais l'ethnographie. À ce sujet, nous remarquons le chapitre sur les musiques afro-boliviennes où l'auteur utilise des sources orales et le terrain pour nous livrer des témoignages auparavant peu connus. Par ailleurs, le chapitre sur les nationalismes musicaux (Madrid) — l'un des rares textes dédiés à la musique savante — fait référence à la participation des chercheurs, particulièrement des musicologues, dans la construction des discours identitaires nationaux qui se trouvent à la base de la création musicale des compositeurs *nativistas* et *indianistas*. Le chapitre qui concerne la musique afro-brésilienne apporte une perspective critique, car il remet en question les catégories qui suscitent les réflexions déployées dans le livre : le texte musical, l'hybridation, les genres musicaux, les stéréotypes et le rapport contextuel et inter-contextuel (de Carvalho).

À PROPOS DE L'HYBRIDATION

Suivant la préoccupation de Hutchinson quant au discours de la « triade ethnique » comme récit essentialiste qui se place derrière l'explication de l'identité locale du *merengue* (186-187), nous nous interrogeons au sujet de cette insistance sur les concepts de métissage, de syncrétisme et d'hybridation en tant que point de départ pour aborder les Amériques. Il nous semble qu'une telle insistance nous empêche de concevoir les pratiques culturelles sans les renvoyer aux origines, de sorte que la problématique au cœur de l'ouvrage tend à réifier l'image romantique de l'Amérique latine comme étant le creuset des cultures.

Nos réserves quant à l'usage du concept d'hybridation s'appuient d'abord sur la critique avancée par John Hutnyk, qui affirme que le discours sur l'hybridation implique souvent la notion sous-jacente, équivoque à notre avis, qu'il y aurait des cultures pré-hybrides (2000 : 32-36). Par ailleurs, nous sommes aussi réticents au concept parce que ce dernier a servi à rendre futiles d'importantes revendications pour la différence identitaire dans les contextes postcoloniaux. Enfin, la critique est surtout pertinente parce que l'hybridation est devenue une sorte de canon, un fétiche selon Pablo Alabarces (2012 : 17), pour comprendre la culture latino-américaine, alors que les canons méritent, selon nous, un traitement critique.

BILAN

Revenant à l'objectif inclusif du projet éditorial énoncé dans l'introduction rédigée par Spencer, la portée du livre

est notable en ce qui a trait à la diversité des pratiques, des communautés, des instruments et des répertoires abordés. On constate certes un certain déséquilibre dans le choix des différentes zones géographiques abordées puisque le Cône Sud, le Mexique et Cuba occupent une place prédominante par rapport aux autres territoires de la région. Ce déséquilibre n'est pourtant pas le fruit d'une négligence quelconque de la part des éditeurs, mais il nous semble plutôt être le reflet fidèle de l'état hétéroclite de la recherche en sciences humaines et en musicologie sur l'Amérique latine.

La qualité des textes réunis répond adéquatement aux exigences du monde universitaire. Le langage y est compréhensible et agréable, visant ainsi à atteindre le grand public. L'aspect pédagogique de l'ouvrage est apparent de par la présence de listes bibliographiques en plus des listes des ouvrages cités par les auteurs. En somme, cet ouvrage collectif constitue une précieuse contribution qui rend compte de la multiplicité des musiques ibéro-américaines et, en particulier, d'une activité de recherche très fructueuse à travers le continent latino-américain. 🍀

RÉFÉRENCES

- Alabarces, Pablo. 2012. Transcultururas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas. *Cultura y representaciones sociales* 7 (13): 7-39.
- Hutnyk, John. 2000. *Critique of Exotica. Music, Politics and the Culture Industry*. Londres: Pluto Press.

Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ.

Mark Katz. 2012. New York: Oxford University Press. 333pp, illustrations, photos, audio accessible avec mot de passe

JULIAN WHITTAM

Université de Montréal

La montée fulgurante du hip-hop dans les vingt dernières années a suscité plusieurs livres et articles documentant ce mouvement socioculturel et la musique qui l'accompagne. On pense notamment à *Last Night a DJ Saved My Life* de Brewster et Broughton (1999), *Can't Stop Won't Stop : Une histoire de la génération hip-hop* de Chang (2006) et *Fly Girls : Histoire(s) du hip-hop féminin en France* de Strausz et Dole (2010).

Le livre de Mark Katz, professeur à la University of North Carolina at Chapel Hill, s'ajoute aux publications existantes tout en s'en démarquant par son approche. En se basant sur des entretiens qu'il a effectués avec des DJs de la scène musicale américaine, Katz détaille l'histoire et l'évolution de la musique hip-hop de 1973 à 2011 tout en explorant ce qu'il considère être les thèmes clés de ce mouvement : la technologie, la race et le genre.

La place importante qu'occupe la technologie dans le texte s'explique à la fois par les recherches précédentes de l'auteur (il a signé *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* en 2004 et est co-rédacteur de l'ouvrage collectif *Music, Sound, and Technology in America* publié en 2012), mais aussi par la thèse de l'ouvrage : la création d'un nouvel instrument de musique (la