

moreover, contemporary approaches to fieldwork often incorporate member checks or constant comparative methods of transcribing and thematic coding to ensure that researcher power is mitigated, and informants are seen as participants as much as they are research subjects. Without ethnographic documentation, there is little opportunity for other scholars to benefit from and build on Gibson's primary research. Memory is also a fickle thing. Greater reflexivity on the methodological approach would strengthen the ethnographic elements of Gibson's research.

Overall, Gibson's tome is rich, almost exhaustive, in detail and his extensive referencing includes not only archival and historical sources, but also contemporary step dance scholars (such as Catherine Foley, Mats Melin, and Brendan Breathnach, for example). Gibson's historical descriptions include discussions of religion, nationality, migration, and culture through the lens of step dance. While more historical than ethnographic in nature, *Gaelic Cape Breton Step-Dancing* provides an invaluable resource for dance historians, ethnochoreologists, and those interested in embodied expressions in Scotland and Cape Breton cultures. 🍀

## REFERENCES

Sparling, Heather, Sherry Johnson, and Kristin Harris Walsh, eds. 2015. *Canadian Folk Music* 49 (2/3): Special Double Issue on Step Dance.

Andrieu, Sarah et Emmanuelle Olivier, dirs. 2017. *Création artistique et imaginaires de la globalisation*. Paris : Hermann. 380 pp.

SÉVERINE GABRY-THIENPONT  
CREM-LESC UMR7186

Cet ouvrage est le deuxième paru dans le cadre d'un projet retenu par l'Agence nationale de la recherche (ANR, France) en 2009, intitulé « Création musicale, circulation et marché d'identités en contexte global » (Globamus). Il complète *Musiques au monde*, édité par la coordinatrice de Globamus, Emmanuelle Olivier, en 2012. Les articles de ce premier volume soulignent les multiples limites des approches culturalistes adoptées jusqu'à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, et l'importance, pour les ethnomusicologues notamment, de mobiliser de nouveaux outils et de nouvelles pistes de réflexion pour prendre en compte les récents développements des scènes musicales et chorégraphiques contemporaines dans un monde ultra-connecté. Les études proposées visaient ainsi à explorer les musiques « en train de se faire ». Tout en questionnant déjà les processus de création musicale et chorégraphique, il visait à renouveler les approches épistémologiques des études liées à la musique, pour mieux appréhender la grande diversité des enjeux à l'œuvre et les développements contemporains. *Création artistique et imaginaires de la globalisation* complète donc cette première publication et va plus loin : en portant, dans certains cas, sur les mêmes répertoires et danses déjà abordés dans *Musiques au monde*, les contributions rassemblées questionnent le sens de la « globalisation », son omniprésence au sein des créations, de même que les stratégies des artistes.

L'introduction détaille dans un premier temps la notion même de « globalisation » et les craintes que ce phénomène provoque chez certains observateurs, notamment quant à la perte des cultures locales au profit d'une aseptisation des pratiques. La globalisation, alors perçue comme une « menace » (6), se trouve à la source de nombreuses démarches patrimoniales menées autour de répertoires estimés en perte (comme en témoignent les actions mises en place par l'UNESCO). En parallèle de ces démarches, de nouveaux genres musicaux émergent et précisent la vaste catégorie de la *world music* (notion déjà bien balisée dans le premier ouvrage de Globamus) : *fusion*, *transmusic*, *worldbeat*, etc. Présentées lors de festivals, ces musiques et danses « du monde » acquièrent depuis une trentaine d'années une nouvelle visibilité. Elles dessinent les contours de cette globalisation, tout en contribuant à redéfinir les cultures locales, notamment par le biais des circulations des artistes et de leurs productions. La globalisation a alors été interprétée comme une forme de cosmopolitisme, qui se trouve à l'origine de nouveaux courants de pensée, situés « dans le sillon des *post-modern*, *post-colonial* et *subaltern studies* » (10).

Mais d'un point de vue musical, elle induit surtout, *in fine*, des pratiques (*sample*, *featuring*) et des manières de créer qui, en menant les artistes à élargir leurs esthétiques sonores, caractérisent une « nouvelle modernité musicale » (15). Cette modernité est tournée vers le monde, tout autant que sur le local, où elle accompagne en les faisant siens des valeurs et des systèmes de représentation culturelle. Cette question de la création impliquait de porter une grande attention à celle de la circulation des artistes. Les frontières sont parfois

difficiles à passer, malgré une visibilité recherchée dans les pays du Nord. Cette circulation se pose également en termes de virtualité : la place du numérique transforme les stratégies des artistes, comme elle transforme les conditions d'accès à ces musiques et les logiques de propriété artistique et de piratage (sur ce dernier point, voir plus particulièrement dans cet ouvrage les articles d'E. Olivier et de V. Erlmann). À cet égard, les créations présentées dans les différentes contributions révèlent une mobilisation particulière des opportunités numériques, voire se situent à l'avant-garde du phénomène créatif, qui dépasse tout « déterminisme technologique » (23). En outre, cette mobilisation fait voler en éclat les notions apparemment bien balisées de légalité *vs* illégalité, ou version originale *vs* version piratée. Certaines études présentées ici démontrent ainsi avec finesse que cette question des droits reste avant tout un régime d'autorité culturellement situé (31).

Dernier grand point de cette introduction : c'est tout le statut de l'artiste et de son œuvre qui doit être repensé : « la professionnalisation des artistes est ... envisagée comme un élément indispensable de la stabilisation des marchés créatifs, eux-mêmes conçus comme des leviers de lutte contre la pauvreté » (34). En effet, considérer les dynamiques de professionnalisation contribue à entrer de manière directe dans les processus de création artistique et à dépasser les descriptions encore trop culturalistes de bon nombre d'études. Par leur travail et leur inscription dans un espace culturel tant local qu'international, les artistes sont désormais les moteurs d'« une économie marchande qui va du local au global, et inversement » (37), variable selon les moyens dont ils disposent. Le contexte de globalisation génère donc de nouvelles

formes créatives, esthétiques, mais aussi économiques, qui engendrent des « modernités multiples » (37), en dialogue constant avec le monde.

L'ouvrage s'articule en trois grandes parties. La première est consacrée aux « Circulations, ancrages et conflits de mémoires » (45). Cinq contributions proposent, souvent à partir de démonstrations empiriques circonstanciées, de re-situer les constructions mémorielles dans le champ créatif globalisé, en dépassant l'apparente dichotomie entre « création » et « tradition », et en présentant davantage la création artistique — surtout musicale, au vu des exemples choisis — comme une réactualisation de la dite « tradition ». Cette partie souligne ainsi de quelle manière les artistes jonglent avec ce qu'ils estiment être leur patrimoine culturel, leur système de valeurs (religieuses, sociales mais aussi historiques, d'où l'axe privilégié sur les circulations des individus) et leurs ambitions créatives, et comment ils s'y emploient concrètement. Les auteurs montrent aussi de quelle manière certaines productions locales perçues comme subversives sont remodelées pour s'ériger en nouvelles traditions communautaires, voire nationales (Martin, Holder, Anagnostou).

La deuxième partie concerne les « Création musicale et imaginaires sonores » (149). Avec ces cinq autres contributions, le lecteur s'immisce dans le processus de création de manière plus technique, grâce à de fines descriptions musicologiques permettant d'entrer dans la fabrique des musiques (Nowak, Juárez). La mobilisation des outils numériques, avec les questions de propriété intellectuelle qu'elle soulève, y est ensuite traitée de deux manières différentes : ethnographique (Paulhiac et sa description passionnante et fourmillante

de détails de ce qu'il nomme les « artisanats numériques » en Colombie) et du point de vue de la législation (Erlmann, Olivier). Ces deux dernières contributions permettent d'entériner la nécessité de travailler de manière plus systématique à une « anthropologie des lois » (Erlmann : 209) pour identifier les différentes composantes de ce qui fait, au final, la création musicale dans un contexte international où la notion de propriété intellectuelle est devenue un enjeu économique sensible. Elle n'est pourtant, en réalité, que le synonyme d'un « régime d'autorité historiquement, géographiquement et culturellement situé » (Olivier : 249).

La troisième partie, enfin, également constituée de cinq contributions, est dévolue aux « Création chorégraphique et imaginaires des corps » (253). On quitte cette fois la création musicale pour questionner les reformulations contemporaines des pratiques dansées, plus particulièrement à travers le statut des danseurs et des chorégraphes, de leur considération en tant qu'artistes (notamment lorsqu'il s'agit de quitter la position de danseur « ethnique » pour accéder à celle de danseur « contemporain » [Sieveking : 260]), des stratégies qu'ils emploient pour s'exporter et se faire valoir en tant que professionnels (l'importance du solo comme passage désormais obligé pour accéder à la reconnaissance professionnelle, le corps devenant alors « un lieu de recherche esthétique et identitaire » [Andrieu : 307]), et les nouvelles relations sociales locales que dessinent l'évolution rapide des carrières et des statuts individuels (Djebbari). En résonance avec la première partie de l'ouvrage, la contribution de Clara Biermann s'attarde sur les processus de resémantisation du *candombe* uruguayen, à travers les références mémo-

rielles et spirituelles (religions afros) qu'on peut y lire. Enfin, la dernière contribution (Gibert) se pose comme une conclusion de cette troisième partie (excepté qu'elle ne mentionne pas, étonnamment, l'article de Sieveking). Elle propose de synthétiser les approches des contributions précédentes et de dégager les apports de l'anthropologie de la danse au champ plus vaste de l'anthropologie et de la compréhension des phénomènes de globalisation à l'œuvre.

Le lecteur sentira peut-être parfois l'embarras des auteurs face à certaines classifications musicales (« éléments sonores "exogènes" », par exemple, mis entre guillemets [49], ou encore les notions de « musique populaire » ou « musique de variété »), liées à une terminologie dont on

ne peut manifestement pas faire l'économie au vu du sujet, mais dont on peine encore à trouver, s'il en est, des définitions claires et confortables. Cet ouvrage n'en demeure pas moins une lecture indispensable pour les chercheurs en anthropologie de la musique et de la danse, notamment pour la qualité des réflexions qui s'inscrivent dans l'ultra-contemporain et permettent de repenser de manière efficace les enjeux actuels. Le propos sera sans nul doute à élargir à d'autres études de cas (la plupart des exemples sont ici africains), par exemple au monde arabe, où les questions de frontières et d'exil d'artistes sont d'une actualité brûlante. D'autres analyses permettront d'aller plus loin dans l'examen approfondi des processus créatifs contemporains dans le monde globalisé. 🍀