

bien construit, où chacun des auteurs abordent les différentes facettes de la musique metal de manière approfondie. Par ailleurs, le fait que cette nouvelle parution porte un intérêt soutenu à la place des femmes dans le metal demeure un point crucial. En contrepartie, aucun chapitre n'aborde directement les idéologies politiques touchant le metal, ce qui demeure surprenant. L'ouvrage présente tout de même une grande diversité d'approches, de cadres théoriques et de méthodologie, en faisant une lecture extrêmement enrichissante, tant pour les chercheurs du champ des *metal studies* que pour ceux souhaitant le connaître. 🍷

## NOTES

1. Dès 2008, plusieurs chercheurs (e.g., Brian Hickam, Gérôme Guibert, Jeremy Wallach) réalisent l'importance grandissante des travaux universitaires sur la musique metal et envisagent sérieusement l'établissement d'un champ d'études couvrant le sujet. Il s'officialise en avril 2013, grâce à la création de l'International Society for Metal Music Studies (ISMMS) (Brown et al. 2016 : 8, 10).

## RÉFÉRENCES

- Heesch, Florian et Niall Scott 2016, dir. *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*. Londres, New York : Routledge.
- Vara-Diaz, Nelson et Niall Scott, dir. 2016. *Heavy Metal and the Communal Experience*. Londres : Lexington Press.

## L'enquête en ethnomusicologie.

**Préparation, terrain, analyse.** 2015.

Simha Arom et Denis-Constant Martin. Paris : Vrin, coll., « Musicologies ». 284 pp.

MARIE-HÉLÈNE PICHETTE

Ethnomusicologue indépendante

« L'ethnomusicologie, quelle que soit la conception qu'on en a, quels que soient les domaines dans lesquels elle opère, suppose un "travail de terrain" » (Arom et Martin 2015 : 9). Ce travail, essentiel à la compréhension d'une pratique musicale, est inévitable. Quelques ouvrages existent déjà sur le sujet, mais celui des ethnomusicologues Simha Arom et Denis-Constant Martin se base sur leur expérience dans le but de « nourrir d'autres expériences, de faire réfléchir ceux qui les vivent sur leur pratique, sur leur manière de "construire" le terrain, sur les rapports qu'ils entretiennent avec ceux qu'ils y rencontrent, dans l'espoir que leur travail s'en trouvera facilité, que leur imagination en sera éperonnée » (12). L'ouvrage se divise en sept chapitres précédés de prologues et suivis d'un épilogue. Chacun de ces chapitres possède une bibliographie qui lui est propre. Les auteurs y ont également inséré quelques narrations d'expérience de terrain pour illustrer certains de leurs propos.

Avant d'explorer les diverses facettes de l'enquête de terrain, les auteurs offrent d'abord une définition du terme dans le cadre de l'ethnomusicologie. Ils rappellent que tout terrain est construit, pour les biens de la recherche, à l'intérieur des limites imposées et des interactions créées. Le terrain permet non seulement « l'expérimentation et la vérification des méthodes », mais pousse également le chercheur à se

questionner sans cesse et à réévaluer ces mêmes méthodes (10). De par sa présence, le chercheur influence le terrain; il doit donc être conscient des changements qu'il provoque et en tenir compte dans ses analyses.

Le premier chapitre aborde « l'ethnomusicologie d'aujourd'hui ». Arom et Martin définissent l'ethnomusicologie « comme une manière d'approcher les pratiques musicales — quelles qu'elles soient — et non plus comme une discipline consacrée à des genres particuliers de musique » (27). Ils soulignent que l'intérêt qu'un étranger affiche pour une culture autre pousse parfois les musiciens à dire ce qu'ils croient que les enquêteurs veulent entendre. À cause des contraintes de temps, chaque terrain doit être organisé de façon à ce que l'enquêteur réunisse un corpus représentatif et les informations contextuelles essentielles au dépouillement ultérieur. L'ethnomusicologue doit se rendre disponible sur le terrain et savoir tirer profit de situations inattendues qui peuvent s'avérer tout aussi sinon plus significatives que celles prévues au départ. « Il n'y a donc pas de "recette" qui garantirait le succès d'une recherche, et ces pages n'en fournissent aucune; elles tentent tout au plus de proposer des éléments de réflexion quant aux modalités d'adaptation au terrain » (66).

Le deuxième chapitre se consacre à la préparation au terrain. Comment se préparer? Que lire? Quel matériel emporter? Telles sont quelques questions que plusieurs ethnomusicologues en herbe se posent avant le départ. Arom et Martin recommandent d'abord la lecture d'ouvrages d'auteurs reconnus pour initier la réflexion. Ils énumèrent ensuite les compétences idéales d'un ethnomusicologue:

bonne oreille, formation musicale pour la transcription, connaissance de l'alphabet phonétique international. Une importante partie de ce chapitre se consacre à l'équipement à emporter sur le terrain, équipement fort nombreux et quelque peu encombrant. Les auteurs rappellent l'importance de suivre les lois du pays, mais aussi de travailler comme s'il était impossible de revenir sur le terrain.

Les questions d'éthique font l'objet du troisième chapitre. « Depuis le milieu des années 1960, des artistes et des producteurs de musiques commerciales ont exploré les possibilités d'intégrer dans leurs créations des éléments empruntés à des musiques non occidentales » (119). L'existence de certains cas populaires cités dans l'ouvrage (Hugo Zemp 1996; Steven Feld 2000) crée la méfiance chez certaines populations qui s'imaginent que les ethnomusicologues s'enrichiront avec leur musique en la vendant et en la réutilisant. Conséquemment, certains gouvernements ont élaboré des lois « visant à contrôler l'utilisation des musiques non-écrites pratiquées sur leur territoire » (125). Tel est le cas du Sénégal et du Brésil. Ces lois peuvent compliquer le droit à la recherche des ethnomusicologues et le droit à la propriété des musiciens, mais des solutions sont envisagées pour faciliter la résolution de ce problème. Frédéric Léotard suggère, si ce n'est déjà fait, que l'on aborde la question des droits d'auteur et de l'éthique dans les cours de base d'ethnomusicologie. Anthony Seeger, quant à lui, propose un nombre de recommandations se résumant surtout à la signature d'une lettre de consentement détaillée. Il faut toutefois bien souligner que le rôle premier de l'ethnomusicologue est de « collecter, décrire et analyser la musique, les conditions de sa production et la place

qu'elle tient dans une société » (137). Les questions de publication d'enregistrements et de diffusion ne devraient en aucun cas le concerner.

Le quatrième chapitre s'intéresse à l'enquête en soi. Dans la majorité des cas, les musiciens sont fiers que des étrangers s'intéressent à leur musique. Ils accueillent en général très favorablement les ethnomusicologues surtout lorsque les enquêtes sont menées dans un cadre universitaire. Une même attitude de respect est requise chez l'enquêteur. Il ne faut pas oublier qu'« une enquête est ainsi toujours un échange, et le premier bien que l'enquêteur doit présenter en contrepartie des connaissances qu'il espère recueillir est le respect » (150). Établir un dialogue, savoir échanger et donner en retour, voir le tout comme une collaboration au sein de laquelle tous ont à gagner ne sont que quelques attitudes à prendre en considération pour bien mener une enquête. Dans certains cas, apprendre à jouer d'un instrument facilite et le dialogue avec les musiciens et la compréhension de la musique. La présence d'une personne-ressource sur place pour conseiller le chercheur dans ses démarches s'avère souvent bénéfique.

Le chapitre suivant parle de cueillette des données et de leur conservation. De l'enregistrement audio et vidéo, à la prise de photos, les auteurs donnent des conseils sur la façon d'obtenir une qualité optimale lors de ces collectes qu'il s'agisse de l'origine des sources sonores, de l'emplacement des micros ou du choix du média à utiliser. Au niveau des enregistrements, ils peuvent se faire en et hors contexte, celui filmé dans le cadre de l'événement et celui provoqué à l'extérieur de l'événement dans le but d'obtenir des éléments bien précis pour l'analyse. Arom et Martin abordent

également les éléments à prendre en considération lors de la constitution d'un corpus — le contexte dans lequel la musique s'insère, la distinction entre les musiques cycliques (qui se répètent) et les musiques à développement, la pertinence des musiques collectées — et évoquent aussi le choix à faire dans la transcription des textes : une traduction littérale ou simplement un résumé du sens selon l'usage qu'on veut en faire.

Le sixième chapitre se consacre à l'analyse musicale. Le chercheur ne devrait pas attendre de rentrer à la maison pour commencer son analyse : il doit la commencer sur place. Arom et Martin expliquent leurs principes méthodologiques empruntés à la linguistique structurale : les concepts d'unité distinctive minimale, de segmentation, de classe paradigmatique ou paradigme, de commutation, de classe d'équivalence. Selon les auteurs, la transcription est indispensable à la compréhension du matériel sonore. Par contre, selon l'objectif recherché, elle peut aussi être remplacée par un schéma graphique permettant d'illustrer l'essentiel de l'organisation d'une pièce ou par une description verbale bien détaillée. L'expérimentation interactive entre le chercheur et le musicien joue aussi un rôle important dans la compréhension de la musique étudiée en permettant de mettre à jour des éléments qui auraient pu demeurer inconnus sans cette discussion.

Le dernier chapitre de l'ouvrage traite de validation et de vérification. Pour s'assurer de bien comprendre la musique, il faut valider ses hypothèses par une variété de musiciens. Ces validations porteront autant sur les enquêtes et les entretiens que sur la substance sonore. Elles vérifieront, entre autres choses, les circonstances dans

lesquelles les musiques sont jouées, la hiérarchie des interventions et les effectifs des formations musicales.

L'épilogue qui conclut l'ouvrage rappelle quelques éléments importants au sujet du terrain. D'abord, l'étude de la musique permet de comprendre les sociétés. Elle met à jour les références culturelles et sociales qui laissent entrevoir les représentations de cette société. Ensuite, le terrain est construit. Les pratiques musicales sont étudiées dans un temps donné et selon un contexte particulier; elles sont donc représentatives de ces circonstances. Enfin, Arom et Martin terminent en affirmant que « le terrain » ne peut plus être pensé comme le moment où, dans un certain espace, un « chercheur vient observer des "Autres", mais comme la situation dans laquelle se rencontrent des personnes ayant des compétences diverses qui décident de les mettre en commun pour mieux comprendre les phénomènes sur lesquels ils ont décidé de se pencher ensemble » (272).

En général, l'ouvrage atteint son objectif : il fait décidément réfléchir sur la façon d'aborder le terrain. Il contient une bibliographie assez étoffée malgré quelques lacunes quant aux auteurs et à la diversité des perspectives de l'ethnomusicologie. En fin de lecture, la question à se poser est de savoir à qui s'adresse cet ouvrage. Par moments, il semble s'adresser aux ethnomusicologues débutants, à ceux qui n'ont jamais fait de terrain, et propose des renseignements pertinents. Mais lorsqu'il s'agit par exemple de l'équipement à emporter et de la recommandation de trouver des assistants sur le terrain, ces propositions s'avèrent généralement financièrement et matériellement impossibles aux étudiants chercheurs. Un autre élément à souligner se situe sur le plan des méthodes d'ana-

lyse qui sont exposées comme les seules méthodes à suivre. Les auteurs n'abordent ou n'effleurent malheureusement pas les méthodes autres que celle empruntée à la linguistique structurale. Pour donner une meilleure vue d'ensemble de l'enquête en ethnomusicologie, il aurait été important et intéressant de puiser dans les exemples d'ethnomusicologues de diverses nationalités afin de montrer qu'il existe plus d'un type d'ethnomusicologie et que l'enquête de terrain varie selon les pratiques musicales étudiées. ❖

### **Chinatown Opera Theater in North America. By Nancy Yunhwa Rao.**

Champaign: University of Illinois Press, 2017, 440 pp. Photographs, Map, Music Examples, Tables, Figures, Appendix, Bibliography, and Index.

LEI OUYANG BRYANT  
Swarthmore College

In the final paragraph of *Chinatown Opera Theater in North America*, Nancy Yunhwa Rao writes, "To chronicle the history of Chinatown theaters is to *recognize* the complex history of many of these creative expressions today, and to *recover* the voiceless from its suppressed silence" (320; emphases added). In the sentences that follow she adds how the chronicle of history must also "challenge," "relocate," "hear and watch," "reconstruct," and "build a bridge" (320). The theme of rehabilitation connects with an urgency for visibility and recognition of Chinatown opera theatre history. Earlier, in the introduction, Rao speaks to gaps in certain historical accounts that are limited to