

Université de Montréal

**Musiciens migrants d'origine arabe dans le contexte  
montréalais : le parcours de la reconnaissance**

par

Caroline Marcoux-Gendron

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)  
option ethnomusicologie

Août 2015

© Caroline Marcoux-Gendron, 2015

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé :

**Musiciens migrants d'origine arabe dans le contexte montréalais : le parcours de la reconnaissance**

Présenté par : Caroline Marcoux-Gendron

A été évalué par un jury constitué des personnes suivantes :

Michel Duchesneau : président-rapporteur

Deirdre Meintel : membre du jury

Nathalie Fernando : directrice de recherche

Mémoire accepté le 07/12/2015

## Résumé

Ce mémoire traite des parcours de musiciens migrants d'origine arabe à Montréal. Il s'intéresse à la manière dont ces derniers construisent leurs carrières musicales dans ce contexte et acquièrent la reconnaissance des différents acteurs qu'ils côtoient – pairs, intervenants culturels, public. La méthodologie adoptée est de nature qualitative et correspond à une perspective ethnosociologique, le contexte musical de l'étude inscrivant la démarche dans le domaine de la sociomusicologie. Cinq musiciens ayant migré d'un pays arabe avec une pratique musicale préalable ont été rencontrés, ainsi que cinq acteurs du milieu musical qui interagissent avec eux. Ce corpus d'entretiens a été complété par de l'observation et l'étude de traces (ex. : disques, cv).

La démarche d'enquête a permis d'élaborer un ensemble de propositions visant à comprendre les phénomènes sociaux observés. Il apparaît que ces musiciens construisent leurs carrières montréalaises grâce à une actualisation et réappropriation originale des sources et influences musicales accumulées au fil de leur vie, processus néanmoins tributaire des rouages du milieu musical. Celui-ci est constitué de multiples acteurs ayant chacun leurs objectifs, intérêts, contraintes vis-à-vis desquels les musiciens doivent s'ajuster, négocier, faire des compromis. Puis, l'ethnicité arabe qui est construite et mise en scène par les performances musicales peut vraisemblablement agir comme outil pour se démarquer dans le contexte montréalais. Cependant, les dynamiques qui sous-tendent les rapports sociaux que ces artistes entretiennent dans la métropole font en sorte qu'ils ont ultimement peu d'emprise sur la manière dont se manifeste la reconnaissance à leur égard et vis-à-vis de leurs pratiques musicales.

**Mots-clés** : parcours de musiciens, migration, reconnaissance, ethnicité arabe, Montréal, carrière musicale

## **Abstract**

This thesis examines the career paths of migrant musicians of Arab descent living in Montreal. It looks at how they build their musical careers in this context and gain recognition from the various actors they encounter – peers, cultural stakeholders, the public. The methodology adopted is qualitative in nature and corresponds to an ethnosociological perspective, with the musical context of the study placing the approach in the field of sociomusicology. Five musicians with existing musical practices who had migrated from Arab countries were interviewed, along with five members of the musical milieu who interact with them. This series of interviews was supplemented by observation and archival research (ex.: albums, cv).

This investigative approach allowed for the elaboration of a set of proposals aiming to understand the observed social phenomena. It would seem that these musicians build their Montreal careers thanks to renewal and original reappropriation of musical sources and influences accumulated throughout their lives, a process that is nevertheless dependant on the workings of the music scene. This milieu is made up of multiple actors with their own objectives, interests, and constraints around which the musicians must adapt, negotiate, and make compromises. Additionally, the Arab ethnicity that is constructed and staged through musical performances can presumably act as a device for standing out in the Montreal scene. However, the dynamics underpinning these artists' social relationships within the city ultimately give them little control over the manner in which recognition is manifested for the individuals as artists or for their musical practices.

**Keywords:** musicians' career paths, migration, recognition, Arab ethnicity, Montreal, music career

# Table des matières

|   |     |
|---|-----|
| Résumé.....   | i   |
| Abstract.....   | ii  |
| Table des matières.....   | iii |
| Liste des acronymes et sigles.....  | vii |
| Remerciements.....  | ix  |
| Introduction.....   | 11  |
| 1. Définition du sujet et contexte de la recherche.....                         | 11  |
| 2. Problématique.....   | 14  |
| 3. État de la littérature.....  | 15  |
| 3.1 Artistes migrants dans le contexte québécois.....                           | 17  |
| 3.2 Musiques et musiciens d’origine arabe en Amérique du Nord (États-Unis)..... | 20  |
| 4. Méthodologie de la recherche.....  | 23  |
| 4.1 Démarche ethnographique.....  | 24  |
| 4.2 Cadre conceptuel et théorique.....  | 30  |
| 4.3 Analyse des données.....  | 41  |
| 5. Hypothèses.....  | 42  |
| 6. Limites.....   | 44  |
| 7. Plan du mémoire.....   | 45  |
| Entracte – Biographies de musiciens.....  | 47  |
| Mohamed M., guitariste, oudiste et bassiste d’origine tunisienne.....           | 47  |
| Joseph K., percussionniste d’origine libanaise.....                             | 50  |
| Ali F., guitariste et oudiste d’origine égyptienne.....                         | 52  |
| Kamil M., oudiste et violoniste d’origine marocaine.....                        | 55  |
| Karim D., oudiste d’origine marocaine.....                                      | 57  |
| Chapitre I. L’installation à Montréal, l’accès au milieu musical.....           | 59  |
| 1.1 De la « rencontre » aux réseaux.....  | 59  |

|   |     |
|---|-----|
| 1.1.1 Stratégies de musiciens .....   | 59  |
| 1.1.2 Étendue et constitution des réseaux .....                             | 60  |
| 1.1.3 Cooptation et réputation.....   | 63  |
| 1.1.4 Conjuguer aptitudes artistiques et aptitudes sociales.....            | 66  |
| 1.1.5 Un intermédiaire significatif.....                                    | 68  |
| 1.2 Un milieu à décoder .....   | 70  |
| 1.2.1 L'offre et la demande.....  | 71  |
| 1.2.2 L'attrait de la « touche orientale ».....                             | 73  |
| 1.2.3 Les concessions du musicien .....                                     | 76  |
| 1.3 Des attentes à la réalité .....   | 78  |
| Chapitre II. Enjeux du quotidien montréalais .....                          | 80  |
| 2.1 Des failles du milieu musical montréalais .....                         | 80  |
| 2.1.1 Un « petit » milieu, ou les limites des circuits.....                 | 80  |
| 2.1.2 La compétition .....  | 81  |
| 2.1.3 Les insuffisances des ressources.....                                 | 83  |
| 2.1.4 En quête de stabilité.....  | 84  |
| 2.2 Des obstacles à la reconnaissance.....                                  | 86  |
| 2.2.1 L'impact d'un marqueur « officiel » de reconnaissance.....            | 86  |
| 2.2.2 La visibilité .....   | 87  |
| 2.2.3 L'invisibilité.....   | 88  |
| 2.2.4 Reconnaissances positive et négative : des expériences variables..... | 90  |
| 2.2.5 La visibilité dans la méconnaissance .....                            | 91  |
| 2.3 La méconnaissance .....   | 92  |
| 2.3.1 La méconnaissance dans le milieu culturel et chez le public.....      | 93  |
| 2.3.2 La méconnaissance au sein des institutions .....                      | 95  |
| 2.3.3 De la responsabilité du musicien .....                                | 97  |
| 2.3.4 Une méconnaissance généralisée du métier de musicien .....            | 99  |
| 2.4 Des stratégies .....  | 100 |
| 2.4.1 L'enseignement.....   | 100 |
| 2.4.2 Vers un autre métier.....   | 101 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.4.3 Être proactif : créer ses propres projets.....                                      | 103 |
| Chapitre III. Étude de cas : Oudistique.....  | 105 |
| 3.1 La genèse du projet.....  | 105 |
| 3.1.1 Le contexte.....  | 105 |
| 3.1.2 Les objectifs.....  | 106 |
| 3.1.3 Les conditions de réalisation.....  | 107 |
| 3.2 La mise en place du projet.....   | 108 |
| 3.2.1 Les réseaux.....  | 108 |
| 3.2.2 La co-construction du projet.....   | 111 |
| 3.3 La collaboration entre musiciens.....   | 113 |
| 3.3.1 Les <i>workshops</i> .....  | 113 |
| 3.3.2 Les choix musicaux.....   | 115 |
| 3.4 Le concert Oudistique.....  | 116 |
| 3.5 Le bilan.....   | 118 |
| 3.5.1 La visibilité.....  | 118 |
| 3.5.2 La reconnaissance.....  | 119 |
| 3.5.3 La suite.....   | 121 |
| Chapitre IV. Des musiciens, des profils : construire sa carrière sur le plan musical..... | 124 |
| 4.1 Sources et ressources de l'inspiration.....   | 124 |
| 4.1.1 Le parcours d'apprentissage.....  | 124 |
| 4.1.2 Les influences.....   | 125 |
| 4.1.3 Va-et-vient entre sources et ressources de l'environnement d'origine.....           | 126 |
| 4.2 Du mouvement.....   | 129 |
| 4.2.1 Le refus des cadres.....  | 129 |
| 4.2.2 Définitions à géométrie variable.....   | 132 |
| 4.2.3 Un « dialogue » instrumental.....   | 133 |
| 4.3 Agencements des sources et des ressources.....  | 136 |
| 4.3.1 La boîte à outils.....  | 136 |
| 4.3.2 Des outils à leur actualisation.....  | 138 |
| 4.3.3 D'ici et d'ailleurs, ou le droit à l'ambivalence.....                               | 139 |

|  |     |
|--|-----|
| Conclusion .....   | 142 |
| 1. Construire sa carrière montréalaise : découvrir un milieu et comprendre ses rouages | 144 |
| 2. Parcours de musiciens : une variété d'expériences .....                             | 146 |
| 3. La reconnaissance : ses acteurs, ses objets, ses manifestations .....               | 147 |
| 4. Perspectives futures en recherche et sur le terrain .....                           | 150 |
| Bibliographie.....   | 154 |
| Annexe A - Plan d'entretien avec Mohamed M. « Pratique de terrain » 2013 .....         | i   |
| Annexe B - Plan d'entretien avec les musiciens.....                                    | ii  |
| Annexe C - Plan d'entretien avec les acteurs du milieu musical montréalais (FMA).....  | iii |

## Liste des acronymes et sigles

ACCESS : Arab Community Center for Economic and Social Services

CAC : Conseil des arts du Canada

C.A.I.M. : Club Alternatif d'Improvisation Musicale

CALQ : Conseil des arts et des lettres du Québec

CAM : Conseil des arts de Montréal

CERFAS : Comité de l'éthique de la recherche de la Faculté des arts et des sciences

CPER : Comité plurifacultaire de l'éthique de la recherche

DAM : Diversité artistique Montréal

DPMQ : Développement des publics de la musique au Québec

FMA : Festival du monde arabe

MAI : Montréal, arts interculturels

MCCCF : Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine

MICC : Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles

MIDI : Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion

OCCQ : Observatoire de la culture et des communications du Québec

OICRM : Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique

PdA : Place des Arts

RIDEAU : Réseau indépendant des diffuseurs d'évènements artistiques unis

RMR : Région métropolitaine de recensement

UdeM : Université de Montréal

UQAM : Université du Québec à Montréal

*À mes proches et à toutes ces personnes  
qui m'ont encouragée, soutenue et fait confiance dans cette démarche.*

## Remerciements

Ce projet de recherche n'aurait jamais été possible sans la généreuse participation de tous les musiciens et intervenants culturels qui ont accepté de me rencontrer, de me raconter une partie de leur histoire et de leur quotidien, de partager leur passion et leurs réflexions. Mes remerciements les plus sincères pour votre temps et votre confiance. Un merci spécial également à Katia Makdissi-Warren pour sa disponibilité et son intérêt vis-à-vis de cette démarche.

La réalisation de ce mémoire repose aussi sur le support de nombreuses personnes que j'ai eu la chance de côtoyer au cours de mon parcours universitaire. Mes premières pensées vont à Michel Duchesneau et Danick Trottier qui ont rapidement cru en mon potentiel et m'ont accueillie au sein de l'équipe de sociomusicologie. Merci pour votre confiance et votre dévouement. Puis, plusieurs autres professeurs et chercheurs ont généreusement accepté de partager leurs connaissances en m'intégrant à leurs projets ces dernières années, autant d'occasions d'apprendre – sur la matière comme sur moi-même! Merci à Marie-Hélène Benoit-Otis, Marie-Jeanne Blain, François de Médicis, Flavia Gervasi, Frédéric Léotar, Cécile Quesney. Je souhaite également remercier Manal El Badaoui et Akila Sekhri de m'avoir transmis leur amour pour la langue arabe et de m'avoir accompagnée dans les premiers moments de ce passionnant apprentissage. Enfin, je ne saurais trouver les mots pour exprimer ma gratitude envers une personne qui aura été un guide exceptionnel au cours des deux dernières années, ma directrice Nathalie Fernando. Un immense merci pour votre écoute, votre disponibilité, votre rigueur et vos conseils. Vous avez toujours été là pour écouter mes doutes, répondre à mes interrogations, suggérer de nouvelles pistes à explorer, remettre les choses en question; merci de m'avoir soutenue tout au long de ce processus.

Je réserve mes derniers remerciements à mes proches qui ont su m'offrir tout le support moral nécessaire et qui restent à mes côtés dans les moments de joie comme dans les périodes plus difficiles. Merci à ma famille qui m'encourage à aller au bout de mes ambitions et qui a toujours respecté mes choix de vie et de carrière. Un merci particulier à mon père qui s'est régulièrement porté volontaire pour lire et commenter mes travaux au cours des dernières années. Puis, merci à tous ces ami(e)s qui m'ont aidée, au fil des ans, à maintenir le cap et à

garder l'équilibre : Catherine, Paul, Marie-Ève, Marie-Pier, Jeanne, Ariane, Margalida, Natassja. Pour terminer, un merci tout spécial à Steve pour son soutien inconditionnel, sa patience et sa compréhension. Merci d'avoir respecté toutes ces journées et soirées à travailler et d'avoir été à l'écoute en toutes circonstances. La rédaction est une étape bien solitaire, mais c'est grâce à ta présence que j'y suis arrivée...

# Introduction

## 1. Définition du sujet et contexte de la recherche

Cette étude porte sur les parcours de carrière de musiciens migrants à Montréal, plus précisément des musiciens d'origine arabe vivant désormais dans la métropole où ils poursuivent une pratique musicale entamée dans leur pays d'origine. L'objectif est de comprendre comment ces artistes cheminent dans le milieu musical montréalais; comment ils réagissent à ce nouvel environnement de vie et de travail et arrivent à s'y faire une place. L'intérêt d'effectuer une telle étude dans le contexte montréalais découle de plusieurs caractéristiques de cette métropole, sur les plans démographique, social, culturel, politique.

D'une part, cette ville est souvent caractérisée par sa « diversité urbaine », alors que 86,8% de la population immigrée du Québec se concentrent dans la région métropolitaine de recensement (RMR) de Montréal (MIDI, 2014, p. 20)<sup>1</sup> et correspondent à des flux migratoires particulièrement variés, que ce soit sur le plan des origines ethniques, du statut d'immigrant et du statut socioéconomique, des milieux de vie, des pratiques religieuses (Germain, 2013, p. 98-99). En ce qui concerne précisément l'immigration provenant de pays arabes, les cinquante principaux pays de naissance de la population immigrée de la RMR de Montréal incluaient, au dernier recensement en 2011 : le Maroc (4<sup>e</sup> position), l'Algérie (5<sup>e</sup> position), le Liban (7<sup>e</sup> position), l'Égypte (14<sup>e</sup> position), la Syrie (24<sup>e</sup> position), la Tunisie (29<sup>e</sup> position) (*Ibid.*, p. 67). La langue arabe est d'ailleurs la langue maternelle autre que les langues officielles française et anglaise la plus courante dans cette RMR, pour 3,9% de la population totale (Statistique Canada, 2012, s. p.).

---

<sup>1</sup> Cette donnée est issue de l'Enquête nationale auprès des ménages menée en 2011 pour laquelle la marge d'erreur s'avère beaucoup plus importante que le recensement de 2006 vu son caractère non obligatoire. Par ailleurs, le résultat était pour ainsi dire le même (86,9%) en 2006 (MICC, 2009, p. 20).

D'autre part, la région de Montréal est reconnue pour sa vitalité culturelle, constituant une « zone névralgique » où se concentre chaque année environ la moitié de l'assistance des arts de la scène<sup>2</sup> dans la province (Fortier, 2014, p. 16). Cette région accueille notamment une remarquable quantité de concerts musicaux – à titre d'exemple, en 2009, Montréal a fait place à 1282 représentations payantes en musique, contre 296 dans la Capitale-Nationale et une moyenne de 151 pour l'ensemble des régions du Québec (MCCCF, 2012, p. 80) – et une part tout aussi significative des événements et festivals québécois en arts de la scène – en 2010, il y en eut 36 à Montréal, contre 12 dans la Capitale-Nationale et une moyenne de 7 pour l'ensemble des régions du Québec (*Ibid.*). Dans un souci de positionner la ville comme métropole culturelle d'envergure, les dirigeants se sont dotés d'une politique de développement culturel il y a une dizaine d'années, « Montréal, métropole culturelle » (Ville de Montréal, 2005), qui fait d'ailleurs du « dialogue des cultures » un enjeu prioritaire (*Ibid.*, p. 76). À cet égard, le Conseil des arts de Montréal (CAM) a entamé en 2003 une démarche visant l'inclusion des artistes et des publics issus des « communautés culturelles » à la vie culturelle de la métropole<sup>3</sup>. Selon des statistiques sur la population active dans les arts dans ces mêmes années, la RMR de Montréal comptait alors 3000 artistes immigrants, soit 16% de tous les artistes de Montréal (Hill Stratégies, 2005, p. 28).

En quelques mots, la démarche du CAM a été initiée par une journée de concertation<sup>4</sup> à l'issue de laquelle s'est formée la Délégation sur la diversité culturelle dans les arts. En 2006,

---

<sup>2</sup> Les arts de la scène incluent : spectacles de théâtre, de danse, de musique, de chanson et de variétés.

<sup>3</sup> Le Conseil des arts de Montréal n'est pas seul à se pencher sur cette question : le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et le Conseil des arts du Canada (CAC) en tiennent également compte, le CAC étant d'ailleurs le chef de file à ce sujet avec un Bureau de l'équité depuis 1991. Par ailleurs, le CALQ et le CAC sont tous deux en période de transition et de refonte de leurs programmes, les nouvelles structures devant être dévoilées à l'été 2015 pour le CAC et à la fin de l'année pour le CALQ. (Notes personnelles prises lors de l'événement Lundi Pluriel organisé par Culture Montréal, Diversité artistique Montréal (DAM) et Montréal, arts interculturels (MAI) le 16 février 2015 au café du MAI, 3680 Jeanne-Mance (Voir < <http://culturemontreal.ca/2015/02/reseautage-16-fevrier-2015-les-conseils-des-arts-vous-parlent-diversite-a-loccasion-du-prochain-lundi-pluriel-cafe-du-mai-montreal/> >).

<sup>4</sup> Journée de concertation sur l'inclusion des artistes et des publics issus des communautés culturelles à la vie culturelle de Montréal tenue le 30 mars 2004 au centre des arts Saidye Bronfman (aujourd'hui nommé Centre Segal).

cette délégation est devenue l'organisme Diversité artistique Montréal (DAM)<sup>5</sup> et une Politique de promotion et de développement de la diversité culturelle dans les arts a été adoptée par le Conseil des arts (CAM, 2007). Cette politique visait notamment à remédier aux obstacles systémiques que rencontrent les « artistes de la diversité » et à favoriser leur reconnaissance tout comme celle de leurs pratiques artistiques<sup>6</sup>. Plusieurs actions ont été menées et continuent de l'être à ce jour – plan d'action 2012-2015 (CAM, 2012), programmes de subvention, services d'accueil, de repérage, prix de la diversité, etc. –, faisant de la « diversité culturelle » l'une des priorités du CAM<sup>7</sup>.

Dans un tel contexte, s'interroger sur les parcours montréalais de musiciens migrants correspond à un désir de documenter plus finement l'expérience vécue de certains de ces artistes arrivés dans la métropole au cours de leur cheminement musical. En analysant leurs démarches et stratégies, leurs défis et difficultés au quotidien, leurs réalisations, leurs rapports avec différentes personnes qui marquent leurs parcours, il s'agit de voir comment ces musiciens construisent leurs carrières et parviennent à une reconnaissance de la part de ces multiples acteurs que sont les pairs, les intervenants du milieu musical et culturel, le public.

Quant au choix d'une origine ethnique précise – arabe en l'occurrence –, il répond à différentes raisons. D'abord, sur un plan culturel et artistique, un nombre appréciable d'évènements thématiques montréalais, en grande partie des festivals, présentent des artistes et/ou des répertoires musicaux provenant de pays arabes : Festival du monde arabe, Nuits d'Afrique, Orientalys, Festival du Maghreb, Festival Nomade, etc. Puis, sur un plan plutôt sociopolitique, certaines difficultés ont caractérisé cette population immigrante au cours des dernières années au Québec, à savoir des préjugés et des représentations médiatiques particulièrement défavorables à son égard suivant une série d'évènements locaux et

---

<sup>5</sup> Voir < <http://www.diversiteartistique.org/fr/> >.

<sup>6</sup> Pour le CAM, la « diversité culturelle » renvoie à la fois à l'origine des artistes et aux pratiques artistiques mêmes, les deux éléments (artistes / pratiques) pouvant ainsi être traités indépendamment l'un de l'autre. (Propos tenus par la directrice générale et secrétaire du Conseil, Nathalie Maillé, lors du Lundi Pluriel du 16 février 2015, [notes personnelles]).

<sup>7</sup> (*Ibid.*).

internationaux (Antonius, 2007)<sup>8</sup>. Si les préoccupations qui ont alimenté les différents débats sociaux autour de cette population étaient, dans les faits, éloignées de considérations d'ordre artistique ou musical, l'on peut néanmoins se demander si le climat tendu qui a souvent régné dernièrement aura eu des répercussions sur les parcours de musiciens d'origine arabe actifs dans la métropole. Par conséquent, étudier les carrières de ces musiciens fait intervenir des questionnements relatifs à la réalité des artistes dits de la « diversité » en général, mais aussi, potentiellement, des enjeux plus spécifiques à la population d'origine arabe. Ces interrogations sont d'autant plus fortes qu'une revue de la littérature a révélé peu de travaux menés à ce jour sur des musiciens d'origine arabe actifs au Québec (voir section État de la littérature).

## 2. Problématique

Ainsi, ce projet de recherche visera essentiellement à comprendre comment des musiciens migrants d'origine arabe construisent leurs carrières dans le contexte montréalais. Quel(s) type(s) de parcours connaissent-ils dans ce nouvel environnement de vie et de travail? Comment obtiennent-ils la reconnaissance – en tant que musiciens, mais aussi vis-à-vis de leurs pratiques musicales – des acteurs qui marquent ce parcours : pairs, intervenants du milieu musical et culturel, public<sup>9</sup>?

De ces questions générales découle dès lors une série de sous-questions. Il importe notamment de se pencher sur la manière dont ces musiciens constituent leurs réseaux de contacts et d'activités, sur le type et le fonctionnement des circuits musicaux qu'ils fréquentent. À travers leurs expériences vécues, il s'agira de saisir les dynamiques auxquelles ils doivent s'adapter et qu'ils apprennent à gérer au quotidien, d'identifier les ressources auxquelles ils accèdent tout comme les moyens et stratégies qu'ils mettent en œuvre devant les défis et obstacles qu'ils rencontrent.

---

<sup>8</sup> Cet article rend plus précisément compte des représentations médiatiques ayant trait aux Arabes ainsi qu'aux musulmans au Québec. Par ailleurs, la présente recherche s'est intéressée à des musiciens d'origine arabe sans égard à leur religion, le groupe à l'étude comprenant d'ailleurs des individus de différentes confessions.

<sup>9</sup> Contrairement aux musiciens et à certains intervenants du milieu culturel et musical qui ont directement pris part à l'enquête, le « public » sera traité de manière plus limitée en ce qu'il sera interrogé à travers le regard que portent sur lui les musiciens et acteurs d'organismes musicaux.

Le choix de musiciens migrants qui partagent une origine arabe commune appelle aussi une réflexion sur l'impact de l'ethnicité dans leurs carrières musicales montréalaises. Cette dernière constitue-t-elle un enjeu dans ce contexte; si oui, comme cela se manifeste-t-il? Est-ce un facteur qui intervient sur les opportunités rencontrées dans la métropole? Dans l'affirmative, s'agit-il d'un atout ou d'une source de difficultés accrues?

Puis, sur le plan proprement musical, comment chaque musicien joue-t-il de son bagage de savoirs et de savoir-faire, de ses influences accumulées au fil du parcours de vie? Quelles sont « les sources et les ressources de [l']inspiration » de chacun (Olivier, 2012, p. 11)? Comment celles-ci s'articulent-elles les unes aux autres? En somme, comment chaque musicien se définit-il en regard du nouveau contexte qu'est pour lui Montréal?

### **3. État de la littérature**

La présence arabe au Québec et au Canada fait l'objet de réflexion sur plusieurs plans. Un portrait de cette population et des flux migratoires qui la caractérisent a été tracé à différents moments dans les dernières décennies (entre autres Abu-Laban, 1980, 1999; Antonius, 2014; Asal, 2007, 2008, 2011a, 2011b; Ohan et Hayani, 1993), permettant de constater sa composition hétérogène due à plusieurs vagues d'immigration. Ces dernières ne répondent d'ailleurs pas toutes aux mêmes causes et ne partagent pas forcément les mêmes orientations, intérêts, voire institutions communautaires, rendant l'usage du terme « communauté » délicat, mais aussi celui d'« arabe » parfois problématique<sup>10</sup>. Se pose par conséquent un dilemme terminologique auquel le sociologue Rachad Antonius suggère de remédier en parlant de « groupes arabophones » (2014, s. p.).

En outre, plusieurs thématiques spécifiques sont abordées dans la littérature existante, par exemple les questions d'insertion et de cohésion sociale chez les citoyens québécois et/ou canadiens d'origine arabe (Aboud, 1991; Hayani, 1999; Khoury, 2003; Oueslati, Labelle et Antonius, 2006), celles d'établissement résidentiel et de dynamiques de territorialisation

---

<sup>10</sup> Par exemple, les Coptes, originaires du « monde arabe » et ayant l'arabe comme langue maternelle, hésitent néanmoins à se désigner comme tels (Antonius, 2014, s. p.).

(Goyette, 2000; Lejeune, 2012), d'insertion socioprofessionnelle des immigrants (Arcand, Lenoir-Achdjian et Helly 2009; Belhassen-Maalaoui, 2003; Lenoir-Achdjian *et al.*, 2009; Lenoir-Achdjian et Arcand, 2010), de représentations et de perceptions à leur égard, notamment par l'entremise des médias (Antonius, 2002, 2007; Antonius *et al.* 2008), de construction identitaire et de représentation des frontières ethniques chez les migrants mêmes (Eid 2004, 2007a, 2007b; Forcier 2014), etc. Dans les écrits récents portant précisément sur le Québec, il y a une prédominance des études relatives aux populations maghrébines<sup>11</sup>, ces dernières constituant ce que le sociologue Antonius qualifie de quatrième vague d'immigration provenant des pays arabes (2014, s. p.). Celle-ci se distingue des trois précédentes par une majorité d'immigrants musulmans, issus de groupes majoritaires dans leur pays d'origine et généralement francophones ou bilingues (*Ibid.*). Dans l'Enquête nationale auprès des ménages réalisée en 2011, le Maroc et l'Algérie arrivaient d'ailleurs aux quatrième et cinquième rangs des principaux pays de naissance de la population immigrée au Québec, représentant ainsi 9,9% de cette dernière (MIDI, 2014, p. 45).

Du côté des études ayant trait aux arts, les recherches s'intéressant aux contributions des citoyens d'origine arabe – au niveau provincial comme fédéral – apparaissent beaucoup moins nombreuses. Un certain nombre de travaux portent sur la production littéraire d'écrivains d'origine arabe (Dahab, 1998; Gilzmer, 2007; Rachédi, 2008), mais dans le champ musical, les sources se font plutôt rares. Un collectif conçu et coordonné dans le cadre du Festival du monde arabe de Montréal pour souligner le dixième anniversaire de l'évènement en touche un mot à travers des réflexions et témoignages d'artistes et d'intellectuels (Ben Salah, 2010). Puis, un projet postdoctoral, par ailleurs non publié à ce jour, a été réalisé par l'anthropologue, compositeur et musicien Mehdi Nabti à la Chaire de recherche du Canada *Islam Pluralisme et Globalisation* (Université de Montréal) au sujet de l'apport de la culture

---

<sup>11</sup> Certains des travaux précédemment cités concernaient déjà les populations maghrébines. À ces sources peuvent s'ajouter des études traitant des dynamiques familiales chez les immigrants maghrébins (Gervais *et al.*, 2009; Helly, Vatz-Laaroussi et Rachédi, 2001; Montgomery, Le Gall et Stoetzel, 2010), de leurs pratiques relatives à la santé (Le Gall et Montgomery, 2012; Sercia et Girard, 2010), de leur consommation médiatique (Aoudia, 2009), etc. En outre, cette liste demeure très sommaire et vise simplement à donner un aperçu de l'attention qui est actuellement portée sur cette population immigrante dans les recherches québécoises.

immigrante dans la province et au pays par le prisme de la production et de la visibilité publique des musiciens arabo-maghrébins au Québec depuis 1970<sup>12</sup>. Au-delà de ces sources, il semble que le corpus de travaux portant précisément sur des musiciens d'origine arabe installés au pays soit très mince. Par conséquent, il aura fallu tenir compte de thématiques plus larges afin d'étayer la banque de références pouvant nourrir la présente réflexion. Deux corpus ont ainsi été constitués, l'un traitant d'artistes migrants dans le contexte québécois, toutes origines, mais également disciplines artistiques confondues, et l'autre portant sur la musique et les musiciens d'origine arabe en contexte nord-américain, plus précisément aux États-Unis.

### **3.1 Artistes migrants dans le contexte québécois**

Sitôt qu'il est question des artistes migrants au Québec sans égard à l'origine ethnique des individus, le nombre de sources augmente considérablement. Dans le domaine musical, le secteur de la musique dite savante occidentale compte des études récentes : d'abord, le mémoire en musicologie de Florence Leyssieux traite, dans une perspective comparative entre deux générations, de l'intégration socioculturelle et professionnelle de musiciens immigrants – pays occidentaux et non occidentaux – interprètes d'orchestre (2012). Parmi les stratégies déployées par les musiciens de la plus récente génération enquêtée, Leyssieux identifie le recours à un instrument ou à un répertoire du pays d'origine comme outil pour développer un « créneau émergent », qui serait d'ailleurs favorisé par l'avènement des politiques de valorisation de la diversité culturelle dans les arts (*Ibid.*, p. 84). Puis, la thèse de l'anthropologue Yara El-Ghadban (2008) concerne de jeunes compositeurs en musique contemporaine, issus de pays considérés périphériques à la tradition musicale occidentale et ayant participé au Forum du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) en 2004 et 2006<sup>13</sup>. Cette ethnographie touche à des thèmes qui trouvent écho dans la présente recherche, à savoir le processus de reconnaissance traversé par les jeunes créateurs, notamment par l'entremise du

---

<sup>12</sup> Voir à ce sujet < <http://www.calendrier.umontreal.ca/?com=detail&eID=178663> >.

<sup>13</sup> Le Forum international des jeunes compositeurs du Nouvel Ensemble Moderne est un événement biennal prenant la forme d'un stage où huit compositeurs travaillent à l'écriture d'une œuvre pour le NEM et participent à une série de répétitions, d'enregistrements, de lunch-causeries, de tables rondes et autres. À l'issue du Forum, leur œuvre est créée devant public et un jury se prononce pour déterminer des mentions honorables.

Forum du NEM qui constitue ce qu'El-Ghadban qualifie de « rituel de reconnaissance », tout comme les enjeux relatifs à l'identité musicale.

D'autres études en musique s'attardent quant à elles à un groupe ethnique précis : l'ethnomusicologue Claudette Berthiaume-Zavada proposait, en 1994, une thèse autour des différents modes d'expression musicale collective chez les Ukrainiens, d'une part en Ukraine, d'autre part à Montréal où la musique agit alors pour ce groupe comme « instrument de l'expression identitaire d'une ethnie distincte » (1994, p. 176). De son côté, le mémoire de Laura Francisca Jordán González (2010) traite de la musique des immigrants politiques chiliens exilés à Montréal pendant la dictature militaire (1973-1989), tenant compte de la musique à la fois produite et reçue – en privilégiant néanmoins le pôle de la réception. Ses conclusions tendent vers un double rôle de la musique dans l'expérience de l'exil des Chiliens à Montréal, à savoir sa capacité d'agir comme liant entre les membres de la communauté, et comme objet de discours identitaires multiples. Plus récemment encore, Solmaz Shakerifard a rédigé un mémoire en Music Education à l'Université McGill autour d'artistes iraniens de Montréal et de Toronto, à la fois musiciens et professeurs (2014). Elle s'est intéressée aux changements et continuités dans les performances et l'enseignement de ces derniers au Canada par rapport à l'Iran, et des opportunités que leur nouvel environnement pouvait leur offrir. Ses observations doublées d'entretiens avec une dizaine d'artistes l'ont notamment menée au constat d'une relative méconnaissance de la musique iranienne en dehors du pays d'origine et, par voie de conséquence, d'une incapacité généralisée chez les publics d'origines autres qu'iranienne à en apprécier véritablement les performances.

Faisant le pont entre musique et littérature, un bref article de Robert Proulx, chercheur dans le domaine littéraire, propose une analyse thématique de chansons interprétées par des chanteurs populaires migrants au Québec, notamment Lynda Thalie, artiste d'origine algérienne (2008). L'auteur constate que cette « nouvelle branche de la chanson québécoise » (*Ibid.*, p. 7) exploite des thèmes – l'exil, la nostalgie, l'adaptation au nouveau pays, l'intégration, le racisme, etc. – très présents dans la littérature migrante, un domaine de recherche qui fait quant à lui couler beaucoup d'encre. En effet, s'il a déjà été question de travaux portant sur des écrivains d'origine arabe au Québec (voir p. 16), la quantité de sources augmente considérablement lorsque la perspective est élargie aux écrivains migrants de toutes

provenances. L'histoire des « écritures migrantes » – dénomination qui serait née au Québec à la proposition de Robert Berrouët-Oriol (1986/1987) – et des figures qui la marquent dans la province est bien documentée (Bélaïr, 2010; Berrouët-Oriol et Fournier, 1992; Chartier, 2002, 2003; Helly et Vassal, 1993; Klaus, 1992; Moisan et Hildebrand, 2001; Nepveu, 1988; Paterson, 2002; Prud'homme, 2002; Robin, 1999), la recherche dans ce domaine faisant ainsi figure de « modèle du point de vue scientifique et même éthique » (Mata Barreiro, 2004, p. 42)<sup>14</sup>. La thèse de Lilyane Rachédi, déjà citée plus haut et portant sur des écrivains maghrébins au Québec (2008), est particulièrement intéressante en ce qu'elle cherche à cerner et à analyser le processus identitaire des auteurs ainsi que la place de leurs œuvres dans leur trajectoire migratoire, se plaçant ainsi non pas du point de vue de la société d'accueil, mais de celui des écrivains, donc du mouvement même de l'expérience migratoire. De plus, la chercheuse s'attarde aux réactions divergentes des écrivains vis-à-vis du processus d'étiquetage auquel ils sont sujets<sup>15</sup>, certains d'entre eux faisant preuve de résistance, d'autres d'adhésion à ces appellations.

Sur le plan des travaux touchant à d'autres disciplines artistiques, le sociologue Juan Aguirre proposait, il y a déjà vingt ans, un essai intitulé *Artistes immigrants, société québécoise* (1995)<sup>16</sup> pour lequel il s'est entretenu avec vingt-six immigrants installés à Montréal et provenant d'Amérique latine, d'Asie et d'Afrique – trois des participants étant issus de pays arabes et trois étant musiciens, sans qu'il n'y ait par ailleurs de cas combinant ces deux variables. Suite à une analyse thématique de son corpus, Aguirre conclut par une sorte de plaidoyer voulant que la société québécoise doive se doter de mécanismes tels que des pouvoirs politiques, économiques, culturels pour concrétiser un appui aux artistes québécois comme néo-québécois (*Ibid.*, p. 102-104), à une époque où régnait une « profonde

---

<sup>14</sup> Il se pose par ailleurs un problème de délimitation de ces écritures : s'agit-il de « celles dont les auteurs sont [...] des “ayant migré”, de vrais immigrants, [ou] des “issus de l’immigration”? » (Mata Barreiro, 2004, p. 44). Le pendant musical de cette appellation, c'est-à-dire « musiques migrantes », fait également l'objet de réflexion; voir notamment le collectif dirigé par l'ethnomusicologue Laurent Aubert, *Musiques migrantes : De l'exil à la consécration* (2005).

<sup>15</sup> Les étiquettes utilisées pour les désigner sont d'ailleurs nombreuses : littérature « ethnique », « de l'immigration », « de l'exil », « de la diaspora », « immigrante », « migrante » (Rachédi, 2008, p. 21).

<sup>16</sup> L'ouvrage réunit des artistes en peinture, sculpture, littérature, cinéma et musique.

insatisfaction » vis-à-vis d'un ministère des Affaires culturelles plutôt passif écrivait-il (*Ibid.*, p. 101). Plusieurs changements sont par ailleurs survenus depuis cette publication, invitant ainsi à réfléchir au chemin parcouru à cet égard dans les dernières années.

Enfin, le domaine de l'art contemporain à Montréal a été étudié par le sociologue Guy Bellavance (2000) qui a rencontré six artistes immigrants – d'origine occidentale européenne – et s'est notamment intéressé au regard que ceux-ci portent sur leur contexte d'installation montréalais. Il relève ainsi que malgré la liberté matérielle, spirituelle, artistique et culturelle que peut représenter la métropole, cette dernière est aussi, à certains égards, source de déceptions pour ces artistes venus d'ailleurs. La question des attentes, tantôt satisfaites, tantôt déçues, apparaît effectivement comme un aspect important à considérer pour bien saisir les perceptions et actions des artistes migrants dans leur nouveau contexte de vie et de travail.

En somme, bien que ces études traitent d'individus migrants d'origines variées et de disciplines artistiques diverses, plusieurs thématiques se recoupent et font écho à la présente démarche. Or, dans un souci de tendre au maximum vers le propos de ce mémoire, c'est-à-dire combiner les variables « origine arabe » et « champ musical », un second corpus a été constitué, portant cette fois sur le territoire nord-américain, et plus précisément les États-Unis où quelques auteurs se sont intéressés à des musiciens et à une production musicale d'origine arabe.

### **3.2 Musiques et musiciens d'origine arabe en Amérique du Nord (États-Unis)**

Une forte concentration d'individus d'origine arabe se trouve dans l'État du Michigan, en particulier à Détroit. La vie musicale et artistique de cette population est spécialement documentée grâce au travail de l'ethnomusicologue Anne K. Rasmussen qui a mené un terrain ethnographique de plusieurs années, donnant d'abord lieu à une thèse intitulée *Individuality and Social Change in the Music of Arab Americans* (1991), puis à de nombreux articles de revues, d'encyclopédie ainsi qu'à des chapitres d'ouvrages collectifs (1992, 1997a, 1998, 2000, 2002). Rasmussen s'est notamment adonné à un travail de nature historique en retraçant ce qu'elle définit comme quatre périodes de la vie musicale arabo-américaine : les premières années, la période médiane (*middle period*), la scène des boîtes de nuit et l'époque

contemporaine (1998, p. 137). Cette ethnomusicologue a également contribué au livret d'une anthologie d'enregistrements de musiciens arabo-américains datant de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle – entre 1916 et le début des années 1950 plus précisément (1997b).

D'autres auteurs ont aussi discuté de la vie culturelle arabe à Détroit (par exemple Howell, 2000a; Shryock, 2000). La contribution de Sally Howell apparaît particulièrement intéressante, notamment parce que cette professeure en histoire spécialisée en études arabo-américaines (*arab american studies*) cumule plusieurs années d'intervention (1987-1995) comme directrice culturelle et artistique de l'Arab Community Center for Economic and Social Services (ACCESS). Sur la base de son expérience de terrain, elle a écrit un article sur les stratégies de représentation déployées par cet organisme pour redéfinir l'identité arabo-américaine aux yeux du reste de la population (2000b). Elle y fait état des dilemmes rencontrés par l'organisation qui a notamment été amenée, dans ses interventions culturelles et artistiques, à faire des concessions sur le plan esthétique<sup>17</sup> afin de bénéficier d'un financement et d'un appui publics. En effet, l'accès à ce que Howell qualifie de *mainstream* se révélerait possible à condition de respecter « the first rule of American identity politics » qu'elle résume ainsi : « to be an (ethnic) American is to have a unique “cultural identity” to explain, display, celebrate, and claim » (*Ibid.*, p. 79). Plus concrètement, l'auteure explique que cela implique de mettre de l'avant des formes ou bien folkloriques, ou bien « hybrides », mais comportant dans tous les cas des références claires aux catégories ethniques, voire raciales, ce qui se fait alors au détriment de propositions artistiques plus modernes et populaires. Les décisions et orientations prises par ACCESS auraient suscité des réactions critiques de la part des Arabo-Américains mêmes pour qui le folklore était « trop traditionnel », la fusion « trop américaine », les uns considérant certaines manifestations artistiques « pas assez politisées », d'autres les trouvant au contraire « trop politisées », etc. (*Ibid.*, p. 78). Ces divergences d'opinions ne sont cependant pas étrangères, souligne Howell, à la composition très hétérogène de cette « communauté arabo-américaine » qui ne se conçoit pas comme un groupe

---

<sup>17</sup> Plusieurs exemples donnés dans l'article ont trait à la musique, et c'est également le cas pour la contribution d'Amaney Jamal dont il sera question plus loin, ce qui justifie la présence de ces références dans cette section.

unifié – remarque faisant écho aux propos du sociologue Antonius du côté canadien (voir p. 15). De fait, plusieurs vagues d’immigration (Liban, Yémen, Iraq, Palestine, Égypte, Jordanie, Maroc et autres) ont donné lieu à cette population arabo-américaine, chacune ayant un passé différent qui sous-tend la migration (Howell, 2000b, p. 63).

Les tensions et contradictions qui caractérisent le rapport entre différents citoyens d’origine arabe aux États-Unis ont été explorées plus récemment par Amaney Jamal (2010) dans un article qui renvoie d’ailleurs au travail de Howell au sein de l’organisation ACCESS. Jamal montre que les représentations identitaires à travers les manifestations artistiques des Arabo-Américains sont complexes et correspondent à différents courants. Des négociations constantes ont cours chez les artistes entre, d’une part, exprimer une certaine américanité et, d’autre part, accentuer au contraire leur arabité, deux tendances contradictoires qui répondent dans plusieurs cas à une distinction entre générations (1<sup>ère</sup> et 2<sup>e</sup>) d’immigrants. Jamal identifie deux options qui semblent alors s’offrir aux artistes arabo-américains : ou bien doivent-ils, pour accéder au *mainstream*, se conformer à l’image que la population américaine se fait de l’identité arabe, ou bien sont-ils forcés de s’adresser à un public plus restreint, mais néanmoins plus ouvert à des propositions artistiques alternatives. Dans ces deux cas, l’auteure considère que ces artistes font face à un mécanisme de marginalisation<sup>18</sup>.

Dans une démarche plus axée sur la musique à proprement parler, l’anthropologue Ted Swedenburg s’est quant à lui intéressé au courant de la *world music* arabe aux États-Unis. Un premier article s’attarde davantage au travail de construction et de représentation dont font l’objet différents répertoires musicaux d’origine arabe afin que soient évacués des éléments qui pourraient gêner les auditeurs nord-américains, par exemple la dimension relative à l’islam (Swedenburg, 2001). Il s’agirait notamment d’une manière de rendre ces musiques plus « exotiques » explique l’auteur. Puis, une autre contribution datant de 2004 traite plutôt du

---

<sup>18</sup> « On the one hand, Arab American artists feel that the only way they can obtain a mainstream audience is to conform to the existing understandings of Arab identity. On the other hand, artists may choose only to perform for and/or display their work to more understanding Arab American audiences, thus keeping their works of marginal significance in terms of the larger issues surrounding the mainstream. Either mechanism reproduces Arab American marginalization. » (Jamal, 2010, p. 78).

caractère paradoxal de la montée en popularité de la musique arabe aux États-Unis suite aux événements du 11 septembre 2001, un épisode qui a pourtant accentué la méfiance à l'égard des Arabes et des musulmans dans ce pays. L'auteur tente de cerner les conséquences de cette « vague musicale arabe » et constate à la fois les pièges et les nouvelles possibilités qu'elle recouvre : « it would be a mistake to think of the current main actors involved in marketing Arab music as merely opportunistic, for they are, for the most part, interested in both making money *and* in fostering the appreciation of Arab culture (and thereby, forestalling conflict) » (2004, p. 185).

En résumé, plusieurs paradoxes et tensions caractérisent la diffusion de la musique et l'activité d'artistes d'origine arabe aux États-Unis. Bien que ce contexte diffère de celui du Canada et du Québec sur plusieurs plans, il y a lieu de s'intéresser aux éventuels parallèles entre les dynamiques qui viennent d'être soulignées et celles qui concernent la situation des musiciens d'origine arabe dans le milieu musical montréalais.

#### **4. Méthodologie de la recherche**

L'objectif de cette étude étant de mieux comprendre les parcours de carrière, les expériences vécues de musiciens migrants d'origine arabe dans le contexte montréalais, une démarche qualitative adoptant une perspective ethnosociologique – également dite socio-anthropologique – a été privilégiée. Cette perspective se caractérise par la combinaison d'une conception ethnographique du terrain et de problématiques sociologiques. Aussi, ce projet s'inscrit dans un contexte musical et entre par conséquent dans le domaine de la sociomusicologie<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Entre sociomusicologie et sociologie de la musique, les limites peuvent paraître ténues. Néanmoins, le musicologue Bojan Bujic propose la nuance suivante : « A contention exists according to which the sociology of music is simply a narrowing of general sociological principles applied to music as an object of inquiry (approaching it 'from the outside'), whereas sociomusicology examines social roles of music, musicians and musical institutions 'from within'. » (Bujic, 2015, s. p.).

L'enquête de terrain, qui comprend des entretiens, de l'observation et l'étude de traces, s'appuie sur un cadre conceptuel et théorique principalement issu de la sociologie et de l'anthropologie, le tout afin de saisir les logiques propres au milieu musical au sein duquel œuvrent les musiciens participants ainsi que les dynamiques qui régissent leur situation dans ce contexte.

## **4.1 Démarche ethnographique**

### **4.1.1 Groupe à l'étude**

Dix participants ont pris part à cette enquête de terrain et correspondent à deux profils distincts : d'une part, des musiciens migrants d'origine arabe, d'autre part, des acteurs du milieu musical montréalais qui gravitent autour de ces artistes.

Pour les premiers, il s'agissait de rencontrer des musiciens migrants d'origine arabe vivant désormais en région montréalaise où ils poursuivent une activité musicale entamée dans leur pays d'origine. Les cinq musiciens interrogés parlent couramment le français et/ou l'anglais, ils appartiennent à une même génération – ayant dans la trentaine et la quarantaine – et sont arrivés au Québec depuis au moins cinq ans, pour des raisons cependant distinctes (travail, études, famille). Ils ne se dédient pas tous exclusivement à la musique – certains ont un emploi dans un tout autre domaine –, mais ils se produisent publiquement et ont une pratique musicale suffisamment intensive, rigoureuse et ancrée dans le temps pour occuper une place très importante dans leur vie. En outre, une distinction rigide entre amateurs et professionnels s'avérait difficilement applicable<sup>20</sup>, un point de vue d'ailleurs partagé par plusieurs auteurs dont les travaux portent sur différents milieux musicaux où les frontières entre ces deux catégories se révèlent toujours poreuses (Coulangeon, 2004; Perrenoud, 2006; Sibaud, 2013).

---

<sup>20</sup> Par exemple, s'en tenir à des artistes qui se dédient exclusivement à la musique aurait considérablement limité les candidats susceptibles de participer à l'étude, excluant notamment des musiciens dont la feuille de route témoigne d'une activité musicale de haut niveau.

Quant aux acteurs du milieu musical, l'intention était de rencontrer des intervenants qui gravitent autour des musiciens afin de recueillir un point de vue complémentaire sur la réalité musicale montréalaise. Ainsi, quatre personnes liées au Festival du monde arabe (FMA) – le choix de cet évènement précis sera justifié dans la prochaine section –, mais occupant une position différente au sein de son organigramme ont été interrogées. Puis, l'enquête a mené à un dixième informateur qui s'avérait intéressant à rencontrer étant donné son lien privilégié avec plusieurs des musiciens : il s'agit d'un fabricant d'instruments, soit un luthier, qui est d'ailleurs également musicien d'origine arabe ayant migré au Canada à la fin des années 1990.

#### 4.1.2 Déroulement du terrain et mode de recrutement

Cette enquête de terrain s'est échelonnée sur un peu plus d'une année, et le recrutement des participants correspond à une méthode dite « boule de neige », ou par réseaux. Cette démarche ethnographique a débuté à l'été 2013, dans le cadre d'une « pratique de terrain »<sup>21</sup> visant à effectuer un premier entretien auprès d'un musicien montréalais ayant migré d'un pays arabe; il s'agissait du multi-instrumentiste Mohamed M<sup>22</sup>. Cette rencontre a révélé plusieurs pistes d'investigation intéressantes relatives à son cheminement dans le milieu musical montréalais, notamment sa relation à ce qu'il a nommé les « musiques du monde » qu'il admettait être son principal environnement de travail depuis son arrivée dans la métropole. Cette appellation, « musiques du monde »<sup>23</sup>, constitue à elle seule un objet délicat

---

<sup>21</sup> Il s'agit de l'intitulé du cours d'anthropologie (ANT 3806) dans le cadre duquel s'est effectué l'exercice, en mai et juin 2013 sous la supervision de la directrice de ce mémoire Nathalie Fernando.

<sup>22</sup> Voir l'Annexe A pour la grille d'entretien qui a alors été utilisée.

<sup>23</sup> Le terme « musiques du monde » fait l'objet de multiples débats, tout comme le terme anglophone *world music*, alimentant ainsi un important corpus d'écrits scientifiques. À l'échelle locale, des discussions ont déjà été organisées entre acteurs impliqués en « musiques du monde » à Montréal et au Québec, notamment une plénière intitulée « Musiques du monde? Terme dépassé? » dans le cadre du Forum sur les musiques du monde organisé en 2011 par Liette Gauthier, agente culturelle de la maison de la culture Ahuntsic-Cartierville et intervenante fortement impliquée à ce sujet depuis plus d'une vingtaine d'années. La plénière réunissait alors des panélistes de divers horizons, notamment les journalistes Alain Brunet et Yves Bernard, les compositeurs Katia Makdissi-Warren et Gilles Garand, l'artiste et alors coprésident de l'organisme Diversité artistique Montréal Damian Nisenon. Voir < <https://fmusimonde.wordpress.com/2011/04/20/140/#more-140> >.

recouvrant plusieurs problématiques<sup>24</sup>. Or, dans le cadre du présent projet qui se place du point de vue des parcours de musiciens, il pouvait se révéler intéressant de questionner le rapport de ces artistes à cette étiquette et au circuit musical auquel le terme renvoie.

L'horizon d'enquête s'est davantage affiné à l'automne 2013, quelques mois après le premier entretien avec Mohamed, alors que s'est tenu un évènement conçu et organisé par ce dernier, un projet autour du oud lancé dans le cadre du Festival du monde arabe. Un terrain d'observation déjà prévu au FMA<sup>25</sup> a alors permis d'assister à la genèse de cette aventure, de suivre les répétitions et d'assister au concert dans le cadre du festival, pour ensuite demeurer à l'affût d'évènements subséquents relatifs au même projet<sup>26</sup>. Non seulement s'agissait-il d'occasions réunissant plusieurs musiciens aux profils semblables – c'est-à-dire des artistes migrants d'une même génération, nés dans un pays arabe où ils avaient amorcé leur pratique musicale qu'ils poursuivaient désormais à Montréal –, mais c'était également des opportunités privilégiées pour observer les interactions entre musiciens, d'une part, et celles entre musiciens et intervenants du milieu musical, d'autre part. Le recrutement des participants s'est donc effectué à partir de ce « noyau », le musicien Mohamed et son projet en l'occurrence, et ce afin de pouvoir inscrire les parcours de chacun dans l'environnement au sein duquel ils évoluent, entourés de plusieurs acteurs aux rôles distincts – pairs, diffuseurs, programmeurs, etc. En d'autres mots, il s'agissait de prendre en considération un certain « monde de l'art » au sein duquel évoluent ces musiciens (Becker, 2010 [1982]).

---

<sup>24</sup> Il en a par exemple été question dans un mémoire effectué en 2006 en anthropologie à l'Université de Montréal et portant sur le contexte précisément montréalais. Le projet, intitulé *Musiques d'ici et d'ailleurs : Montréal au son du monde*, a été réalisé par Annick Beauvais, qui est également musicienne.

<sup>25</sup> Ce terrain d'enquête s'inscrivait dans le cadre d'un autre projet de recherche intitulé Développement des publics de la musique au Québec (DPMQ) et mené par l'équipe de sociomusicologie de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM, Faculté de musique, Université de Montréal). Ce projet, fort distinct dans sa problématique et ses objectifs, a néanmoins permis d'effectuer des observations et de créer des contacts qui enrichissent la compréhension d'un environnement fréquenté par les musiciens de la présente enquête.

<sup>26</sup> Le projet général de Mohamed ne se résume pas à une performance au FMA, mais implique plutôt la création de plusieurs occasions de rencontres entre oudistes. Ainsi, il y a également eu une soirée le vendredi 13 juin 2014 au café Andalucia (1424 rue Bishop, Montréal) où certains instrumentistes présents pour l'édition du FMA ont récidivé, et de nouveaux musiciens se sont également joints au groupe.

### **4.1.3 Déontologie de la recherche**

Étant donné la participation d'êtres humains à ce projet de recherche, l'obtention d'un certificat du Comité plurifacultaire de l'éthique de la recherche de l'Université de Montréal (CPÉR) a été nécessaire<sup>27</sup>. Les formulaires de consentement lui étant relatifs permettaient aux informateurs de déterminer le niveau de confidentialité de leur participation. Ainsi, des personnes ont consenti à être identifiées par leur nom, alors que d'autres ont émis des réserves rendant l'usage d'un pseudonyme – ou de leur seule fonction – préférable. Avant l'entretien, chaque participant a été contacté par téléphone ou par voie électronique afin que lui soient expliqués les tenants et les aboutissants du projet. Lorsque l'intérêt à prendre part à l'enquête se confirmait, une copie électronique du formulaire de consentement était envoyée afin de rendre plus formellement compte des objectifs de la recherche, de la nature de la participation au projet, ainsi que des droits du participant en termes de confidentialité et de retrait. Ce formulaire faisait l'objet d'une discussion juste avant l'entretien, advenant des questions supplémentaires de la part du participant, puis ce dernier et la chercheuse signaient deux copies du document afin que chacun reparte avec un exemplaire. Enfin, il était indiqué dans ce même formulaire que l'entretien serait enregistré à moins d'avis contraire, afin de faciliter la transcription et d'assurer une mémoire plus vive de la discussion. L'un des participants s'est cependant opposé à cette idée, et seule une prise de notes a alors été possible.

### **4.1.4 Structure et réalisation des entretiens**

Le lieu et le moment de l'entretien étaient au choix de chacun des participants. Hormis la première rencontre avec Mohamed à l'été 2013, les autres entrevues ont été effectuées entre le 6 juin 2014 et le 11 octobre 2014. Certains participants ont préféré fixer un rendez-vous sur leur lieu de travail, alors que d'autres souhaitaient le faire à leur domicile, et d'autres encore ont été rencontrés dans un café à Montréal. La durée des entretiens s'est avérée fort variable –

---

<sup>27</sup> Obtenu le 18 mars 2014 pour l'enquête de la même année. L'entretien avec Mohamed en 2013 dans le cadre du cours d'anthropologie « Pratique de terrain » a quant à lui été effectué avec un certificat délivré le 6 mai 2013 par le CERFAS, Comité d'éthique de la recherche de la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal.

entre 58 minutes et 121 minutes –, car les techniques d’entretien utilisées, c’est-à-dire le récit de vie et l’entretien semi-dirigé, favorisaient une grande liberté pour les informateurs.

#### **4.1.5 Techniques d’entretien**

La nature de l’information recherchée auprès des deux types de participants – musiciens et acteurs du milieu musical – n’étant pas exactement la même, les entretiens ont adopté deux approches distinctes. Avec les musiciens, il s’agissait de retracer leur parcours musical, si bien que la technique par récit de vie<sup>28</sup> a été privilégiée, conviant chaque participant à raconter son cheminement, des débuts de son apprentissage de la musique jusqu’à sa carrière actuelle<sup>29</sup>. Cependant, puisque le récit de vie consiste à laisser l’informateur révéler les éléments de son parcours tels qu’ils lui viennent à l’esprit, cette technique a été combinée à une grille d’entretien (Annexe B), et ce afin de « relancer » les musiciens pour qu’ils s’expriment sur les différents thèmes relatifs aux questions et objectifs de la recherche : expérience migratoire – pays habités, départ(s), retour(s) –, carrière de musicien – formation, influences musicales, projets, circuits musicaux fréquentés –, rapport au milieu professionnel et institutionnel québécois – réseaux, lieux de diffusion, soutien, médias, etc. Lorsqu’il était question de leurs projets musicaux montréalais, une attention particulière a été portée sur leur participation et contribution aux événements autour du oud initiés par Mohamed (voir chapitre III).

Avec les intervenants du milieu musical, l’entretien semi-dirigé fondé sur une grille d’entretien thématique a été l’unique technique utilisée, permettant de recueillir des informations sur leur organisme et la position de ce dernier dans le milieu musical montréalais, leurs différentes actions, leur rapport aux musiciens de la métropole, etc. (Annexe C). Par ailleurs, la grille d’entretien prévue pour les musiciens s’est avérée plus appropriée

---

<sup>28</sup> L’approche par récit de vie est une méthode initialement utilisée par les sociologues de l’École de Chicago dans les années 1920. Elle a ensuite été mise à profit en France, d’abord en anthropologie et psychologie sociale, puis en sociologie vers les années 1970 (Chaxel, Fiorelli et Moity-Maïzi, 2014, s. p.).

<sup>29</sup> Le sociologue Daniel Bertaux offre une définition très efficace du « récit de vie », soit un « témoignage rétrospectif sur l’expérience vécue et sur la microhistoire » (2010, p. 22).

pour la rencontre avec le luthier, le travail d'artisan de ce dernier partageant plusieurs points communs avec celui des artistes<sup>30</sup>.

#### 4.1.6 Corpus

En somme, ces entretiens constituent le principal matériau de l'enquête de terrain. La liste des répondants est la suivante :

Ali, guitariste et oudiste d'origine égyptienne;

Directrice des communications du Festival du monde arabe\*<sup>31</sup>;

Ghiwa, responsable du développement et des partenariats du Festival du monde arabe;

Henda, directrice de la programmation et responsable du Salon de la Culture du Festival du monde arabe;

Joseph K., percussionniste d'origine libanaise;

Joseph N., fondateur, directeur artistique et général du Festival du monde arabe;

Kamil, oudiste et violoniste d'origine marocaine\*;

Karim, oudiste d'origine marocaine\*;

Luthier, également guitariste classique d'origine irakienne\*;

Mohamed, guitariste, oudiste et bassiste d'origine tunisienne.

Ces entretiens ont par ailleurs été combinés à d'autres sources d'information, notamment pour permettre de croiser les données pour les valider et ainsi dépasser le discours des informateurs, lorsque nécessaire. L'observation a ainsi constitué une part non négligeable de la démarche : d'abord dans le cadre de l'édition 2013 du Festival du monde arabe où il a été possible d'assister à des répétitions et au concert final du projet autour du oud de Mohamed; ensuite lors de la soirée du 13 juin 2014 au café Andalusia au centre-ville de Montréal, un événement qui constituait un développement du même projet; enfin lors de différentes prestations au cours desquelles l'un ou l'autre des musiciens de cette enquête se produisait.

---

<sup>30</sup> Cela sans compter qu'il est lui-même musicien de formation.

<sup>31</sup> Les astérisques indiquent les participants qui ont émis des réserves à être identifiés. Dans leur cas, un pseudonyme ou leur seule fonction sera utilisé(e) tout au long du mémoire.

Ces séances d'observation ont donné lieu à des notes de terrain qui ont été doublées d'enregistrements audiovisuels pour deux concerts précis<sup>32</sup>. Les paramètres qui ont alors retenu l'attention étaient :

- La manière dont les musiciens collaboraient et interagissaient – langue(s) de communication, rapports (rapport d'autorité vs rapport égalitaire), façons de se désigner les uns et les autres (par le nom, l'instrument, la nationalité, etc.), réactions aux suggestions et initiatives d'autrui;
- La nature des liens qui se dessinaient entre musiciens – présence aux prestations des pairs, manière de parler du travail des autres (éloges, indifférence, critiques), collaborations fréquentes, contacts communs;
- Les attitudes individuelles – niveau de concentration en répétition, en concert, prise de responsabilités et d'initiatives.

Pour terminer, l'étude de « traces » est venue compléter les entretiens et l'observation. Les curriculum vitæ des musiciens ont été demandés, tandis que des articles de journaux, des entrevues radiophoniques, des enregistrements discographiques et des ressources en ligne ont été consultés, relativement aux musiciens (sites Internet officiels, chaînes YouTube, pages Facebook d'artistes), au Festival du monde arabe ainsi qu'à d'autres organismes et institutions de Montréal avec lesquels les artistes de l'enquête ont été amenés à interagir.

## **4.2 Cadre conceptuel et théorique**

Le cadre conceptuel et théorique qui sous-tend ce projet s'articule autour de trois grandes thématiques qui sont : le métier de musicien; la reconnaissance; la circulation des individus et les phénomènes identitaires.

---

<sup>32</sup> Il s'agit du concert Oudistique présenté le 2 novembre 2013 à la 5<sup>e</sup> salle de la Place des Arts dans le cadre du Festival du monde arabe, ainsi que de la rencontre-concert du 13 juin 2014 au café Andalucia au centre-ville de Montréal. Le premier événement a été filmé à l'initiative de Mohamed qui a consenti à ce que la chercheuse ait accès à l'enregistrement, tandis que le deuxième événement a été capté par la chercheuse même, avec l'autorisation de l'organisateur Mohamed.

#### 4.2.1 Le métier de musicien<sup>33</sup>

Dans le domaine de la musique, la notion de « carrière » s'éloigne du sens premier qui lui est généralement attribué :

*Dans sa définition 'professionnelle', au sens sociologique du terme, la carrière renvoie à cet univers où la réussite passe par la réalisation d'un parcours standardisé, de postes en postes, dans une progression hiérarchique dûment formalisée. Or, chez les musiciens, nous n'assistons pas à un processus de carrière qui sous-entend une progression, mais à celui de trajectoires professionnelles, entendues au sens de cheminements, de parcours et d'itinéraires jalonnés par différentes étapes et séquences en somme, à une succession de positions professionnelles sans postuler qu'un ordre les régisse. (Sibaud, 2013, p. 163)*

D'ailleurs, pour la sociologue de l'art Nathalie Heinich, réduire la carrière d'un artiste à un plan ou à une stratégie est précisément contraire à la démarche artistique (2010 [1998], p. 19). Il s'agit plutôt d'un cheminement fait d'apprentissages et qui repose, dans les arts du spectacle comme la musique, essentiellement sur une dynamique par projets (Menger, 2009, p. 565-566). Ce mode de fonctionnement confère ainsi aux « réseaux » un rôle central, ces derniers constituant des « architectures organisationnelles labiles » (*Ibid.*, p. 355) qui deviennent des éléments de stabilité dans cette logique par projets. En effet, les réseaux constituent des sources d'information et de propositions de travail, des canaux informels permettant notamment les recommandations interpersonnelles. En somme, ce sont des lieux d'interaction entre les différents acteurs du milieu artistique et ils favorisent les phénomènes de « cooptation », soit l'obtention d'engagements par des mécanismes d'interconnaissance plutôt que par des procédures longues et souvent coûteuses de prospection, de sélection et d'embauche qui sont usuelles dans plusieurs milieux professionnels (*Ibid.*, p. 565-566). En ce sens, la « réputation », qui relève d'une combinaison de facteurs – par exemple la nature et le succès des précédents projets de l'artiste, son degré de spécialisation, etc. –, constitue un vecteur d'information et d'investissement pour les autres acteurs du milieu qui cherchent à

---

<sup>33</sup> Dans le cadre de ce mémoire, sera entendu par « musicien » un individu ayant une pratique musicale assidue depuis plusieurs années, cette pratique occupant ainsi une place considérée centrale dans la vie du principal intéressé. Cette activité musicale fait l'objet d'un engagement personnel conséquent – en termes de temps et d'énergie, voire d'argent pour l'achat d'instruments, la poursuite de diverses formations, etc. – et est menée avec rigueur. En tant que musicien, cet individu se produit publiquement, dans des contextes appartenant souvent aux circuits professionnels, où il est donc généralement rémunéré et où il côtoie d'autres artistes d'un calibre équivalent.

constituer des équipes pour leurs différents projets artistiques. Elle est à l'origine d'une sorte de hiérarchie entre artistes, la position au sein de cette hiérarchie conférant en quelque sorte un statut à chacun (*Ibid.*, p. 358). Des mécanismes d'autorenforcement et d'« appariements sélectifs » s'observent, c'est-à-dire le fait de s'associer à des gens réputés de qualité égale ou supérieure, ce qui aurait d'ailleurs une « action multiplicative sur l'expression des qualités individuelles de ceux qui collaborent » (*Ibid.*, p. 357). La réputation ramène donc à la notion de réseaux en ce qu'elle dépend ni plus ni moins de la qualité et de la densité des réseaux de l'artiste, du fait que ce dernier fréquente et appartient aux « bons » cercles où circulent les informations de choix. Ainsi, la réputation apparaît, tel qu'en discute le sociologue Howard Becker, comme un « processus social », le résultat de l'activité collective des mondes de l'art (2010 [1982], p. 348, 356-360). Elle s'inscrit dans la durée et est sujette à des variations selon le consensus qui a cours à différents moments (*Ibid.*, p. 355).

Enfin, le métier de musicien, comme plusieurs autres professions artistiques, implique un haut niveau d'incertitude :

*L'hypothèse de départ est donc simple : le travail artistique est modelé par l'incertitude. L'activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini ni assuré. [...] c'est l'incertitude sur le cours de l'activité et son résultat qui est la condition de l'invention originale, et de l'innovation à plus longue portée. Elle est aussi la condition de la satisfaction prise à créer, en même temps qu'elle est une épreuve à endurer.* (Menger, 2009, p. 8-9)

Ni plus ni moins « pivot des activités créatrices » (*Ibid.*, p. 285), la dimension d'incertitude requiert cependant des moyens de gestion du risque pour tout artiste, ce qui passe entre autres par la diversification de ses activités : simultanéité des projets, enseignement, pluriactivité impliquant des emplois non artistiques, etc.

Ces différentes notions qui s'appliquent au métier de musicien serviront à l'analyse des mécanismes généraux qui sont à la base des carrières montréalaises des artistes rencontrés, tout en permettant de prendre en considération leurs réalisations antérieures, indissociables de leurs parcours musicaux respectifs.

#### **4.2.2 La reconnaissance**

La notion de « reconnaissance » s'avère centrale dans ce mémoire en ce qu'elle sous-tend l'analyse des parcours de carrière des musiciens. Or, il importe de bien définir la manière dont elle sera utilisée, car le terme revêt un caractère polysémique dû à son occurrence de plus

en plus grande tant dans la littérature scientifique<sup>34</sup> que dans le discours des acteurs sociaux<sup>35</sup>. La « quête de reconnaissance » serait ainsi devenue un phénomène généralisé, caractéristique de notre époque (Caillé, 2007), et « les philosophies sociales et politiques de la reconnaissance ne forment plus désormais un ensemble parfaitement homogène » (Haber, 2004, p. 71).

La paternité de la définition contemporaine de la reconnaissance est attribuée à Hegel<sup>36</sup>. Ce philosophe allemand a été le premier à « fai[re] de la reconnaissance le vecteur essentiel de la construction du sujet et [à penser] le fondement de la société dans le désir qu’a chacun d’être reconnu » (Gueguen et Malochet, 2014, p. 6). Il a envisagé la reconnaissance comme un phénomène dialogique, intersubjectif : le fait d’être reconnu par un autre permet de se reconnaître soi-même, d’accéder à la conscience de soi dans et par la reconnaissance (*Ibid.*, p. 25). Cette perspective dialogique invite ainsi à considérer la reconnaissance comme une relation de réciprocité, de connectivité avec autrui (Meintel, 2008), et c’est précisément cette « structure fondamentalement *relationnelle* du concept de reconnaissance qui se révèle décisive pour son utilisation par les sciences sociales. » (Gueguen et Malochet, 2014, p. 53).

Différentes critiques circulent par ailleurs vis-à-vis de cette notion. Entre autres, des auteurs invitent à dépasser les seules questions liées à l’identité<sup>37</sup>, questions sur lesquelles portent généralement les discussions autour des lois et politiques de reconnaissance à l’égard de certains groupes. Ces mêmes auteurs proposent une forme d’assouplissement de la notion en envisageant plutôt la reconnaissance vis-à-vis de sujets ou d’acteurs sociaux, ce qui permet

---

<sup>34</sup> La littérature sur les enjeux liés au multiculturalisme aurait particulièrement contribué à populariser le thème de la « reconnaissance » ces dernières années selon le philosophe Paul Ricœur (2004, p. 311). Un auteur phare à ce sujet est le philosophe Charles Taylor avec l’ouvrage *Multiculturalism and “The Politics of Recognition”* (1992).

<sup>35</sup> « L’idée de reconnaissance largement diffusée au-delà du seul champ intellectuel monte ainsi en puissance dans l’espace politique et médiatique et dans les langages ordinaires. » (Payet et Battegay, 2008, p. 23).

<sup>36</sup> Son approche, liée à la Modernité, s’oppose à celle qui prévalait pendant l’Antiquité. Il existe effectivement une différence de postures importante entre les perspectives antique et moderne, l’Antiquité traitant de la reconnaissance dans une forme exclusive (dans la relation entre maîtres et esclaves, seuls les premiers possèderaient certaines qualités pouvant faire l’objet d’une reconnaissance), alors que la Modernité adopte une approche inclusive, envisageant l’égalité entre les hommes (Lazzeri et Caillé, 2004, p. 101).

<sup>37</sup> « Ces réflexions, issues de nos différentes recherches, nous amènent donc à tenter d’imaginer la reconnaissance en dehors du cadre identitaire : comment concevoir la reconnaissance sans avoir recours à un discours identitaire? Comment imaginer une reconnaissance qui serait accordée, plus largement, à des sujets et acteurs sociaux et non seulement aux membres de groupes ethniques, voire à ces groupes eux-mêmes? » (Meintel, 2008, p. 315).

alors de prendre en compte d'autres dimensions de l'existence sociale des individus (Meintel, 2008; Weinstock, 2008). Puis, la philosophe Judith Butler propose une critique plus radicale encore en rappelant que l'acte de reconnaissance est préalablement conditionné par des cadres normatifs et interprétatifs, eux-mêmes construits par des « matrices de pouvoir » (Gueguen et Malochet, 2014, p. 104). En somme, cette auteure invite à analyser non pas les modalités de la reconnaissance, mais plutôt les conditions permettant à quelqu'un d'être reconnu ou non<sup>38</sup>, ce qu'elle désigne par le terme « reconnaissabilité » (*Ibid.*, p. 104-111).

Dans le cadre de la présente enquête, la notion de reconnaissance s'est révélée pertinente étant donné son caractère relationnel, dialogique qui concorde bien avec la dynamique propre à un milieu artistique comme celui de la musique, où les relations interindividuelles, les réseaux d'interdépendance sont au cœur du travail des différents acteurs. Qui plus est, Nathalie Heinich a maintes fois discuté du besoin de reconnaissance comme élément central au monde intellectuel et artistique, « largement organisé autour du talent – cette grandeur à la fois fortement personnalisée et difficilement indexable à une mesure stabilisée et consensuelle. » (1999, p. 275). Cette sociologue aborde cependant la problématique de la reconnaissance dans les mondes de l'art en regard de la question de l'estime – c'est-à-dire reconnaître l'excellence, la « particularité » du sujet – plutôt que de celle du respect – où il y a exigence d'égalité, s'agissant de reconnaître l'« universalité » de chacun<sup>39</sup> :

*l'art est un terrain idéal pour étudier la reconnaissance dans la dimension de l'estime, du fait que ses caractéristiques – notamment la personnalisation, la temporisation et la dématérialisation de l'allocation de reconnaissance – le rendent irréductible aux formes*

---

<sup>38</sup> « Si la critique sociale ne peut s'opérer au plan de la reconnaissance, c'est parce que celle-ci est toujours déjà prédéterminée et d'une certaine façon "piégée" (ce que dit l'expression anglaise *to be framed*) par les cadres normatifs qui permettent ou non de reconnaître une vie comme une vie humaine. La reconnaissance, en effet, ne peut s'effectuer qu'à l'intérieur de cadres normatifs qui dépendent eux-mêmes de la façon dont une société ou un État interprète ce qui est humain et ce qui ne l'est pas, ce qui vaut comme vie humaine et ce qui, tout en étant de l'ordre du vivant, ressortit à l'inhumain, au sous-humain ou à la barbarie. Fondée sur des normes variables aux plans historique et politique, la reconnaissance est toujours distribuée sur un mode "différentiel" en ce sens que la reconnaissance et la *vie* sociale de certains impliquent la méconnaissance et la *mort* sociale de ceux qui ne rentrent pas dans les cadres normatifs. » (Gueguen et Malochet, 2014, p. 104-105).

<sup>39</sup> « la reconnaissance de la *singularité* du sujet (par l'amour), celle de son *universalité* (par le respect) ou celle de sa *particularité* (par l'estime) tirent dans des directions fortement opposées. » (Caillé, 2007, p. 12).

*standard de l'allocation de reconnaissance telles que les connaît l'économie classique, c'est-à-dire matérialisées et relativement immédiates.* (Heinich, 2007, p. 122)

Ainsi, selon cette auteure, la reconnaissance est distribuée de manière « inégalitaire »<sup>40</sup> dans les mondes de l'art :

*Ce qu'on constate particulièrement bien en suivant Nathalie Heinich dans son analyse du monde de l'art et de l'estime, un monde dans lequel la réputation qu'on vise à y conquérir [sic] s'ordonne selon une logique clairement et nécessairement hiérarchique, bien opposée à l'ethos démocratique de l'égal reconnaissance et de l'égal respect dus à tous sur lequel repose notre conception dominante de la justice. Dans cet univers-là, au moins, une reconnaissance également distribuée serait l'exact contraire d'une reconnaissance. Sa négation même.* (Caillé, 2007, p. 12)

À la notion de reconnaissance est intimement liée celle de « visibilité »<sup>41</sup>, terme qui, dans son sens littéral, renvoie au fait d'être vu, de s'offrir à la vision (Heinich, 2012), mais qui peut aussi recouvrir d'autres sens. Par exemple, pour le philosophe et sociologue de l'École de Francfort Axel Honneth, l'une des figures de proue au sujet de la reconnaissance<sup>42</sup>, « le processus d'identification par lequel un acteur devient visible pour ses partenaires d'interaction représente déjà une forme élémentaire de reconnaissance » (Voirol, 2005, p. 24). Cette manière d'appréhender la relation reconnaissance-visibilité diffère chez le philosophe français Paul Ricœur pour qui la reconnaissance, en tant que phénomène mutuel, présuppose plutôt la visibilité des acteurs, qui doivent être « des entités constitutives de la relation » pour que puisse se déployer la reconnaissance intersubjective (*Ibid.*, p. 23). Or, même lorsqu'il y a visibilité des uns et des autres, il peut se produire un « déni de reconnaissance » (*Ibid.*). C'est généralement dans ce registre de la reconnaissance négative que s'inscrit la contrepartie de la visibilité, à savoir l'« invisibilité ». Celle-ci se conçoit au sens premier du terme, désignant ce qui n'est pas présent dans le champ perceptif, mais également au sens figuratif, présupposant alors une visibilité au sens littéral, mais une intention d'ignorer, de ne pas voir (Honneth, 2005, p. 42-45). Cette deuxième acception de l'invisibilité, qui est alors invisibilité sociale,

---

<sup>40</sup> « je proposais de décentrer la problématique de la reconnaissance, en délaissant la question du respect pour s'intéresser à la question de l'estime : une question beaucoup plus problématique parce que foncièrement inégalitaire » (Heinich, 2007, p. 122).

<sup>41</sup> « Visibility is closely associated to recognition. A significant other (Mead, 1959) 'tests' and 'testifies' our existence by looking at us. » (Brighenti, 2007, p. 329).

<sup>42</sup> Honneth a notamment écrit *La lutte pour la reconnaissance* (2000 [1992]) et nombre de contributions qui abordent la notion sous différents angles (voir entre autres Honneth 2004, 2005, 2008).

peut être considérée comme une forme de mépris (*Ibid.*, p. 53). En fait, les questions de visibilité et d'invisibilité renvoient, tout comme la reconnaissance, à des relations de pouvoir sous-jacentes, à un « *arrière-plan normatif implicite* » :

*le fait que des acteurs ou des situations passent inaperçus ne renvoie pas seulement à la présence ou non de canaux de communication et de représentation susceptibles de faire exister le groupe ailleurs que dans son contexte immédiat d'existence. Cela renvoie en outre à un arrière-plan normatif implicite, qui a un fondement politique, définissant à un moment historique donné ce qui peut être aperçu et ce qui passe inaperçu.* (Voirol, 2005, p. 18)

Cela étant dit, il n'est selon nous pas possible d'opposer strictement visibilité et invisibilité comme étant les versants positif et négatif d'un même phénomène. En effet, non seulement la visibilité n'est-elle pas invariablement garante de reconnaissance tel que souligné plus haut, mais elle peut aussi s'avérer indésirable pour les acteurs concernés si elle échappe complètement à leur « contrôle »<sup>43</sup>. Le sociologue Andrea Brighenti parle de seuils minimal et maximal de visibilité, cette dernière pouvant être tantôt « stimulante » (*empowering*), tantôt « paralysante » (*disempowering*) (2007, p. 335). Ainsi, un sentiment de trop grande visibilité devient éventuellement source de souffrance chez les individus qui peuvent se sentir stigmatisés (Boubeker, 2008), et même en arriver à rechercher l'invisibilité<sup>44</sup>.

Bref, la visibilité peut avoir des effets pernicieux, notamment si elle est teintée d'une certaine « méconnaissance »<sup>45</sup>. Cette dernière notion apparaît en dialectique avec la reconnaissance chez le philosophe Ricœur. Selon son approche, la reconnaissance mutuelle se comprend comme « une lutte entre la méconnaissance d'autrui en même temps qu'une lutte pour la reconnaissance de soi-même par les autres » (2004, p. 370-371). Or, ce facteur de « dissymétrie » entre soi et l'autre serait également méconnu au sein de la relation, constituant

---

<sup>43</sup> « True visibility, however, requires self-determination. » (Jelen, 2005, p. 110). En ce qui a trait aux artistes de cette enquête, cette idée renvoie à différents moments dans leurs carrières montréalaises où les opportunités de visibilité dont ils ont bénéficié – par exemple, des occasions de se produire en spectacle – n'avaient en réalité pas à voir avec leurs véritables pratiques musicales, mais plutôt avec des idées reçues relatives aux « artistes de la diversité » ou aux « musiques du monde ».

<sup>44</sup> « La souffrance produite par le mépris peut être celle d'un sentiment de trop grande visibilité – celle du stigmate – et peut entraîner non pas la lutte pour la reconnaissance mais une recherche d'invisibilité, de niches pour se cacher ou pour être reconnu autrement, dans des mondes sociaux périphériques, parallèles ou secrets. » (Payet et Battegay, 2008, p. 28).

<sup>45</sup> L'idée d'une visibilité teintée de méconnaissance est ici inspirée par un texte du sociologue Ahmed Boubeker qui discute des « héritiers de l'immigration maghrébine » en France, lesquels sont présents dans l'espace médiatique, mais très peu, ou mal connus du reste de la population (2008).

ainsi « l'ultime méconnaissance au cœur même des expériences effectives de reconnaissance. » (*Ibid.*, p. 375).

La présente étude visera ainsi à retracer le « parcours de la reconnaissance »<sup>46</sup> des musiciens en s'attardant à leurs expériences dans le milieu musical montréalais. L'analyse tentera de mettre au jour les phénomènes de reconnaissance vécus par ces artistes à travers leurs relations avec les différents acteurs qui marquent leurs parcours de carrière : pairs, intervenants du milieu culturel et musical – tels que des producteurs, diffuseurs, membres d'institutions – et public<sup>47</sup>. Il s'agira d'identifier les paramètres qui font l'objet d'une reconnaissance chez les musiciens<sup>48</sup>; par exemple, ces artistes parviennent-ils à une reconnaissance en tant qu'« acteurs sociaux » à part entière du milieu musical; arrivent-ils à faire admettre les véritables intentions qui sous-tendent leurs projets artistiques; sont-ils reconnus pour la profondeur de leur démarche, leurs compétences, la véritable nature de leur art?

#### **4.2.3 Circulation des individus et phénomènes identitaires**

Dans l'ensemble du mémoire, le terme « migration » sera généralement privilégié à celui d'« immigration » en ce qu'il rend compte du déplacement, de la circulation des individus sans par ailleurs fixer la direction du mouvement<sup>49</sup>. À l'heure actuelle, les flux migratoires sont effectivement de plus en plus multidirectionnels<sup>50</sup>, adoptant une grande

---

<sup>46</sup> Une référence délibérée à l'ouvrage de Ricœur, *Parcours de la reconnaissance* (2004).

<sup>47</sup> Ce dernier sera par ailleurs interrogé, tel que mentionné dans la section Problématique, de manière plus restreinte et indirecte, c'est-à-dire à travers le regard de musiciens et d'intervenants du milieu culturel et musical.

<sup>48</sup> « nous suggérons aux chercheurs sur le terrain de chercher à mieux cerner les objets de la reconnaissance dans les pratiques et rapports sociaux ainsi que la manière dont les individus opèrent cette reconnaissance (les comportements indicateurs). Il importe également de repérer les acteurs-clefs ainsi que les sites (institutionnel ou autres) où peut avoir lieu le processus dialogique de la reconnaissance dans la vie de tous les jours. » (Meintel, 2008, p. 15).

<sup>49</sup> « La migration n'est plus un "aller simple", mais plutôt un processus multiforme qui crée des points de repère et des affiliations multiples liés à une circulation entre plusieurs pays et régions. » (Meintel et Kahn, 2005, p. 135).

<sup>50</sup> « Le modèle univoque de la migration d'un point d'origine à un point d'arrivée correspond peu aux situations contemporaines. La migration est un déplacement multidirectionnel [...] Le plus souvent, les trajectoires migratoires sont ponctuées d'aller-retour, de va-et-vient fréquents entre divers lieux : pays natal ou pays de résidence, pays où sont installés des membres de la famille dispersée ou la collectivité en diaspora, pays

hétérogénéité de formes : migrations forcées (demandeurs d’asile, réfugiés, etc.), migrations « en série », migrations de retour, regroupements familiaux, immigrations temporaires et autres. Aussi, la diversification des flux migratoires, notamment observable à Montréal, complexifie l’analyse du phénomène en faisant intervenir de multiples variables – origine ethnique, statut d’immigration, statut socioéconomique, diversité religieuse, etc. (Germain, 2013, p. 98-100) –, une réalité que l’anthropologue Steven Vertovec qualifie de « super-diversité » (2007).

L’approche transnationale intègre l’idée de non-linéarité des flux migratoires en s’intéressant à la manière dont les vies des individus – dans leurs dimensions économique, politique, sociale, culturelle, religieuse, etc. – peuvent se déployer au-delà des frontières géographiques, étatiques, en ne se limitant d’ailleurs pas forcément aux pays d’origine et d’installation pour les migrants (Levitt et Jaworsky, 2007). En regard de ces phénomènes transnationaux, la notion de « réseaux »<sup>51</sup>, d’abord issue de l’anthropologie urbaine et désormais utilisée en sociologie des migrations, fait l’objet d’une nouvelle conceptualisation (Hily, Berthomière et Mihaylova, 2004). L’attention porte maintenant tant sur les mouvements macro que micro, et les réseaux sociaux sont abordés comme des arrangements relationnels, selon une approche interactionnelle plutôt que structurale.

L’étude des phénomènes de circulation des individus soulève dès lors plusieurs interrogations sur les plans identitaire, culturel, social. Un autre concept qui sera ainsi sollicité au cours de ce mémoire est celui d’« ethnicité ». L’approche constructiviste, qui remonte à Weber bien qu’elle fut nommée comme telle plus tardivement (Meintel, 1993, p. 11), sera adoptée. Ainsi, l’ethnicité doit être comprise comme relevant d’un processus; elle n’est pas atemporelle, pas innée, mais s’inscrit bien toujours dans un contexte de relations entre individus ou groupes. À ce compte, la théorie des frontières de l’anthropologue Frederick Barth a encouragé une approche relationnelle de la question (1995 [1969]) : il ne s’agit plus de

---

d’adoption. Cette mobilité entraîne des réaménagements des identifications culturelles et sociales et des appartenances à des groupes ou à des réseaux locaux, nationaux ou transnationaux. » (Guilbert, 2005, p. 5).

<sup>51</sup> Selon une acception bien sûr distincte de celle traitée précédemment et qui était alors propre à la sociologie de l’art et de la musique (voir sous-section Le métier de musicien).

s'intéresser au contenu, aux traits d'un groupe ethnique, mais bien aux frontières qui se construisent dans le rapport entre groupes, c'est-à-dire aux mécanismes générateurs de différences. Dans cette optique, la conception de la « culture » n'est donc pas celle d'une entité unifiée à la base d'un groupe ethnique, mais tient plutôt d'éléments partagés entre des individus : « we can think of *cultural phenomena* as consisting of *habits of thought and practice shared among individuals* within social groups of varying sizes and specificity and along different lines of common experience and identification. » (Turino, 2008, p. 109). Cette approche implique l'idée de processus, et rend aux individus une part de choix devant ce bassin de ressources symboliques que sont les différents référents culturels – pratiques linguistiques, religieuses, expressions artistiques, coutumes, valeurs, etc. (Meintel et Kahn, 2005).

Une conception relationnelle de l'ethnicité amène aussi à s'interroger sur les relations de pouvoir<sup>52</sup> au sein desquelles cette dernière est produite. Dans *L'ethnicité et ses frontières*, la sociologue Danielle Juteau discute précisément du rapport social inégalitaire majoritaire / minoritaire, constatant que c'est le groupe dominant qui, dans sa croyance d'incarner une sorte d'universel, attribue la spécificité au groupe minoritaire, une spécificité qui, lorsqu'elle est relative à une origine commune, est dite « ethnicité » (2010 [1999], p. 184).

Combinant ces concepts à la musique au sein de l'ouvrage *Ethnicity, Identity and Music*, l'anthropologue et ethnomusicologue Martin Stokes privilégie également la perspective constructiviste lorsqu'il décrit la musique comme un outil, un moyen dont les acteurs sociaux usent pour négocier, transformer des rapports, voire des hiérarchies en place : « musical performance, as well as the acts of listening, dancing, arguing, discussing, thinking and writing about music, provide the means by which ethnicities and identities are constructed and mobilised. » (1994, p. 5)<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> L'anthropologue et ethnomusicologue Martin Stokes écrit à ce propos : « Ethnicities can never be understood outside the wider power relations in which they are embedded, as a number of well-established critiques of the term as used by anthropologists point out » (1994, p. 7).

<sup>53</sup> À titre d'exemple, le chapitre « The Intimate Circle: Finding Common Ground in Mariachi and Norteño Music » illustre bien cette idée, en ce qu'il est question de la manière dont un groupe mariachi aux États-Unis

Par une analyse des parcours musicaux des différents artistes migrants de cette enquête, il s'agira ainsi de mettre au jour de telles constructions identitaires et les rapports de force qui les sous-tendent, d'appréhender à la fois la multiplicité des expériences et des profils, mais aussi la multidimensionnalité et la plasticité des univers individuels.

#### **4.2.4 Sur l'usage des termes « diversité » et « musiques du monde »**

Quant aux termes « diversité » et « musiques du monde », ils se sont avérés ni plus ni moins inévitables en ce qu'ils traversent plusieurs discours sur le terrain, la « diversité » étant plus souvent invoquée dans le contexte institutionnel et politique – par exemple, du côté des Conseils des arts –, tandis que l'appellation « musiques du monde » parcourt le vocabulaire tant de certains musiciens, d'intervenants du milieu musical que de multiples organismes et institutions culturelles. Dès lors, ces termes seront utilisés dans ce mémoire non pas en tant que concepts, mais bien plutôt à partir de la façon dont les musiciens, acteurs du milieu culturel et musical et institutions en font usage et se les approprient.

L'intérêt d'une telle approche est très bien exposé dans le collectif *Des vies en musique* comportant une série d'études de cas qui s'apparentent au présent projet :

*Dans cet ouvrage, nous avons choisi d'abandonner les concepts en question pour privilégier une approche descriptive et critique. Ce parti-pris offre l'avantage d'évacuer leur caractère problématique et favorise la production d'un discours novateur, en déplaçant la focale au plus près du terrain. (Le Menestrel, 2012, p. 267)*

Il s'agira donc d'explorer et d'analyser ces termes au regard de leur usage local, en tentant d'« intégr[er] notamment la diversité des appropriations auxquelles [ils] donnent lieu selon les acteurs et les contextes, les significations dont ils sont investis, et les revendications qu'ils portent » (*Ibid.*).

---

(Chelsea, Massachusetts) projette à la fois une solidarité ethnique ainsi qu'une « identité » plus proprement mexicaine à travers ses performances. Décrivant les choix musicaux – qui empruntent à différents styles et répertoires – et vestimentaires archétypaux – incluant le *charro* – du groupe Mariachi Estampa de América, l'auteur Clifford R. Murphy écrit : « the mariachis effectively convey a unified impression, projecting a kind of Latino solidarity-albeit a specifically Mexican one. Part of the mariachi's performance purposefully aims at conveying such an integrated and authentic identity. » (2010, p. 121).

## 4.3 Analyse des données

### 4.3.1 Analyse des entretiens

Tout d'abord, un verbatim de chaque entretien a été produit afin de faciliter l'analyse. Puis, deux méthodes de travail ont été utilisées. La première – applicable uniquement pour les entretiens avec les musiciens – consistait à rétablir la chronologie des événements du récit de vie, car la narration d'un parcours échelonné sur plusieurs années implique presque invariablement des sauts dans le temps, des défauts de mémoire, voire des omissions plus ou moins volontaires<sup>54</sup>. Il ne s'agissait pas pour autant de donner une cohérence excessive à ces parcours, mais bien de dégager de cette « réalité discursive » qu'est le récit la « réalité historico-empirique », c'est-à-dire la succession des événements dans le temps (Bertaux, 2010, p. 75). En d'autres mots, il s'agissait de cerner le « parcours biographique » de chaque individu (*Ibid.*), un exercice pour lequel des traces telles que les curriculum vitæ pouvaient s'avérer utiles, contenant souvent des informations complémentaires aux entretiens.

La seconde méthode de travail était l'analyse thématique de contenu, utilisée tant pour les entretiens des musiciens que pour ceux des intervenants du milieu musical. Les catégories d'analyse utilisées recoupaient les thèmes des grilles d'entretien et les éléments du cadre conceptuel et théorique, incluant les idées et notions relatives au métier de musicien – carrière (formation, projets), réseaux, phénomènes de cooptation, d'appariements sélectifs, réputation, gestion de l'incertitude (enseignement, occupations extra-artistiques, initiatives variées) –, celles associées à la reconnaissance – visibilité, invisibilité, méconnaissance, rapports de pouvoir, relations avec différents acteurs (pairs, intervenants du milieu culturel et musical, public) – ainsi que celles ayant trait aux phénomènes migratoires et identitaires – trajectoire migratoire, réseaux transnationaux, ethnicité, rapports sociaux majoritaire/minoritaire,

---

<sup>54</sup> À ce sujet, un même événement vécu par plusieurs informateurs comme le projet autour du oud permettait de croiser les récits, tantôt pour compléter des séquences qui s'avéraient partielles dans un entretien, tantôt pour constater des divergences dans la manière de présenter les choses, ce qui pouvait alors révéler des représentations différentes d'une même expérience, et tombait ainsi dans le domaine de la « signification », de la cohérence interne pour les acteurs (Heinich, 1998, 1999).

frontières, bassin de ressources culturelles. Enfin, comme souligné précédemment, les occurrences des termes « diversité » et « musiques du monde » ont été relevées afin d'en analyser les usages dans le discours des différents acteurs.

#### **4.3.2 Analyse des sources et influences musicales**

Une analyse des différentes sources et influences musicales rencontrées au fil de l'enquête – qu'il s'agisse de leur évocation au cours des entretiens, ou de leur manifestation à travers les performances observées – a également été effectuée.

Sur le plan individuel, il était question de relever les influences traversant chaque parcours de musicien – quel(s) artiste(s), quel(s) courant(s), quel(s) genre(s) et répertoire(s) citent-ils, apprécient-ils particulièrement, pratiquent et maîtrisent-ils réellement? Puis, comment ces différentes sources se croisent-elles (ou non), dans la manière dont les musiciens décrivent leur musique comme lors de leurs performances musicales?

Sur un plan collectif, le concert présenté au Festival du monde arabe dans le cadre du projet autour du oud de Mohamed et qui réunissait une majorité des musiciens de l'enquête a également fait l'objet d'une analyse particulière, afin de mettre en perspective les univers musicaux de chacun, de constater les similitudes comme les dissemblances entre les profils de ces artistes qui appartiennent pourtant à des réseaux et fréquentent des circuits similaires. Cette analyse portait alors sur le programme musical de la soirée, identifiant le musicien qui avait proposé chaque œuvre, celui ou ceux qui l'avai(en)t interprétée en concert, l'origine de la pièce (pays de provenance, nom du compositeur, genre musical) et l'arrangement qui avait été fait pour l'occasion – notamment l'effectif instrumental et la structure musicale.

## **5. Hypothèses**

La dynamique de cette enquête de terrain s'est caractérisée par une dialectique constante entre collecte de matériel (entretiens, observations, traces), analyse, réflexion,

adaptation des outils de collecte, retour sur le terrain<sup>55</sup>. Conformément à la démarche ethnosociologique telle que décrite par le sociologue Daniel Bertaux, les hypothèses ont donc été élaborées au fil du processus de recherche : « Le but de l'enquête n'est pas tant de vérifier des hypothèses posées *a priori*, mais de *comprendre* le fonctionnement interne – tensions comprises – de l'objet social étudié, et d'élaborer un *modèle* de ce fonctionnement sous la forme d'un corps d'hypothèses plausibles. » (2010, p. 20).

Ainsi, une première hypothèse qui a été élaborée pour tenter de saisir les « mécanismes sociaux » et « phénomènes observés » au cours de l'enquête (*Ibid.*, p. 23) est que ces musiciens migrants d'origine arabe construisent leurs carrières montréalaises à travers une actualisation et une réappropriation originale des différentes sources et influences musicales accumulées au fil de leurs parcours de vie, un processus par ailleurs tributaire des rouages du milieu culturel et musical au sein duquel ils cherchent à s'établir. Ce milieu est d'ailleurs parcouru par toutes sortes de lignes de force, constitué d'une multitude d'acteurs ayant chacun des objectifs, intérêts, contraintes – englobés par l'expression « système de valeurs » – qui ne sont pas toujours en adéquation avec ceux des musiciens, nécessitant ainsi des ajustements, des négociations, voire des compromis de la part des artistes.

Dans leur découverte de ce nouvel environnement, les musiciens constatent la manière dont leurs savoirs et savoir-faire musicaux sont reçus et concourent (ou non) à générer des opportunités de travail. La deuxième hypothèse est alors que l'ethnicité arabe, qui est construite et mise en scène par la performance musicale – à travers des instruments, des répertoires, des techniques de jeu, etc. –, peut devenir une sorte d'outil pour ces musiciens dans leurs efforts de se faire une place dans le milieu musical montréalais. Par un processus de différenciation, l'ethnicité arabe<sup>56</sup> permet aux musiciens de se démarquer, apparaissant comme

---

<sup>55</sup> Dans son ouvrage de méthodologie *Le récit de vie*, Daniel Bertaux écrit : « Écartons d'emblée un malentendu : l'enquête ethnosociologique (ou « socio-anthropologique ») ne consiste pas à recueillir d'abord un corpus de matériaux empiriques, récits de vie ou autres formes de données, puis *ensuite seulement* à se pencher sur l'analyse de ce corpus ! Dans ce type d'enquête, l'analyse commence très tôt et se développe parallèlement au recueil de témoignages. » (2010, p. 68).

<sup>56</sup> « L'ethnicité s'inscrit ainsi dans une perspective pragmatique qui permet de problématiser des processus de différenciation en cours, plutôt que des états en termes de différences. Elle ne se confond donc pas avec

« spécificité culturelle » aux yeux (et aux oreilles) d'une majorité d'acteurs du milieu montréalais.

Par ailleurs, cette dernière idée rappelle aussi les rapports sociaux inégalitaires, les dynamiques de pouvoir qui sous-tendent la situation de ces musiciens dans la métropole. Dès lors, la troisième hypothèse est que ces artistes ont en somme peu d'emprise sur la manière dont s'exprime la reconnaissance à leur égard et vis-à-vis de leurs pratiques musicales. Les façons dont ils sont identifiés tendent notamment à les réduire à leur « différence » sans pour autant s'attarder à leurs véritables caractéristiques, nivelant ainsi la variété de leurs profils et la multidimensionnalité de leurs univers musicaux respectifs.

## 6. Limites

La taille restreinte du groupe à l'étude, résultat des contraintes de temps propres à un projet de maîtrise ainsi que du mode de recrutement qui a été adopté – c'est-à-dire en s'attardant aux réseaux entourant un musicien et un projet musical bien précis –, invite à la prudence en ce qui a trait aux généralisations. Le matériau de cette enquête ne saurait recouvrir tout le spectre des situations vécues par des musiciens migrants d'origine arabe dans le contexte montréalais, ce qui n'invalide pas pour autant les mécanismes identifiés, mais empêche d'affirmer l'atteinte du point de saturation des données.

En effet, les caractéristiques des musiciens participants excluent certaines variables qui pourraient éventuellement apporter des nuances à l'analyse. Le fait que les musiciens appartiennent à une même génération permet certes de se concentrer sur une réalité bien circonscrite du milieu musical montréalais, mais implique aussi que le modèle dégagé ne soit pas forcément applicable à des musiciens d'autres cohortes d'âges, plus actifs à une époque où, par exemple, les ressources pouvaient être différentes. Puis, l'absence de femmes dans le groupe de musiciens à l'étude, également attribuable au mode de recrutement car il n'y avait pas de musiciennes dans le projet autour du oud, est un facteur qui pourrait éventuellement

---

l'appartenance. Et loin d'être endogène, elle se construit dans l'interaction avec d'autres groupes comme un répertoire qui permet d'optimiser des choix. » (Boubeker, 2008, p. 215).

être corrigé, toujours dans l'optique de couvrir de manière plus complète l'ensemble des réalités propres à ces artistes.

Enfin, le déroulement de l'enquête de terrain a concouru à une grande implication de la chercheuse, qu'il s'agisse de sa participation indirecte à certains événements ou des relations amicales développées avec des informateurs. D'une part, le fait que les répétitions du concert autour du oud se soient déroulées à la Faculté de musique de l'Université de Montréal découle d'une entente de partenariat pour laquelle elle a agi comme intermédiaire entre l'institution d'enseignement et le FMA. D'autre part, le caractère prolongé du terrain d'enquête – les séances d'observation en situation de concerts se sont échelonnées sur plusieurs mois précédant et suivant les entretiens, en plus d'un autre projet de recherche mené auprès du FMA depuis désormais trois ans – a permis de développer une relation de convivialité avec plusieurs des participants. Si une telle proximité avec le terrain d'enquête permet une connaissance approfondie de certaines réalités du milieu étudié, elle commande aussi d'importants efforts de réflexivité, de recul vis-à-vis des événements, des comportements observés ainsi que des témoignages recueillis.

## **7. Plan du mémoire**

Les différents chapitres de ce mémoire viseront à retracer et à analyser les parcours des musiciens depuis leur arrivée à Montréal, en tenant par ailleurs compte des réalisations musicales antérieures en ce qu'elles sous-tendent les activités actuelles. Par conséquent, de courtes biographies précèdent les chapitres et ce, afin d'introduire chaque artiste et de situer sa carrière montréalaise dans l'ensemble de son parcours musical.

Le chapitre I est consacré aux premiers pas des musiciens dans la métropole, à leurs premières rencontres décisives, puis à la constitution de leurs réseaux de contacts, à la construction de leur réputation, aux mécanismes qui les mènent à l'obtention d'engagements. En somme, il est question de la manière dont ils acquièrent petit à petit la reconnaissance des pairs et autres acteurs du milieu culturel et musical. Aussi, ce chapitre met en lumière leur découverte graduelle des rouages du milieu musical local et leur adaptation à cet environnement où les modes de fonctionnement, objectifs et intentions des différents intervenants divergent à certains égards.

Le deuxième chapitre porte ensuite sur le quotidien montréalais de ces musiciens afin de cerner des défis et difficultés qu'ils rencontrent. La réflexion s'articule notamment autour de facteurs faisant obstacle à la reconnaissance de ces artistes et de leurs pratiques musicales, par exemple les problèmes de visibilité, la méconnaissance de différents acteurs montréalais vis-à-vis de leur art, voire du métier même de musicien. Néanmoins, il appert que ces artistes usent d'une variété de stratégies pour pallier l'incertitude relative à leur activité musicale, à savoir le recours à des occupations extra-artistiques, l'enseignement, la création de nouveaux projets.

Le troisième chapitre propose quant à lui une étude de cas autour d'un projet musical qui constitue précisément une initiative, ou stratégie de musicien, et qui a réuni les participants de l'enquête. Ce chapitre permet d'illustrer plusieurs idées développées dans les deux chapitres précédents, notamment l'importance des réseaux pour la circulation de l'information et la cooptation, les écarts entre les modes de fonctionnement de différents acteurs du milieu musical et les nécessaires ajustements qui en découlent, tout comme les phénomènes de reconnaissance qui peuvent se manifester dans la carrière des musiciens.

Le dernier chapitre explore davantage les ressources, les influences artistiques de chaque musicien et les orientations musicales respectives afin de mettre au jour la variété des profils de ces artistes, la multiplicité des parcours et des expériences, tout comme la multidimensionnalité de chaque individu. Prendre acte de cette réalité conduit dès lors à une réflexion sur les limites que posent les dynamiques du milieu culturel au déploiement et à la pleine reconnaissance de cette variété artistique et musicale dont recèle Montréal.

Enfin, la conclusion permet de faire une synthèse et de revenir sur le corps d'hypothèses qui a été formulé dans l'introduction (voir p. 42-44) afin de vérifier si ces dernières s'avèrent réellement valides et constituent des pistes de réflexion suffisantes pour bien saisir les parcours de carrière des musiciens ayant pris part à cette enquête.

## **Entracte – Biographies de musiciens**

### **Mohamed M., guitariste, oudiste et bassiste d'origine tunisienne**

Mohamed M. est né à Tunis, capitale de la Tunisie, en 1971. Les étés de son enfance sont ponctués de grandes célébrations musicales à la maison de plage familiale, alors que plusieurs de ses oncles sont musiciens. À cette époque, Mohamed chante dans des mariages et possède plusieurs instruments « jouets ». Or, vers l'âge de neuf ans, il réclame sa première vraie guitare qu'il obtient de son frère aîné l'été de ses dix ans, alors que sa famille vient de déménager à Sfax. Si les parents de Mohamed ne sont pas eux-mêmes musiciens, ils le supportent néanmoins dans sa passion raconte-t-il.

Les mois précédant son entrée au lycée, Mohamed s'emploie à apprendre les rudiments de la guitare et dès la rentrée, il participe au club de musique de l'école tous les vendredis. Son professeur le remarque aussitôt et l'encourage fortement à jouer du oud étant donné son talent musical. Jeune adolescent, Mohamed intègre le Conservatoire, et parallèlement aux études en musique, il forme un groupe avec des amis. C'est à ce moment qu'il se procure une basse électrique Fender Precision 78 américaine, et lui et ses copains jouent dans des hôtels, des mariages, en plus de participer à de petits concours.

À cette époque, Mohamed écoute tant Michael Jackson – pour le « beat » précise-t-il –, Madonna que Oum Kalthoum, s'intéresse autant au funk qu'à la chanson française. Il aime syntoniser Radio Tunis Chaîne Internationale (RTCI) et capter des émissions en provenance de la Grèce et de l'Italie notamment. Les répertoires qu'il interprète dans les hôtels sont quant à eux issus de la musique occidentale, adaptés au public touristique : pop, rock, jazz, folk, etc.

C'est au moment d'entrer à l'université que l'idée d'émigrer gagne Mohamed. Son processus d'auditions pour étudier en musique à l'Université de Tunis se déroule alors d'une façon qu'il soupçonne malhonnête; il est refusé en dépit de cinq années d'études au Conservatoire, et sa demande de reprise d'audition est mal reçue par le recteur. Cette situation lui fait remettre en question le mode de fonctionnement des institutions tunisiennes et c'est pourquoi Mohamed entame des démarches pour partir vivre à l'étranger. Il envisage d'une part la France – sans pour autant beaucoup d'enthousiasme –, et d'autre part le Canada – considérant qu'une partie du pays est francophone. Quelques mois avant son départ, Mohamed

travaille dans un hôtel de Sousse comme musicien et fait une rencontre marquante : celle du guitariste jazz Mohamed O. avec qui il cohabite alors. Ce dernier lui apprend le jazz comme personne ne l'a jamais fait, et ils pratiquent ensemble des nuits entières pendant près de deux mois. À cette rencontre s'ajoute l'ambiance de Sousse, lieu que Mohamed décrit comme très stimulant avec ses cafés d'artistes et ses centaines de musiciens qui vivent de leur musique grâce aux contrats dans les hôtels.

C'est en 1993 que Mohamed quitte la Tunisie pour Moncton au Nouveau-Brunswick (Canada), où il a été admis en musique à l'université, sans condition d'audition. Sa première année s'avère par ailleurs plutôt difficile; il se dit en « choc culturel », ne trouvant aucun collègue avec qui jouer pendant plusieurs mois. Finalement invité par un autre étudiant pour un premier *jam* de blues au pub de l'université, Mohamed attire l'attention et commence dès lors à enchaîner différents projets – en folk, folk-country, jazz, blues, chanson, etc. Il participe à des festivals, éventuellement à des enregistrements pour la radio et la télévision de Radio-Canada, met sur pied des groupes dont So What, un combo de jazz. À l'Université de Moncton, il étudie la guitare classique avec le luthiste Michel Cardin. Il complète un baccalauréat en profil « général » en cinq ans, profitant de tous les cours de création disponibles – composition, électroacoustique, etc. Après ce diplôme, Mohamed enseigne quelques années. Il entretient des liens et un sentiment d'appartenance forts à la « communauté francophone » de Moncton dont il dit apprécier l'esprit de solidarité.

Néanmoins, Mohamed décide de quitter le Nouveau-Brunswick en 2002 pour des raisons professionnelles et personnelles; comme il ne peut envisager d'y vivre de sa musique, élever une famille dans des conditions favorables lui semble également difficile. Montréal lui apparaît alors une ville plus prometteuse en opportunités de travail et il est attiré par l'aspect multiculturel de la métropole, où se trouvent « toutes sortes de musiciens de tous les coins du monde » avec qui échanger et faire des projets. À son arrivée, il joue d'abord dans des cafés où il rencontre d'autres musiciens et fonde un premier groupe, un trio de clarinette, percussions et oud. Or, après un an ou deux à Montréal, Mohamed n'a plus rien des économies accumulées pendant ses années à Moncton et doit recommencer à donner des cours de musique, ce qu'il fait encore à ce jour en plus d'être propriétaire d'une école de musique.

Au fil des années passées dans la métropole, il prend part à différents projets comme interprète et compositeur – principalement en jazz et « musiques du monde » – et participe à

plusieurs festivals, sur place mais aussi dans le reste de la province, du Canada ainsi qu'à l'étranger<sup>57</sup>. Au printemps 2009, sa participation comme oudiste à la comédie musicale *Sherazade*<sup>58</sup> lui permet de côtoyer Joseph K., percussionniste d'origine libanaise, et Zied B. A., violoniste et chanteur d'origine tunisienne. Les trois musiciens se découvrent une complicité humaine et musicale et forment le trio Sokoun, dont l'album *Zanneh* paraît à l'automne de la même année. Leur répertoire est essentiellement constitué de créations originales au carrefour d'influences tant orientales qu'occidentales, résultat de leurs différents parcours de musiciens<sup>59</sup>. Le projet reçoit un bel accueil – récipiendaire du Canadian Folk Music Award de l'artiste de musique du monde de l'année en 2010 – et le trio enchaîne les concerts depuis lors. En 2014, il est notamment sollicité pour le spectacle *Cavalia* en tournée aux Émirats arabes.

Quant à la Tunisie, Mohamed retourne de temps à autre visiter famille et amis. Il effectue son premier retour musical au pays à l'été 2014, dans un spectacle de création où il partage la scène avec une chanteuse d'origine américaine à qui il a enseigné le oud à Montréal, ainsi qu'un violoniste montréalais d'origine tunisienne.

---

<sup>57</sup> Quelques exemples pour Montréal : le Festival du monde arabe, Nuits d'Afrique, le Festival du Maghreb, le Festival Nomade, Vues d'Afrique, Montréal en lumière, Orientalys, le Festival Musique Multi-Montréal. Pour le reste du Québec et du Canada : le Tulip Festival (Ottawa), Musique sur le fleuve (Verchères), le Festival interculturel du conte du Québec, le Festival des rythmes du monde (Saguenay), le Festival des guitares du monde (Rouyn-Noranda), le Festival international des musiques sacrées de Québec. À l'étranger : le Festival culturel de Zacatecas (Mexique), Qasr Al Hosn Festival (Abu Dhabi). Cette liste inclut tant des participations solos que des prestations avec le trio Sokoun dont il sera question plus loin.

<sup>58</sup> Spectacle de variétés créé au Québec en 2009 et librement inspiré des contes des mille et une nuits.

<sup>59</sup> Pour Joseph K., voir la biographie ci-dessous. Quant à Zied B. A., chanteur et violoniste du groupe, il a été initié au violon par le maître Ali Sriti en Tunisie où il a fait le Conservatoire, et il pratique le oud et la guitare en autodidacte. Zied se consacre principalement à la musique classique orientale et au malouf, musique arabo-andalouse de Tunisie, mais s'intéresse également à plusieurs répertoires musicaux dont ceux du pourtour méditerranéen (musiques grecque, turque, etc.).

## Joseph K., percussionniste d'origine libanaise

Né en 1984 à Bouar, municipalité de la côte méditerranéenne au Liban, Joseph K. s'amuse dès l'âge de trois ans sur une *darbouka*<sup>60</sup> en poterie et peau de poisson dans la maison familiale. Alors qu'il a cinq ans, sa famille quitte le pays en raison de la guerre civile et s'installe au Québec, où son père l'inscrit à des cours de piano. S'il écoute un peu contre son gré les cassettes de Oum Kalthoum et les « vieux classiques arabes » que son père fait jouer dans la voiture, Joseph commence aussi à s'intéresser à la musique occidentale, notamment au rap, plus tard à Metallica. En 1994, à l'âge de dix ans, sa famille regagne le Liban; très rapidement, Joseph se sent comme s'il n'avait jamais vraiment quitté le pays et s'intéresse de plus en plus à la musique arabe grâce à la collection de son père qui a entretemps été renouvelée. Elle contient désormais de la musique « plus récente, plus moderne, même pop », dont un disque de Joseph Abou Malhab, chanteur libanais reprenant de vieilles chansons de *dabké*<sup>61</sup> dans des arrangements plus actuels. Joseph commence alors à tenter d'imiter les sons des percussions, « les roulements, les petites décorations qui s'ajoutent sur le rythme », en frappant sur tout ce qui se trouve à portée de main – une table, une chaise, un mur, un réfrigérateur, une télévision – faute d'avoir un instrument. Lorsqu'il a quatorze ans, ses parents lui font cadeau d'une *darbouka* sur laquelle il exécute aussitôt ce qu'il a pratiqué sur les meubles de la maison familiale. Son entourage est surpris de le voir se débrouiller si rapidement et les bons commentaires l'incitent à demander de s'inscrire au Conservatoire national supérieur de musique à quinze ans. Après deux semaines de cours avec Gaby Hasouani, un musicien que Joseph voit souvent à la télévision, on le confie à un autre professeur. Wassim El-Helou, un percussionniste beaucoup plus jeune, le prend sous son aile et devient, au fil du temps, un ami que Joseph revoit encore lors de ses voyages au Liban. Il arrive parfois, après les cours, que Wassim et Joseph poursuivent la pratique ensemble, ce qui permet à l'étudiant d'avancer plus rapidement dans sa formation. Après trois années où il

---

<sup>60</sup> Membranophone (tambour) en forme de cruche ou de gobelet (voir entre autres Hassan Touma, 1996, p. 108-109).

<sup>61</sup> Une danse traditionnelle présente dans différents pays du Proche-Orient.

obtient systématiquement la mention du meilleur élève du Conservatoire, Joseph complète le programme de *darbouka*, habituellement prévu sur six années. Cependant, juste avant l'examen final pour obtenir son diplôme, il quitte à nouveau le pays pour revenir au Québec, seul, afin de poursuivre des études entamées au Liban à l'École Supérieure Internationale de Gestion (ESIG) en administration. La famille de Joseph n'étant pas composée d'artistes, il est fortement encouragé à mener une formation parallèlement à la musique afin d'avoir un emploi plus stable. Aussi, devant la situation devenue économiquement difficile au Liban, et considérant l'existence d'un partenariat entre l'ESIG et l'Université du Québec à Montréal (UQAM), Joseph décide de venir compléter son baccalauréat au Canada. D'ailleurs, il a déjà la citoyenneté étant donné son premier séjour dans les années 1990.

Joseph arrive le 13 janvier 2004 et profite des premiers mois pour s'installer, avant la rentrée en septembre. Parmi les boulots qu'il décroche ici et là, il travaille comme musicien dans un restaurant libanais, Les Nuits de Beyrouth dans le quartier Ahuntsic de Montréal, où il reste environ un an jusqu'à la fermeture de l'établissement. C'est dans ce contexte qu'il rencontre une danseuse orientale qui lui permet d'intégrer le milieu de la danse orientale à Montréal. Il commence également à donner des cours et des ateliers, et il croise une autre danseuse qui le réfère à un nouveau restaurateur à la recherche d'un percussionniste. Joseph regagne alors le milieu des restaurants et c'est à partir de ce moment qu'il dit avoir « vraiment rencontré les musiciens de Montréal, de la culture libanaise surtout ». En 2008, toujours par l'entremise d'une collègue danseuse orientale, il entend parler d'une audition pour une comédie musicale intitulée *Sherazade*. Il soumet alors son curriculum vitae et l'équipe de production le convoque en audition; Joseph décroche un rôle dans ce spectacle de variétés qui lui fait expérimenter de nouvelles conditions de travail, notamment l'utilisation des *in-ears* et des bandes sonores. Il partage la scène avec le violoniste et chanteur d'origine tunisienne Zied B. A. et le oudiste d'origine tunisienne Mohamed M., ce qui marque le début d'une collaboration des trois musiciens par l'entremise du trio qu'ils fondent : Sokoun. Ces mêmes années constituent une période faste pour Joseph qui réalise, avec un violoniste, un album de musique orientale intitulé *Ourjouan* et destiné à la « communauté de danse orientale ». Il enseigne également les percussions à d'autres musiciens québécois, fait de la tournée avec Sokoun et est engagé pour des performances dans plusieurs festivals. Intéressé par tout ce qui

concerne les percussions, Joseph prend part à plusieurs projets qui l'éloignent parfois de la *darbouka*. Il s'initie notamment au tabla indien, puis à la percussion brésilienne au sein du groupe Le Bloco. En 2011, il fait un voyage de près de trois mois en Turquie pour apprendre une nouvelle technique « qui a révolutionné la *darbouka* » et qu'il peut désormais lui-même enseigner au Québec. Les influences turques sont d'ailleurs très présentes dans sa pratique musicale depuis la fin des années 2000 affirme-t-il. Par ailleurs, en 2012, Joseph est fatigué de certains compromis inévitables pour vivre de la musique et décide de se trouver un poste dans le milieu de la finance, ce qui lui permet d'être plus sélectif dans les contrats musicaux qu'il accepte depuis. Il n'en demeure pas moins bien actif, notamment avec le trio Sokoun qui était en tournée aux Émirats arabes en 2014, et le groupe canadien Minör Empire auquel il s'est greffé pour une tournée en Turquie à l'automne de la même année. Enfin, Joseph voyage régulièrement au Liban pour revoir famille et amis.

## **Ali F., guitariste et oudiste d'origine égyptienne**

Ali F. est né au Caire, en Égypte, en 1981. Il grandit dans un environnement très « occidentalisé », la famille maternelle parlant français – son grand-père a vécu quatorze ans à Paris –, plusieurs proches parents dont sa grand-mère ayant vécu en Allemagne et son père ayant habité en Europe, surtout en Angleterre. Ali est alors principalement en contact avec la musique occidentale, notamment le *classic rock* de Pink Floyd, des Beatles, d'Eric Clapton, de Queen. Il y a peu de musiciens dans sa famille – sa grand-mère jouait du piano classique et un de ses oncles, de la guitare –, mais les gens savent apprécier l'art, son père étant architecte spécialiste de l'architecture islamique et sa sœur, peintre. Ali suit quelques leçons de piano classique à l'âge de dix ans, mais la dynamique avec son professeur ne lui plaît pas et il cesse aussitôt. À quinze ans, son père lui offre une guitare jazz *archtop* de seconde main, et son penchant déjà affirmé pour le rock lui donne envie de commencer des cours. Par ailleurs, Ali se dit surtout autodidacte à l'adolescence. Il joue avec des amis au sein de quelques groupes, des sortes de *garage bands* avec qui il fait des *gigs* et joue du rock, du blues, du funk. Malgré sa prédilection pour le rock, il écoute d'autres sortes de musiques, citant par exemple le répertoire classique occidental avec Bach, Beethoven, Mozart, Tchaïkovsky. Il se dit « malheureusement » peu exposé à la musique de son propre pays, hormis Oum Kalthoum et

la *pop music* égyptienne<sup>62</sup>. Il écoute aussi quelques joueurs de oud dont Hamza el Din, un musicien originaire de Nubie, et Anouar Brahem, artiste d'origine tunisienne surtout connu dans le domaine du jazz oriental. Ali commence tranquillement à être en contact avec le jazz et à s'y intéresser, mais il réalise vite que ce type de musique est une « langue très sophistiquée » et complexe qu'il faut apprendre, ce qu'il tente de faire auprès de pianistes jazz au Caire, les guitaristes jazz étant très rares en Égypte. Au moment de choisir quelles études poursuivre à l'université, il pense d'abord à la musique, mais ses parents, sceptiques qu'il puisse en faire un métier, l'encouragent à étudier dans un autre domaine. Ali opte alors pour le baccalauréat en architecture, choix qui n'est pas étranger au métier de son père. Ces études lui plaisent d'ailleurs et il travaille dans ce domaine pendant deux ans après l'obtention de son diplôme en 2004.

En 2006, lors d'une discussion avec sa mère, Ali demande spontanément d'aller étudier en musique. Sa mère ne s'y opposant pas, il pense à deux instituts qu'il connaît à l'étranger, faute de pouvoir trouver les ressources qu'il cherche en Égypte : d'une part, le Berklee College of Music à Boston, d'autre part, le Musicians Institute of Technology en Californie. Or, à cette époque plutôt rapprochée des événements du 11 septembre 2001, ses parents sont inquiets qu'il ne puisse renouveler son séjour sitôt ses études terminées aux États-Unis et lui suggèrent plutôt d'aller au Canada – ils ont déjà visité Montréal trois fois en famille d'ailleurs. Ali s'informe auprès d'un pianiste jazz égyptien des écoles qu'il y a au Canada, et ce dernier le met en contact avec Freddy R., un guitariste jazz né à Alexandrie et qui vit à Montréal depuis les années 1970 environ. Ce dernier lui parle des CEGEP et des différentes universités; Ali fait alors des demandes à Concordia et à McGill et entame six longs mois de correspondance avec les institutions. Accepté à Concordia, il arrive en septembre 2006 et passe les trois années suivantes dans ce « *submarine* qui s'appelle Concordia, [s]a vie étant toute immergée dans le monde du jazz ». Il effectue ses premiers cours avec un véritable guitariste jazz, d'abord Michael Berard, puis Gary Schwartz. Chaque année, Ali retourne

---

<sup>62</sup> Ali souligne qu'il connaissait les grands noms tels que Sayed Darwich, Mohamed Abdel Wahab et Farid El Atrache, mais sans être proprement exposé à leur musique à cette époque.

environ deux fois en Égypte, pendant les vacances d'été et de Noël, et commence à y donner des spectacles de jazz.

À la fin de son baccalauréat en 2009, Ali vit une période de remises en question, se sent intimidé par tous les guitaristes jazz de talent à Montréal, sans compter le peu de contacts qu'il considère avoir comparativement à ses collègues musiciens québécois. Il se retire pour une année pendant laquelle il passe notamment six mois en Égypte, de septembre 2010 à mars 2011. Il y décroche plusieurs contrats, dont l'enregistrement d'une bande sonore de film et un concert au Cairo Opera House avec son trio jazz. Mais ce voyage est surtout marqué par l'achat de son premier oud. Ali suit quelques leçons avec Alaa Saber de l'Institut de musique arabe puis il rentre au Canada et se met en quête des joueurs de oud à Montréal. Une amie guitariste de Concordia le met alors en contact avec deux personnes : un dénommé Ibrahim qui le présente à son tour à un luthier d'origine irakienne qui a d'ailleurs fabriqué le plus récent oud d'Ali, et Mohamed M. qui lui donne quelques leçons. Ali retourne par contre rapidement à ses habitudes d'autodidacte, pouvant s'appuyer sur différentes ressources, dont certaines sont en ligne<sup>63</sup>.

Il poursuit actuellement ses études en guitare dans le cadre d'un programme Licentiate à McGill en *jazz performance*, tout en se questionnant sur la suite de son parcours. Ali a envisagé pendant un moment d'intégrer un programme d'enseignement de la musique pour s'assurer un emploi un peu plus stable, mais il souhaite finalement miser sur ses projets comme musicien après s'être consacré presque exclusivement à ses études. Les allers-retours entre l'Égypte et le Canada se font un peu moins fréquents ces derniers temps étant donné les démarches du musicien pour obtenir sa citoyenneté canadienne. Enfin, le oud prend de plus en plus de place dans sa vie, lui permettant de se « réintroduire à la musique de [s]a culture ». À ce compte, il participe à l'été 2014 à une retraite de musique arabe organisée par le oudiste palestino-américain Simon Shaheen dans le Massachusetts, et multiplie les projets et engagements musicaux avec cet instrument.

---

<sup>63</sup> Il parle entre autres du site < [maqamworld.com](http://maqamworld.com) >.

## **Kamil M., oudiste et violoniste d'origine marocaine**

Kamil M. est né au Maroc. Fils d'un professeur de oud au Conservatoire et frère d'un professeur de violon et de *muwashahat*<sup>64</sup>, Kamil commence sa formation musicale officielle à l'âge de douze ans, avec le oud comme instrument principal et le violon comme instrument second au Conservatoire. Son cursus comprend l'apprentissage instrumental, le chant andalou et le chant oriental, le solfège et les rythmes. Sept ans plus tard, il reçoit son Premier prix de luth d'un comité présidé par Ahmed Soulaymane Chaouki<sup>65</sup>. Parallèlement, il parfait une formation en musique andalouse marocaine au même Conservatoire auprès du maître Haj Mohamed Bajedoub, et complète la huitième année de ce programme national de dix ans. Dès l'âge de quinze, seize ans, Kamil dit forger sa carrière au sein d'un orchestre de musique andalouse; il apprend alors à « côtoyer des musiciens, à se comporter comme un musicien professionnel ». Il y agit non seulement comme oudiste, mais aussi comme violoncelliste, un instrument appris en autodidacte.

À l'approche des études universitaires, un choix s'impose par ailleurs entre la musique et un domaine qui viendrait davantage nourrir son intellect affirme-t-il; Kamil se tourne finalement vers la médecine, sans pour autant délaisser complètement la musique. En effet, celle-ci constitue alors une sorte de deuxième profession, une activité qu'il effectue de « façon très organisée et très restreinte », en choisissant les contrats pour payer ses études. Il travaille alors tant en musique classique orientale qu'en musique andalouse, et se produit surtout dans des orchestres, mais aussi parfois comme oudiste soliste. Avec des collègues universitaires, il met en place un projet d'orchestre de musique andalouse uniquement constitué de médecins et d'étudiants de la Faculté de médecine et de pharmacie de Casablanca. L'ensemble offre, entre autres, une prestation au Festival international de l'étudiant médecin francophone au Maroc en 1994.

---

<sup>64</sup> Il s'agit d'une forme vocale de la musique savante classique arabe, basée sur une forme poétique (voir entre autres Hassan Touma, 1996, p. 78-82).

<sup>65</sup> Kamil souligne en entretien qu'il s'agit d'une référence dans le domaine, Ahmed Soulaymane Chaouki ayant enseigné à plusieurs professeurs actuellement en poste au Maroc.

C'est à l'âge de vingt-sept ans que Kamil s'installe au Québec pour travailler en recherche médicale, et il vient d'abord sans son oud. Or, le besoin de retrouver l'instrument se fait sentir après quelques mois et il contacte alors un ami sur place qui lui vend un luth. À la même époque, Kamil cofonde l'orchestre andalou de Montréal, une aventure qui dure pour lui trois ans. En 2011, il contribue à mettre en place une autre association dédiée à la musique andalouse et y agit comme coordonnateur musical, chef d'orchestre, oudiste et violoniste.

En somme, bien qu'il fasse de la musique parallèlement à son emploi comme chercheur, Kamil cumule plusieurs projets depuis qu'il vit à Montréal, qu'il s'agisse de prestations dans des festivals<sup>66</sup>, de collaborations ponctuelles avec différents artistes de Montréal<sup>67</sup> ou de passage dans la métropole<sup>68</sup>, d'une implication soutenue au sein d'un ensemble spécialisé en *muwashah* depuis 2013, etc. De son propre aveu, son activité musicale tend d'ailleurs à augmenter depuis quelque temps, alors qu'il est « en train de virer, ou bien de revenir à la musique en quelque sorte ».

Sur le plan des sources musicales qui l'inspirent et l'influencent, Kamil nomme, entre autres, les oudistes d'origine irakienne Munir et Jamil Bashir tout comme celui d'origine turque Yurdal Tockan. En musique andalouse, il écoute des orchestres marocains contemporains, mais dit aussi se nourrir du style et des interprétations de la musique andalouse algérienne, qui constitue « un monde différent » souligne-t-il. Enfin, il s'intéresse beaucoup à l'art du *muwashah* et écoute à ce compte des artistes tels que Sabah Fakhri (d'origine syrienne) et Ghada Shbeir (d'origine libanaise).

Ses liens avec le Maroc sont quant à eux encore importants et se maintiennent tant par des séjours au pays – pour revoir les proches, ce qui permet d'ailleurs de faire de la musique

---

<sup>66</sup> Notamment le Festival du monde arabe, le Festival Séfarade et Nuits d'Afrique.

<sup>67</sup> Quelques exemples : un spectacle de création avec une danseuse montréalaise d'origine japonaise en 2002, un spectacle thématique, *Sons du quartier*, à la maison de la culture Côte-des-Neiges en collaboration avec des musiciens de l'Université de Montréal en 2006, une participation au spectacle *Des mots sur mesure* avec une chanteuse montréalaise d'origine marocaine en 2013, etc.

<sup>68</sup> Des artistes maghrébins comme l'orchestre Chabab al-Andalus au théâtre Outremont en 2005, Abdelhadi Bel-Khayat en 2006 au théâtre Olympia de Montréal, le groupe algérien El-Ferda au Théâtre Maisonneuve en 2013 dans le cadre du Festival du monde arabe.

avec l'entourage musicien – que par les outils de communication comme Facebook. Kamil entretient aussi le projet d'y retourner avec son orchestre de musique andalouse pour participer à un festival.

## **Karim D., oudiste d'origine marocaine**

Karim D. est né en 1970 à Casablanca, au Maroc. Dès l'âge de sept ans, il se fabrique divers instruments, mais c'est à onze ans qu'il obtient un premier « instrument en bonne et due forme »; il s'agit alors d'une mandoline. Le jeune garçon possède ensuite tour à tour une guitare, un violon, un banjo puis un oud. Instrumentiste autodidacte, il fait par ailleurs deux années d'études au Conservatoire de Casablanca. S'il n'y a pas de musiciens dans sa famille, Karim affirme néanmoins que sa mère est une grande amatrice de musique.

En 1987, à l'âge de dix-sept ans, il cesse complètement de jouer du oud et ne recommence qu'une quinzaine d'années plus tard, grâce à un instrument offert par un ami. Il travaille alors en gestion d'entreprise comme directeur d'une société. Ces années passées loin de la musique font en sorte qu'il ne se souvient plus de rien, hormis de l'accordage de l'instrument, mais sa reprise intensive – il pratique jusqu'à six heures par jour affirme-t-il – lui permet de retrouver un bon niveau de jeu en quelques années seulement.

Soucieux de développer une direction musicale bien à lui, Karim explique s'être volontairement privé d'écouter d'autres oudistes pendant longtemps, et n'avoir ainsi entendu « les grands virtuoses de oud qu'après avoir créé [s]on style ». Ses influences proviennent ainsi de l'environnement culturel et musical au sein duquel il a grandi, soit « tout l'art marocain dans le chaâbi, dans l'andalou, dans le berbère, dans le gnaoui, dans le marsaoui [...] puis l'arabe, tout l'oriental, plus la connaissance des *maqams*, de la musique orientale ».

Karim identifie l'année 2006 comme le véritable commencement de sa carrière au Maroc; il travaille alors comme oudiste soliste et produit son premier disque. Il acquiert petit à petit une certaine notoriété et se voit sollicité par différents acteurs du milieu musical pour collaborer à leurs projets, notamment comme compositeur. Mais malgré l'élan que prend sa carrière, le musicien quitte le Maroc avec sa famille en 2009, à la suggestion de sa femme. Le couple souhaite ainsi offrir un avenir plus favorable à leur fille. Sur ses papiers d'immigration,

Karim met de l'avant qu'il est musicien, croyant avoir plus d'opportunités, de débouchés dans ce domaine qu'en gestion d'entreprise, où il pressent qu'il sera difficile de faire valoir sa formation et son expérience de travail.

Or, ses premières séances d'insertion au Québec lui donnent finalement l'impression que rien n'est véritablement adapté à la réalité des musiciens; Karim doit découvrir par lui-même les procédures à suivre, chercher les institutions à contacter. Il s'adresse aux différents Conseils des arts et à plusieurs organismes de soutien et de diffusion tels que Diversité artistique Montréal (DAM), Vision Diversité, Montréal, arts interculturels (MAI). De manière générale, il affirme que l'accueil a été chaleureux, mais il doit néanmoins poursuivre ses efforts sans relâche pour créer des contacts et développer des projets musicaux.

Depuis son arrivée, Karim s'est ainsi produit dans quelques festivals de la métropole dont le Festival du monde arabe, lors de soirées pour des associations caritatives, et il se voit régulièrement sollicité dans le cadre d'événements de poésie où il accompagne la lecture de poèmes au oud, ce qu'il faisait déjà régulièrement au Maroc d'ailleurs. Il participe aussi à des événements du Club Alternatif d'Improvisation Musicale (C.A.I.M.) où il peut rencontrer d'autres musiciens créateurs, et s'implique beaucoup dans Montréal-Nord, par des concerts dans différents lieux de diffusion tels que le café Lyl. Karim entretient également un intérêt pour l'animation et est ainsi actif du côté des médias télévisuel<sup>69</sup> et radiophonique<sup>70</sup>. Parallèlement à ses activités musicales et artistiques, il poursuit un baccalauréat en animation et recherche culturelles à l'Université du Québec à Montréal, des études qui, admet-il, ralentissent parfois ses démarches sur le plan de la carrière musicale.

Enfin, Karim enseigne le oud depuis qu'il vit à Montréal, et ses étudiants ont des profils très variés souligne-t-il. Parmi ses principaux objectifs actuels figure l'enregistrement d'un album de compositions originales dont il cumule les maquettes depuis quelques années déjà. En ce qui concerne le Maroc, il explique avoir décliné une invitation à s'y produire en 2012, et n'y est pas encore retourné à ce jour.

---

<sup>69</sup> Il a notamment présenté les informations et différents reportages au canal multiethnique ICI.

<sup>70</sup> Karim a animé une émission autour de la poésie à CHOQ FM, la radio de l'UQAM.

# Chapitre I. L'installation à Montréal, l'accès au milieu musical

Cinq musiciens, cinq parcours; chacun d'eux avait ses raisons pour migrer et entretenait des attentes spécifiques envers Montréal. Certains n'y sont pas venus précisément pour la musique, mais tous ont éventuellement cherché à poursuivre leur activité musicale entamée dans le pays d'origine. Il a alors fallu déployer efforts et stratégies pour se faire petit à petit une place dans ce nouvel environnement social, culturel, artistique... Quelles ont été ces premières étapes du parcours de carrière montréalaise? Comment chacun a-t-il tenté de forger ses réseaux artistiques, d'acquérir une reconnaissance de la part des pairs et des autres acteurs côtoyés dans le milieu musical montréalais?

## 1.1 De la « rencontre » aux réseaux

### 1.1.1 Stratégies de musiciens

À leur arrivée dans la métropole, il n'y a pas de mode d'emploi pour ces musiciens : chacun y va de ses propres stratégies, voire de ses intuitions et de ses réflexes. Pour Mohamed, il importait de rapidement faire des rencontres, de connaître d'autres musiciens avec qui jouer : « J'allais juste avec mon oud et je jouais dans le bar ici, sur Ste-Catherine. C'est pas pour faire de l'argent c'est clair, c'est pour faire des amis. Et facilement, j'ai eu des contacts comme ça, j'ai fait un premier *band* [avec] clarinette et percussions. » (Mohamed, 2013)<sup>71</sup>. La quête active de rencontres se manifeste dans d'autres cas plus tardivement, comme chez Ali qui, à son arrivée, dit s'être réfugié dans les études en jazz. Ce n'est que quelques années plus tard qu'il a réalisé avoir besoin de connaître davantage de personnes, après avoir passé « beaucoup d'heures, trop d'heures à jouer seul chez [lui] » (Ali, 2014). La thématique est

---

<sup>71</sup> Tout au long du mémoire, chaque citation tirée d'un entretien sera identifiée par le nom du participant et l'année de réalisation de l'entrevue.

néanmoins récurrente chez ces musiciens<sup>72</sup>, quelle que soit la stratégie adoptée pour parvenir à ladite rencontre. Puis, de fil en aiguille, un contact en amène d'autres<sup>73</sup> et des réseaux se constituent graduellement, ces canaux informels où circule l'information entre différents acteurs du milieu artistique, par bouche-à-oreille, par recommandations interpersonnelles. Comme l'explique le sociologue Pierre-Michel Menger :

*chaque artiste appartient à un ou plusieurs réseaux de pairs qui constituent son groupe immédiat de référence, d'évaluation et de soutien – c'est l'épaisseur communautaire de l'activité créatrice – et chacun tisse en même temps un grand nombre de liens avec les diverses catégories d'acteurs intervenant dans la production artistique – c'est la dimension d'interaction dans le cadre de la division sociale du travail de production.*  
(2009, p. 564)

Les réseaux constituent ainsi des espaces d'interactions, de sociabilité; ils offrent aux musiciens les opportunités d'acquérir, peu à peu, la reconnaissance de divers acteurs du milieu musical – « pairs et partenaires » (*Ibid.*, p. 565) –, une reconnaissance d'ailleurs considérée comme un besoin essentiel dans les mondes artistiques.

### **1.1.2 Étendue et constitution des réseaux**

Lors des entretiens, le fait de décrire leurs activités musicales amenait des participants à procéder à de constants allers-retours entre Montréal, le pays d'origine, et parfois d'autres lieux d'installation<sup>74</sup>. Leurs réseaux sociaux débordaient largement le cadre de la métropole : par exemple, c'est un pianiste en Égypte qui a mis Ali en contact avec un guitariste italo-égyptien vivant à Montréal pour qu'il puisse lui suggérer différentes écoles de jazz; ou encore, ce sont les recommandations d'un ancien professeur du Maroc qui ont permis à Kamil d'obtenir un contrat musical à Montréal avec un groupe marocain de passage. Les réseaux du

---

<sup>72</sup> « L'ubiquité de la rencontre dans les trajectoires des individus comme dans leurs façons de les dire en fait-elle un critère distinctif du milieu artistique? Les modes d'insertion et de recrutement se déclinent indéniablement sur un mode informel qui confère une place centrale à la dimension relationnelle. L'importance accordée par les acteurs eux-mêmes à ce mode de fonctionnement peut contribuer à la construction d'un paradigme singularisant et à la production d'un récit romantique de la carrière. » (Le Menestrel, 2012, p. 240).

<sup>73</sup> Lorsque le percussionniste Joseph parle de ses débuts dans les restaurants libanais à Montréal, il explique : « Là, j'ai commencé à rencontrer vraiment les musiciens de Montréal [...] Après, ça a donné des contacts, vers des contacts, vers des contacts... » (Joseph K., 2014).

<sup>74</sup> Notamment Mohamed qui avait étudié plusieurs années à Moncton avant de s'installer à Montréal.

musicien migrant, de par son parcours de vie, débordent les cadres local et national, ses contacts transnationaux pouvant d'ailleurs intervenir sur les opportunités de travail ici<sup>75</sup>. En outre, le constat de telles dynamiques confirme la pertinence de réfléchir davantage en termes de « migration » que d'« immigration », le processus étant, pour plusieurs de ces musiciens, multidirectionnel, fait d'allers-retours, de déplacements entre plusieurs lieux.

Quant à la manière d'appréhender la constitution des réseaux de ces artistes, elle peut se faire en regard de divers éléments qui représentent dans chaque cas un lien entre les acteurs impliqués : sur le plan proprement musical, il peut s'agir d'un genre musical donné – par exemple, Kamil a été recruté au sein d'un ensemble étant donné son intérêt pour l'art du *muwashah* –, d'un instrument précis – le oud étant le dénominateur commun entre la plupart des musiciens de cette enquête –, etc. De plus, bien que les réseaux ne soient jamais complètement étanches, certains semblent néanmoins plus distincts les uns des autres : pour le percussionniste Joseph notamment, la manière de présenter son curriculum vitæ crée une division claire entre ce qui concerne 1) la danse orientale; 2) le milieu des restaurants libanais; 3) les prestations scéniques dans des festivals, des spectacles de variétés et autres. Pour expliquer cette distinction entre ce qu'il nomme « trois créneaux différents », Joseph souligne notamment que « dans les restos, c'est beaucoup toute la communauté arabe, puis les autres, c'est plus, je dirais, la communauté plus québécoise... Occidentale je dirais, tous les réseaux de festivals et autres. » (Joseph K., 2014). Dans ce commentaire, la manière d'envisager les réseaux répond donc plutôt à un facteur extramusical, une origine commune entre les individus en l'occurrence. Ce phénomène s'est manifesté plus clairement chez quelques participants de l'enquête : d'abord chez Joseph, qui a fait ses premières armes dans les restaurants libanais de Montréal<sup>76</sup>, puis chez Kamil qui admet que son premier réflexe a été de chercher des

---

<sup>75</sup> Ainsi, comme le souligne la sociologue urbaine Annick Germain, « entre le local et le transnational, l'échelle de la ville semble perdre sa pertinence dans la construction des relations sociales. » (2013, p. 102).

<sup>76</sup> Par ailleurs, le percussionniste souligne qu'il ne s'y trouve pas que des musiciens libanais : « Mais ce n'est pas juste des Libanais, il y a beaucoup de Marocains qui travaillent là, il y a un Tunisien percussionniste aussi que j'ai connu, qui a travaillé ici. Je dirais, c'est surtout libanais, marocain deuxième degré, il y a maintenant quelques Syriens aussi. Mais il y a de toutes les nationalités. C'est sûr, le plus [grand nombre] c'est libanais, parce que les restos qui font ça sont en majorité des restos libanais. » (Joseph K., 2014).

musiciens et un public d'origine marocaine. Ce dernier est d'ailleurs toujours très impliqué auprès de la « communauté marocaine »<sup>77</sup>, notamment avec l'association dédiée à la musique andalouse qu'il a cofondée. Cela étant dit, s'il existe effectivement des phénomènes de regroupement autour de certaines origines données, cela ne semble pas systématique<sup>78</sup>; les différents participants de cette enquête montrent que tous n'entretiennent pas la même relation vis-à-vis de ce qui serait leur « communauté ». Pour Mohamed notamment, il n'a pratiquement pas été question d'une « communauté tunisienne » à Montréal, et si l'un des membres de son trio Sokoun vient également de la Tunisie, Mohamed insiste sur le fait qu'ils se connaissent « [non] pas parce qu'il est Tunisien; c'est un super bon musicien, ouvert, et il a d'autres cultures... » (Mohamed, 2013). La réalité sociodémographique montréalaise a peut-être un rôle à jouer dans ces variations du sentiment de proximité à une « communauté » de même origine, certaines populations immigrantes comme celles libanaise et marocaine étant par exemple beaucoup plus nombreuses dans la RMR de Montréal<sup>79</sup> que la population tunisienne, et l'importance numérique pouvant intervenir sur la structure des réseaux, la nature des ressources en place<sup>80</sup>. Cela étant dit, le musicien Karim, d'origine marocaine comme Kamil, n'a pour sa part pas vraiment insisté sur l'idée de collaborateurs ou d'un public proprement marocains. Ainsi, la perspective même d'une « communauté » d'origine, qui offrirait notamment un soutien aux activités musicales, se présente différemment d'un musicien à l'autre.

---

<sup>77</sup> Autant que possible, le terme « communauté » ne sera utilisé que lorsqu'il a été employé par un participant lors de son entretien, pour privilégier une approche subjective de la notion, à savoir la « communauté » comme une construction symbolique édiflée par ses membres, comme un système de valeurs et de normes partagées qui confère ainsi une certaine cohésion entre les individus (Chevalier, 2007, p. 22-25).

<sup>78</sup> « En ce qui a trait à ce dernier niveau d'accueil [la communauté ethnique], notons que certains migrants n'ont pas de groupe formel d'accueil et s'installent dans la population 'at large' alors que d'autres ont la possibilité de faire appel à des structures d'accueil existantes. » (Fortin, 2000, p. 22).

<sup>79</sup> La population marocaine regroupait 43 790 personnes, soit 5,2% de toute la population immigrée dans la RMR de Montréal, lors de l'Enquête nationale auprès des ménages de 2011; celle libanaise comptait 35 435 personnes, équivalant à 4,2%. En comparaison, la population tunisienne correspondait à 7525 individus, soit 0,9% de la population immigrée de la même RMR (MIDI, 2014, p. 67).

<sup>80</sup> En ce sens, l'anthropologue urbaine Anna Maria Fiore s'est intéressée au réseau des organismes sud-asiatiques à Montréal et a constaté un développement graduel et plutôt autonome de ce dernier suivant l'augmentation numérique du groupe (2013, p. 248), soulignant que « ces dernières années, sa croissance démographique [du groupe sud-asiatique au Canada] a certainement un rôle à jouer dans le développement de cette appartenance post-migratoire. » (*Ibid.*, p. 243).

En somme, la constitution des réseaux de l'artiste répond à une variété de facteurs, tant musicaux qu'extramusicaux, et bien que ce projet vise à comprendre les parcours de carrière de ces musiciens dans le contexte montréalais, il apparaît essentiel d'élargir le spectre d'observation au-delà de l'échelle locale pour bien en saisir tous les tenants et les aboutissants.

### 1.1.3 Cooptation et réputation

La force des réseaux du musicien tient au fait qu'ils facilitent les phénomènes de cooptation, un important mécanisme de mobilité professionnelle dans maintes disciplines artistiques. Il existe certes d'autres modes de recrutement en musique – par exemple les auditions pour intégrer un orchestre permanent en musique savante classique occidentale (Ravet, 2006) –, mais les réseaux au sein desquels les acteurs du milieu musical peuvent se reconnaître dans leurs compétences et forces respectives et ainsi se recommander entre eux s'avèrent essentiels<sup>81</sup>.

Au cours des entretiens, alors qu'il était question des divers événements autour du oud qui ont réuni les musiciens de cette enquête, ces derniers formulaient souvent des commentaires spontanés à l'égard des autres collègues qu'ils estimaient, ou avaient appris à connaître. La reconnaissance par les pairs, tout comme celle par d'autres acteurs du milieu musical – diffuseurs, intervenants culturels, etc. – permet ainsi au musicien de se forger une réputation, laquelle est d'une importance capitale en ce qu'elle constitue la principale « carte de visite » de l'artiste au moment d'être engagé.

Cette réputation étant par ailleurs le résultat d'un « processus social », le produit de l'activité collective des mondes de l'art selon le sociologue Howard Becker (2010 [1982], p. 348-360), le facteur « temps » a un rôle à jouer. En effet, l'accumulation de contacts, la construction des réseaux, la reconnaissance par les pairs et autres acteurs s'inscrivent dans la

---

<sup>81</sup> Par exemple, dans son mémoire *Musiques d'ici et d'ailleurs : Montréal au son du monde*, Annick Beauvais esquisse un portrait des « musiques du monde » à Montréal, constatant notamment que la formation des groupes s'effectue par réseaux de connaissances, c'est-à-dire par cooptation (2006, p. 55-56), les critères de sélection incluant tant les compétences musicales que le tempérament de chacun, l'« authenticité », la disponibilité, l'efficacité, l'énergie – dite la *vibe* (*Ibid.*, p. 60).

durée. Ainsi, lorsque Mohamed discute de l'environnement au sein duquel il travaille depuis son arrivée à Montréal, il ne manque pas de souligner toutes les années qui se sont écoulées :

*Je dirais "musiques du monde", mais ça veut dire que le monde qui me connaisse, par exemple... Ça fait une dizaine d'années, depuis 2004, tout le monde qui travaille dans la musique du monde. Ça, ça veut dire les agences, les festivals... Eh bien, la gang de musiques du monde. (Mohamed, 2013)*

De son côté, lorsqu'Ali parle du peu de contacts qu'il avait initialement dans la métropole, il établit une comparaison avec l'Égypte où il a passé la majeure partie de sa vie :

*Moi, je viens de l'Égypte, ce n'est pas comme quelqu'un qui a vécu ici toute sa vie, avoir des connexions, tu sais... Pour faire un groupe, c'est comme une famille, on se connaît depuis longtemps, et nos relations, elles se fortifient avec le temps. Moi, je ne connaissais personne. Tout ça, ce sont des facteurs aussi qui sont des désavantages pour moi. (Ali, 2014)*

Parmi les facteurs qui peuvent contribuer aux réseaux du musicien s'ajoute également le passage par une institution d'enseignement qui, comme l'écrit le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat, « aide à se socialiser professionnellement [...], à se repérer parmi les multiples devenir-réseaux qui structurent les mondes de l'art » (1998, p. 106). En ce sens, les quelques années que Mohamed a passées à Moncton pour son baccalauréat apparaissent emblématiques, lui qui affirme qu'à l'issue de son séjour là-bas : « J'avais vraiment un lien très fort avec tout ce qui était communauté francophone, ou communauté de Moncton, les musiciens. Tout le monde... j'ai fait plein de choses. J'ai fait plein de choses, j'étais un gars de Moncton. Beaucoup de monde de Moncton ne savait pas que j'étais... que je suis pas né à Moncton. » (Mohamed, 2013)<sup>82</sup>.

Or, peu de musiciens de cette enquête ont effectivement étudié la musique à Montréal, à l'exception d'Ali qui a fréquenté l'Université Concordia et se trouve actuellement à McGill. Ainsi, le fait que certains des artistes rencontrés semblent devoir déployer plus d'énergie pour trouver des collaborateurs et démarrer des projets musicaux peut répondre à une combinaison de facteurs. Karim, musicien arrivé à Montréal le plus récemment parmi les participants de l'enquête, et qui n'est pas passé par une institution musicale québécoise, expliquait ses

---

<sup>82</sup> Le musicien Joseph a également fourni un témoignage à cet égard, par ailleurs relatif au Liban où il a étudié au Conservatoire : « J'ai maintenant beaucoup de contacts en musique là-bas, parce que c'est des gens avec qui j'ai étudié, et maintenant, eux bon, ils sont rendus dans le milieu, ils ont travaillé et tout. » (Joseph K., 2014).

difficultés à établir des collaborations, ce qu'il estime imputable à son manque de notoriété ici :

*Parce qu'à force de n'avoir pas de notoriété, je contacte quelqu'un sans qu'il m'écoute, qui dit : "Qui est-ce?"... Un jour, j'ai contacté, j'ai vu sur YouTube une personne que quelqu'un m'a référée comme nom, j'ai cherché son courriel puis ensuite téléphoné, je lui ai laissé un message, je lui ai envoyé et il ne m'a pas répondu. Le monsieur donne déjà des spectacles ici. Il commence à avoir... Donc c'est ça, quand on n'a pas de notoriété, des fois, il est difficile de faire quelque chose avec un musicien qui commence à se faire connaître un petit peu. Il faut qu'on soit à parts égales. (Karim, 2014)*

Ce que décrit le musicien renvoie à la dynamique des appariements sélectifs qui consiste en « une structuration des équipes [des mondes artistiques] par association entre professionnels de qualité ou de réputation équivalente » (Menger, 2009, p. 355). Ce principe de jumelage aurait un effet multiplicatif sur le rendement obtenu, deux collaborateurs pouvant espérer des bénéfices – en termes d'expérience de travail, de rétribution – supérieurs à la simple addition de leurs qualités respectives (*Ibid.*, p. 362-363). Un tel mécanisme tend alors à accentuer progressivement les écarts de réussite entre artistes, conduisant à des inégalités grandissantes qui favorisent fortement les uns et désavantagent considérablement les autres.

La situation peut s'avérer particulièrement déstabilisante pour un artiste migrant ayant cumulé des expériences musicales ailleurs, où il avait donc déjà une certaine réputation; la « mobilité géographique » s'accompagne dès lors d'une « mobilité statutaire » (Le Menestrel, 2012, p. 263). Le témoignage de Mohamed sur ses premiers mois à Moncton, après avoir quitté la Tunisie, le démontre bien :

*Imagine-toi, je jouais six soirées par semaine [en Tunisie]. Imagine. Puis je faisais huit heures par jour de pratique. Tu sors dans un café, le café était juste de musiciens, c'était comme un monde de musique. Puis là, tu vas à l'université pour étudier la musique, puis je n'ai pas joué avec personne. J'étais aux résidences de l'université, je connaissais des musiciens... j'étais peut-être aussi, je sais pas... il n'y avait pas de communication. C'était dur. Je me rappelle des amis que je connais bien maintenant, qui sont devenus mes amis, on était à la résidence ensemble, puis [untel] avait son keyboard, puis on se disait toujours : "Ok, on se rencontre, on va jammer." Jamais. Jusqu'à février. Septembre, octobre, novembre... Jusqu'à temps que je pleure. Je vois des jazzmen, puis je rentre à la maison puis je pleure. J'étais comme : "C'est quoi cette vie-là? Ai-je comme laissé la musique... je suis venu pour faire de la musique." (Mohamed, 2013)*

En résumé, les réseaux permettent la reconnaissance par les pairs et autres acteurs du milieu, l'accumulation d'une sorte de « capital de reconnaissance » (Sibaud, 2013, p. 154) qui favorise l'obtention d'engagements par cooptation<sup>83</sup>. La réputation de l'artiste au sein du milieu musical se bâtit alors petit à petit, sans être par ailleurs jamais complètement acquise : « dans les mondes de l'art, les réputations de tous niveaux reposent sur un consensus, et sont de ce fait sujettes à variations. » (Becker, 2010 [1982], p. 355). Ainsi, reconnaissance, cooptation et réputation s'enchevêtrent; il se crée un effet d'entraînement dans la mesure où « le fait même de travailler constitu[e] en lui-même [*sic*] un signal de réputation dans un marché de séquences brèves d'emploi dominé par l'aléa des succès et par l'existence permanente de sureffectifs. » (Menger, 2009, p. 566).

Cela étant dit, si les engagements obtenus par un musicien relèvent en partie de ses aptitudes proprement musicales, d'autres critères entrent également en ligne de compte lorsqu'il s'agit de collaborations artistiques. De fait, étant donné le caractère éminemment interactionnel du métier de musicien, des qualités extramusicales relatives à l'attitude, à la personnalité de l'artiste ont un rôle non négligeable à jouer. Ainsi, les aptitudes artistiques croisent inévitablement les aptitudes sociales<sup>84</sup>.

#### **1.1.4 Conjuguer aptitudes artistiques et aptitudes sociales**

L'idée que la collaboration entre artistes ne repose pas uniquement sur les compétences musicales et techniques s'est affirmée à plus d'une reprise au cours du terrain d'enquête. En effet, les musiciens faisaient régulièrement allusion à des affinités sur le plan humain pour justifier certaines associations dans leurs carrières. À propos du trio Sokoun que Mohamed et Joseph ont fondé avec un violoniste et chanteur d'origine tunisienne, Joseph explique :

---

<sup>83</sup> « L'accumulation du capital de reconnaissance au sein de la profession s'acquiert par l'insertion dans des réseaux de collaboration [...] La reconnaissance par les pairs est alors essentielle au sens où elle est source d'engagements futurs par le jeu des cooptations. » (Sibaud, 2013, p. 154).

<sup>84</sup> Dans un article traitant d'un musicien égyptien du Caire, l'anthropologue Nicolas Puig parle précisément d'une alternance de performances musicale et sociale de l'artiste pour garantir sa reconnaissance, son ascension dans le milieu musical ainsi que le maintien de sa position (2012).

*En fait, on a trouvé que les trois musiciens, on avait une très bonne complicité. On aimait beaucoup jouer ensemble, à l'extérieur de Sherazade aussi. Et nos personnalités aussi, je dirais, se complétaient. Et on s'entendait très bien, il n'y avait pas de conflits, on n'a jamais eu de chicane ou presque je te dirais. Ce n'était pas des chicanes, mais juste des différends d'opinions qu'on a eus. On s'est senti vraiment très à l'aise ensemble. (Joseph K., 2014)*

En ce qui concerne la sélection des musiciens pour son projet autour du oud dans le cadre du Festival du monde arabe, Mohamed a quant à lui invoqué plusieurs critères parmi lesquels le désir de participer aux *workshops* précédant le concert pour répéter tous ensemble constituait une condition de base. Ce critère était effectivement très important considérant l'un des principaux objectifs du projet, c'est-à-dire partager et échanger entre musiciens. Ainsi, il s'agissait de solliciter des gens qui, au-delà de leurs qualités d'instrumentistes, avaient un tempérament agréable : « Le joueur [untel], vraiment, il est très bon [untel]. [...] Je ne l'ai pas invité au concert parce que... Apparemment, c'est quelqu'un qui est un peu difficile aussi. » (Mohamed, 2014).

Une certaine camaraderie entre les musiciens s'est également révélée à travers des observations ponctuelles lors du terrain d'enquête, en croisant les uns aux concerts des autres. En effet, au-delà du terrain d'observation directement lié au projet autour du oud qui fera l'objet d'une étude de cas au chapitre III, un intérêt pour les carrières de chacun a permis d'assister à différentes prestations de leur part. Il arrivait ainsi fréquemment de retrouver dans la salle un ou plusieurs musiciens de l'enquête qui allaient discuter avec le collègue suite à sa performance. Leur présence, certainement liée à un intérêt pour la musique comme telle, n'en demeure pas moins révélatrice d'une fraternité entre pairs.

Enfin, les aptitudes sociales – qui renvoient donc à la capacité de collaborer grâce à une attitude agréable et diverses qualités humaines comme l'écoute, la propension à dialoguer, l'empathie, la solidarité, etc. – sont d'autant plus importantes que l'interconnaissance est grande dans le milieu musical, parfois presque inévitable selon l'un des musiciens interrogés :

*Lorsqu'on est dans le domaine, on est attiré par la même influence. C'est comme... c'est comme un aimant qui attire tout le monde. C'est le oud. Donc, étant donné qu'on n'est pas très nombreux, on est forcés de se connaître, par des conditions fortuites, ou bien préparées. (Karim, 2014)*

De plus, si certains réseaux semblent fonctionner en parallèle, sans trop se croiser, l'étanchéité n'est par ailleurs jamais totale; des points de jonction, de connexion peuvent se

créer. Pour reprendre l'exemple du percussionniste Joseph qui identifie les restaurants libanais, la danse orientale et les prestations scéniques – festivals, spectacles de variétés, etc. – comme trois créneaux distincts (voir p. 61), il appert néanmoins que c'est une danseuse orientale rencontrée dans les restaurants qui l'a introduit au milieu de la danse orientale à Montréal, tout comme une autre collègue danseuse lui a fait part des auditions pour la comédie musicale *Sherazade*, l'un de ses premiers engagements relevant de la troisième « catégorie » de projets. Bref, la circulation de l'information est multidirectionnelle, empruntant même parfois des canaux insoupçonnés par les principaux concernés.

### **1.1.5 Un intermédiaire significatif**

À l'issue des entretiens avec tous les musiciens, un acteur avait été maintes fois mentionné par différents participants, à savoir un luthier. Ce dernier occupe une position importante dans la « chaîne de coopération » du monde de la musique (Becker 2010 [1982]); pourtant, il passe souvent plus ou moins inaperçu. Le fabricant d'instruments en question est un homme d'origine irakienne, installé au Canada depuis près d'une vingtaine d'années. Les allusions récurrentes à son travail ont rendu sa rencontre souhaitable<sup>85</sup>, toujours dans l'idée de mieux saisir la manière dont se constituent les réseaux des artistes.

D'abord, la relation unissant ce luthier aux différents oudistes était invariablement marquée d'un grand respect : « C'est l'un des meilleurs luthiers ici. » (Kamil, 2014); « il m'a présenté à quelqu'un maintenant que je considère comme un très important mentor pour moi : [le luthier]. » (Ali, 2014). La nature de ce rapport n'est sans doute pas étrangère au fait que cet homme fabrique ce qui constitue le principal outil de travail, voire la source d'inspiration de ces artistes. L'attachement à l'instrument s'est d'ailleurs manifesté ouvertement chez plusieurs. Ali, qui venait de recevoir un nouveau oud précisément fabriqué par ce luthier, a proposé de le montrer après l'entretien :

---

<sup>85</sup> Ce participant a souhaité garder l'anonymat et n'a pas voulu que l'entretien soit enregistré; par conséquent, il sera désigné uniquement par sa fonction de luthier tout au long du mémoire, et ses propos ne pourront être rapportés que de manière indirecte.

[en jouant sur l'instrument] *C'est un son différent pour moi, même je ne joue pas très fort mais... [il continue] Pour moi, le son de l'instrument me captive. Il a un effet, comme tu commences à jouer et après, tu regardes et shit, ça fait une heure que je joue et j'ai perdu... il te prend dans une autre place... (Ali, 2014)*

Karim, bien qu'il ne possède pas un instrument du même fabricant, exprimait un attachement analogue à son oud :

*Et le oud faisait partie... trop de ma vie. Je me rappelle bien que lorsque j'avais un grand lit, des fois, jusqu'à une heure tardive, je laissais couché [l'instrument] près de moi, si je puis dire, et un jour, je me suis réveillé sous un bruit, j'ai découvert qu'il n'est plus à sa place. Donc j'ai dû [il fait le geste de balayer son lit du bras]. Et heureusement, rien ne lui est arrivé. Donc tellement qu'il y a un attachement émotionnel, de cœur, de toute sorte avec cet instrument-là. (Karim, 2014)*

Quant à Mohamed, il a admis que l'acquisition d'un nouvel instrument avait pu lui inspirer son projet autour du oud : « Je pense qu'il y a quelque chose qui m'a encouragé vraiment aussi, c'est d'avoir mon nouveau oud. Je sais pas, on dirait que ça... ça a porté du bonheur. » (Mohamed, 2014).

En bref, le luthier grâce auquel l'instrument existe joue un rôle dans la vie du oudiste, que sa contribution soit pleinement conscientisée ou non. Puis, sa fonction peut également être celle d'un intermédiaire entre les instrumentistes, ce qui a justement été le cas pour le concert de oud dans le cadre du FMA. Le terme « intermédiaire » n'a cependant pas ici l'acception que lui donne la sociologie des intermédiaires du travail artistique, où il est alors question d'un individu qui intervient entre l'artiste et son employeur, par exemple un agent, un directeur de *casting*. Un tel intermédiaire est alors intéressé par la relation qu'il est chargé d'établir entre les tiers, étant rémunéré pour effectuer ces appariements (Lizé, Naudier et Roueff, 2011). Le luthier, au contraire, a agi de manière désintéressée, n'y trouvant en somme aucun réel bénéfice puisque ces musiciens étaient déjà ses clients<sup>86</sup>. Il avait d'ailleurs plus ou moins conscience d'avoir été un acteur pivot dans la constitution de ce réseau de oudistes, mais ne s'est pas pour autant montré surpris de la situation, affirmant qu'il avait expérimenté le même

---

<sup>86</sup> De plus, lors de l'entretien, il a insisté sur le fait qu'il ne prend désormais que très rarement des commandes, qu'il est très sélectif vis-à-vis de ses clients, se consacrant actuellement à la recherche afin de développer des techniques de fabrication d'un instrument de concert (dit *concert oud*).

phénomène lorsqu'il vivait et travaillait en Irak, puis en Jordanie. Bref, rencontrer fréquemment des musiciens et les mettre en contact, agir comme une sorte d'entremetteur allait ni plus ni moins de soi pour lui.

Il a par contre admis avoir été surpris de constater, à son arrivée au Canada, qu'il y avait autant de oudistes dans la région montréalaise. Il se dédiait alors davantage à la conception de guitares classiques<sup>87</sup>, de mandolines et autres instruments, mais se faisait régulièrement solliciter pour fabriquer des ouds, si bien qu'il a commencé à en confectionner pour répondre à une certaine demande.

L'idée qu'il y ait un grand nombre de oudistes à Montréal a également été évoquée par Mohamed, et constitue d'ailleurs l'une des motivations derrière son projet autour du oud. Mohamed ajoute même que « la liste des joueurs de oud qui veulent rien savoir de la scène musicale, puis qui sont bons, elle est [longue]. » (Mohamed, 2014).

Bref, ces différentes constatations des musiciens et du luthier sont autant d'aspects du milieu montréalais que ces derniers ont été amenés à découvrir au fil de leurs parcours comme artistes et artisan depuis leur arrivée. Il s'agit pour eux de reprendre une démarche entamée plus tôt – « lorsque je suis arrivé ici, j'ai repris, j'ai reforgé ma carrière en quelque sorte musicale » (Kamil, 2014) –, ce qui implique de découvrir un nouveau monde en soi, régi par ses propres rouages et critères d'ordres social, culturel, esthétique, voire idéologique et politique.

## 1.2 Un milieu à décoder

Chaque musicien porte en lui des projets, des objectifs de carrière qu'il cherche à mener à bien. La migration implique cependant un changement de contexte de travail, un nouvel environnement qu'il faut apprendre à décoder pour arriver à faire sa place. À travers ses différentes expériences et interactions avec une série d'acteurs, le musicien est amené à

---

<sup>87</sup> Ce luthier est lui-même multi-instrumentiste et se décrit principalement comme guitariste classique; il a été formé en Irak, puis s'est installé en Jordanie où il a enseigné, avant de venir au Canada où il a poursuivi l'enseignement à Toronto, Ottawa et Montréal.

comprendre les rouages du milieu musical montréalais, à cerner les modes de fonctionnement des uns et des autres.

### 1.2.1 L'offre et la demande

Les biographies des musiciens ont révélé une grande hétérogénéité des profils artistiques (voir p. 47-58). Par conséquent, chacun a dû se positionner dans le contexte montréalais en regard d'un bagage de connaissances et de compétences qui lui est propre.

Pour le guitariste et oudiste Ali par exemple, la venue à Montréal était d'abord motivée par l'apprentissage de la guitare jazz, considérant l'absence de professeurs à ce propos en Égypte. Au fil des années passées à Montréal, il a cependant constaté une saturation du milieu jazz :

*Le fait que je suis venu ici pour jouer du jazz... Tout d'abord, Montréal, j'ai réalisé ça après être venu ici, le niveau de jazz ici, il est un des plus hauts du monde tu vois. Aussi, la scène musicale ici, elle est saturée par les musiciens. En plus, elle est saturée par les guitaristes. Il y a trop de guitaristes. Alors, il n'y a pas beaucoup de demande de mon talent ici [par rapport à] l'Égypte. (Ali, 2014)*

Par ailleurs, si les débouchés en guitare jazz se sont révélés moins nombreux qu'espérés, Ali a fait une découverte inattendue par rapport au oud. Son constat a surtout émergé depuis qu'il met davantage d'efforts sur des concerts et projets personnels plutôt que sur ses seules études :

*Le oud, il m'a ouvert de nouvelles opportunités, parce que c'est un instrument plus en demande ici que la guitare. Tu sais, moi, je pourrais être juste un autre joueur de jazz guitar, mais un oud, c'est spécial. J'avais une gig chaque mardi à Kaza Maza avant mon dernier voyage en Égypte. Chaque semaine, je jouais en duo, moi je jouais le oud avec un ami à moi qui jouait la guitare. J'ai proposé [au propriétaire du lieu] : "Je peux t'offrir le groupe de jazz." Il m'a dit : "Non, je veux du oud." Alors tu vois, si ne jouais pas le oud, je n'aurais pas eu cette gig. (Ali, 2014)*

L'impression qu'il existe une demande, un intérêt particulier vis-à-vis du oud à Montréal a d'ailleurs surgi de plusieurs entretiens lors de l'enquête. Interrogé sur la manière dont les projets et opportunités musicales se présentent à lui à Montréal, Kamil expliquait notamment : « Il y a des musiciens qui me connaissent, qui avaient besoin d'une... d'une connotation oud dans leur musique ou dans leur composition et j'étais appelé à jouer avec eux. » (Kamil, 2014). Lors d'une discussion cette fois avec la directrice de la programmation et responsable du Salon de la culture du Festival du monde arabe, il a été question des raisons

justifiant l'insertion du projet autour du oud de Mohamed dans leur programmation 2013, ce qu'elle a ainsi expliqué : « On sait aussi que cet instrument [le oud], il suscite de l'intérêt. On le sait. Donc voilà, il y en a qui le lient à un âge, l'âge d'or de la musique arabe. Ça ne s'est pas renouvelé... En fait, il y a un débat autour de cet instrument qui est emblématique. » (Henda, 2014)<sup>88</sup>.

Pour revenir plus précisément au cas d'Ali, ses commentaires renvoient ni plus ni moins à une dynamique « d'offre et de demande », ce qu'il a explicitement verbalisé :

*C'est drôle parce qu'en Égypte, je suis un des meilleurs guitaristes. C'est pas parce qu'il y a vraiment trop de bons guitaristes là-bas. C'est comme, tu sais, l'expression « Ici, je suis comme le petit poisson dans l'océan, mais là-bas, je suis comme la baleine dans le petit lac. » [...] Aussi, moi, j'ai réalisé que c'est une question de... offre et demande. (Ali, 2014)*

Ultimement, le musicien a reconnu que le jazz n'est sans doute pas la voie la plus prometteuse pour lui dans la métropole, mais qu'un autre créneau s'avère intéressant :

*En fait, tu vois, une chose que j'ai réalisée pour moi ici, que j'ai peut-être plus de potentiel dans le monde de la musique dite du monde que dans la musique de jazz. Par exemple, si je veux faire une demande pour un grant, on m'a dit que j'aurais une meilleure chance avec un projet de musique du monde que de jazz, parce qu'il y a trop de musiciens de jazz ici. (Ali, 2014)*

En somme, cette approche consiste à être à l'affût de ce qui existe déjà dans le milieu musical montréalais pour repérer des ouvertures, parfois insoupçonnées, à explorer. Une autre attitude, toujours pensée dans un esprit d'« offre et de demande », se dégage du parcours de Kamil. Pour ce musicien, il s'agissait plutôt de créer un environnement propice à générer une demande pour son offre musicale :

*Au début, il n'y avait pas beaucoup de musiciens [de musique andalouse] ici. Donc le défi, c'était de trouver des musiciens avec qui travailler, et de trouver un public qui va t'écouter. Parce que les gens, la communauté je parle, la communauté marocaine, elle n'était pas aussi*

---

<sup>88</sup> Les différentes éditions du FMA reflètent ce commentaire en ce que l'instrument trouve une place de choix dans la programmation : plusieurs grands concerts du festival mettaient en scène des oudistes de renom (Marcel Khalifé, Charbel Rouhana, Simon Shaheen, Naseer Shamma pour ne nommer que ceux-là), sans compter plusieurs soirées où l'instrument était à l'honneur : Le luth de Bagdad (2004), Cordes en liberté (2005), Rhapsodie pour luth (2005), Le chevalier du oud (2007), Oud flamenco (2009), Oud et kora (2012), Oudistique (2013), etc.

*nombreuse que maintenant. Alors, il fallait trouver un milieu, c'est-à-dire la triade qu'on connaît : public, instruments et musiciens. Donc, il fallait trouver ça; c'était très peu. Donc c'était un défi. C'est pour ça que j'ai commencé à faire l'orchestre [de musique andalouse], pour trouver les gens et puis faire ça.* (Kamil, 2014)

Plus tard dans la discussion, Kamil a par ailleurs précisé qu'un public montréalais d'origines autres que marocaine peut accueillir sa proposition musicale<sup>89</sup>, ses premières démarches ayant simplement visé à en faciliter la réception : « Au début, on cherche à ce que le produit qu'on a soit facilement accepté. Pour qu'il soit facilement accepté, il faut le vendre aux personnes qui l'attendent, on est d'accord. » (Kamil, 2014).

Chacun à leur façon, ces deux exemples illustrent le processus d'exploration puis d'adaptation du musicien face aux dynamiques d'offre et de demande de son nouvel environnement. La variété des savoirs et savoir-faire musicaux ainsi que les visées personnelles rendent ces ajustements propres à chaque artiste. Néanmoins, un effort de compréhension des rouages et des critères du milieu musical montréalais s'impose à tous les musiciens afin que ceux-ci y répondent efficacement.

### **1.2.2 L'attrait de la « touche orientale »**

En discutant de leurs différents accomplissements depuis leur arrivée à Montréal, plusieurs musiciens ont cité des exemples suggérant que leur maîtrise de la musique orientale a parfois constitué un véritable atout pour eux. Lors de son entretien, le percussionniste Joseph énumérait par exemple différents engagements des dernières années, et racontait entre autres que son trio Sokoun avait déjà été sollicité pour « rajouter [une] touche orientale »<sup>90</sup> à un album de blues. Dans la même veine, ce trio s'est formé suite à la rencontre des musiciens dans le cadre d'une comédie musicale où ils étaient embauchés précisément pour accentuer la

---

<sup>89</sup> Cette précision était une réponse à la question suivante de la chercheuse : « Par rapport au public, ça m'a accrochée quand tu disais : “Quand je suis arrivé, il n'y avait pas beaucoup de Marocains pour recevoir cette musique...” Mais est-ce qu'il y a un public autre que marocain, ou autre que maghrébin pour recevoir la musique arabo-andalouse et orientale à Montréal? » (Kamil, 2014).

<sup>90</sup> « Sokoun trio a été approché par un... j'oublie c'est quoi son nom, un artiste qui fait du blues, et c'était un CD 100% blues qu'on a reçu et on nous a demandé de rajouter notre touche orientale là-dedans. » (Joseph K., 2014).

dimension orientale de ce spectacle de variétés<sup>91</sup>. De son côté, Ali avait bien souligné, dans un passage précédemment cité, l'intérêt que suscitait son oud et les nouvelles opportunités que l'instrument lui avait données (voir p. 71).

Certes, ces quelques exemples peuvent être envisagés comme des indices d'une certaine demande pour la musique orientale à Montréal et au Québec. Cette « touche orientale » évoquée par les performances musicales recouvre alors une dimension plutôt inédite, singulière dans un contexte nord-américain. Or, ce phénomène doit être mis en perspective des rapports sociaux qui sous-tendent le contexte où il a cours; tel que l'explique la sociologue Danielle Juteau, une « spécificité culturelle » émerge au sein de relations de pouvoir où ce sont les groupes majoritaires qui imputent la particularité aux groupes minoritaires :

*On peut alors expliquer pourquoi certains groupes sont considérés comme culturellement spécifiques et d'autres, comme universels. Cela est imputable aux places respectives qu'ils occupent à l'intérieur des rapports ethniques, les majoritaires dictant leurs propres projets et leur propre histoire aux minoritaires. La spécificité culturelle du groupe dominant passe inaperçue parce qu'on la conçoit comme une norme incarnant l'universalité (Guillaumin, 1972) tandis que la spécificité culturelle des minoritaires devient particularisme et exotisme. (Juteau, 2010 [1999], p. 182)*

En ce sens, les savoirs et savoir-faire musicaux relatifs à la musique orientale deviennent ni plus ni moins une forme d'outil, de ressource dont disposent ces musiciens lorsqu'il s'agit de se démarquer parmi tous leurs pairs dans le milieu musical montréalais. Le fait d'incarner ce que le groupe majoritaire perçoit comme une « spécificité culturelle » – laquelle est recherchée en certaines occasions – peut agir comme un levier dans la carrière de ces musiciens, ce dont plusieurs d'entre eux ont pris conscience comme le révèlent leurs témoignages. Ces artistes d'origine arabe peuvent en quelque sorte « jouer de l'ethnicité »<sup>92</sup>,

---

<sup>91</sup> Dans un article de LaPresse qui dévoilait la distribution du spectacle en septembre 2008, la journaliste écrivait : « Il est certain qu'il y aura des musiciens exotiques, de oud, de sitar, etc., comme il y avait des musiciens espagnols dans Don Juan. » (Blais, 2008).

<sup>92</sup> Dans un article portant sur un groupe mariachi aux États-Unis, l'auteur Clifford R. Murphy parle d'une « performed identity », ou encore d'une identité projetée par ce groupe, composé de musiciens de différentes origines ethniques. Ceci est rendu possible par leurs choix musicaux, mais aussi leurs costumes archétypaux et le décor où ils se produisent : « The performed identity of mariachi groups is decidedly Mexican, a fact reinforced by distinctive artifacts – serapes, sombreros, neon signs for Mexican beers, cattle skulls, frescoes of haciendas,

en ce que celle-ci est évoquée par la performance musicale à travers un instrument, un genre musical, voire un jeu caractéristique comme les ornements. L'ethnicité arabe alors projetée est cependant chaque fois construite; elle est mise en scène par l'évènement où se produisent les musiciens, encadrée par le projet au sein duquel ils sont impliqués<sup>93</sup>. À ce compte, le Festival du monde arabe fournit un exemple concret.

Cet évènement, qui se dédie depuis une quinzaine d'années « à la rencontre et au dialogue des cultures arabe et occidentale »<sup>94</sup> à Montréal, a été pensé comme un espace de création<sup>95</sup> permettant aux membres de l'organisation ainsi qu'aux nombreux artistes avec qui ils collaborent de réaliser et de présenter divers projets. Au fil des années, le FMA est devenu une plate-forme de diffusion importante pour différentes pratiques artistiques issues de pays arabes, tout en se donnant pour mission d'agir comme lieu de créations inédites. Tel que le soulignait en entretien le fondateur, directeur artistique et général du FMA, ce festival se veut « l'expression d'une arabité vécue, [de] l'altérité arabe au Canada » (Joseph N., 2014). En somme, l'ethnicité arabe qui est projetée à travers le festival est inmanquablement façonnée par le contexte de l'évènement – soit Montréal, voire plus largement le Québec et le Canada – ainsi que par les différents acteurs qui y œuvrent<sup>96</sup>.

---

and Mexican flags – adorning the walls of public performance venues where mariachis play. » (2010, p. 116). À propos des tenues vestimentaires, il est à noter que les musiciens de cette enquête ont plus souvent été vus en concert arborant des vêtements « neutres » – par exemple, tout en noir –, mais que certains d'entre eux portaient également des costumes traditionnels en diverses occasions.

<sup>93</sup> Il est cependant important de rappeler la variété des projets dans les carrières montréalaises des différents musiciens : aux exemples plus « grand public » comme la comédie musicale *Sherazade* et le spectacle *Cavalia* précédemment cités s'ajoutent des projets beaucoup plus spécialisés – notamment le trio Sokoun avec Mohamed et Joseph, l'ensemble qui se consacre au *muwashah* et dont Kamil fait partie, etc. (voir les biographies pour plus de détails). La nature contrastante de ces différents exemples intervient forcément sur la manière dont la musique orientale est chaque fois présentée, mise de l'avant.

<sup>94</sup> Pour l'éditorial complet du festival, voir < <http://festivalarabe.com/le-festival/a-propos/> >.

<sup>95</sup> Depuis 2003, on note aux initiatives du FMA des spectacles de création pluridisciplinaires, qui allient variablement musique, danse, arts visuels, etc. À cela s'ajoutent plusieurs projets inédits qui ne sont pas explicitement désignés comme des « créations » par le FMA, mais qui sont pensés comme des démarches de collaboration étroite avec les artistes.

<sup>96</sup> Tel que discuté dans le cadre conceptuel et théorique, l'ethnicité tient du processus et s'inscrit toujours dans un contexte de relations entre individus ou groupes. Dès lors, la manière dont s'exprime l'ethnicité arabe dans le cadre d'un festival présenté à Montréal va dépendre des dynamiques inhérentes à ce contexte bien précis. En ce sens, le leitmotiv qui sous-tend le FMA, soit la « rencontre », incarne la réalité quotidienne d'un bon nombre d'acteurs de l'organisation et de plusieurs artistes invités au festival qui, bien que nés dans un pays arabe, vivent

Les intentions artistiques que les organisateurs présentent comme le fondement de la démarche du FMA<sup>97</sup> doivent néanmoins être conjuguées à d'autres préoccupations qui sont indissociables de toute initiative de cette nature, par exemple la mise en place de stratégies de communication, la gestion de l'organisme, etc. Ainsi, tout en insistant sur leurs motivations et objectifs d'ordre artistique, les membres de l'organisme expriment aussi des considérations relatives à la pérennité de l'évènement, ce qui passe entre autres par la capacité à générer une affluence au festival. Cette combinaison d'objectifs, de motivations, mais aussi de contraintes et d'intérêts, qui vient influencer les choix et les actions de chacun, est le propre de tout acteur du milieu musical. Elle correspond à ce que nous nommerons un « système de valeurs » pour la suite de cette analyse.

### **1.2.3 Les concessions du musicien**

Devant la réalité du milieu montréalais et les dynamiques d'offre et de demande qui y prévalent, chaque musicien est alors appelé à faire ses propres choix dans l'orientation de sa carrière.

Dans le cas de Mohamed par exemple, il s'agit d'un musicien qui possède un large bagage de connaissances musicales : il joue de la guitare, du oud et de la basse depuis l'adolescence, a étudié au Conservatoire en Tunisie et appris le jazz auprès d'un ami tunisien avant de s'installer au Nouveau-Brunswick pour un baccalauréat en guitare classique, période de sa vie où il cumulait également plusieurs projets variés (en funk, jazz, chanson, etc.). Or, en dépit de cette polyvalence, tant sur le plan de la maîtrise instrumentale que des connaissances théoriques, Mohamed admet être essentiellement connu et sollicité comme oudiste depuis son

---

aujourd'hui dans une métropole canadienne. Ils portent ainsi en eux une multitude d'expériences et de référents propres à ces différents endroits, et l'expression de leur « arabité » est immanquablement façonnée par cette combinaison d'éléments.

<sup>97</sup> Ayant pris connaissance de l'analyse proposée, l'équipe du FMA a souhaité rappeler sa vision et sa mission artistiques en soulignant qu'il s'agit de la raison d'être de l'organisme. Aussi, ce projet de recherche a été mené dans un souci de respecter la parole des participants, musiciens comme intervenants du milieu culturel, en rapportant le plus conformément possible aux entretiens la manière dont chacun conçoit et exprime sa vision des choses et de ses propres actions. Cependant, il se peut que l'analyse présente un point de vue qui ne rejoint pas celui des participants.

arrivée à Montréal en 2002. À une remarque soulignant à quel point ce luth est présent dans sa carrière actuelle, il a répondu :

*Moi, je pense que c'est surtout depuis que je suis à Montréal que... que c'est ça. [Chercheuse : Par choix ou par concours de circonstances?] [réflexion] C'est par choix, mais j'aime pas le concours de circonstances qui fait que ce soit comme juste le oud, je pense. C'est un peu que ça me tanne... [réflexion] Parce que je sens que le monde qui me connaît, puis tout le monde pratiquement, c'est juste qu'il pense que je joue du oud. C'est un peu ça qui me tanne, un peu. C'est pas que ça me tanne... Je n'ai pas non plus le courage puis le temps assez, puis c'est un peu tannant, d'aller jouer ou d'aller faire d'autre chose. Je trouve pas ça plate, mais j'aurais aimé être... je pense que j'étais plus content comme j'étais avant, que je jouais un peu du oud... Comme à Moncton par exemple. J'avais un jam où je jouais la bass, j'avais 2-3 gigs pour la bass, puis parfois je faisais du oud. J'aimerais que ce soit plus moitié-moitié en fin de compte. (Mohamed, 2014)*

Cette marque d'agacement de Mohamed n'est donc pas relative à la pratique du oud comme telle, mais bien au fait qu'on ne le sollicite désormais essentiellement que pour cet instrument, alors qu'il maîtrise aussi la guitare, la basse, et ce dans une variété de genres et de répertoires. Les différentes discussions tenues à ce sujet pendant l'enquête, qu'il s'agisse d'entretiens formels ou de conversations spontanées, laissaient souvent poindre cette tension chez lui entre répondre à la demande du milieu musical montréalais à son égard, c'est-à-dire jouer principalement du oud dans un contexte de « musiques du monde », ou écouter ses envies de musicien et de créateur en cumulant des projets plus variés lui permettant de manipuler différents instruments, mais aussi différents genres musicaux. En d'autres mots, il exprimait un désir de pouvoir montrer toutes les facettes de sa personnalité de musicien, en ne rejetant pas la dimension propre à la musique orientale, mais en ne la surinvestissant pas non plus au détriment des autres. Or, ses désirs profonds se heurtaient parfois à des considérations plus pragmatiques : « Mais les circonstances font que, quand le monde m'appelle pour jouer la guitare ou la *bass*, c'est tellement pas payé, tu sais, que je leur dis : “Allez chercher quelqu'un d'autre”. Surtout si c'est un peu une affaire commerciale, puis souvent, c'est ça qui se passe. » (Mohamed, 2014).

Les concessions de ce musicien ont donc trait à la nature de ses projets musicaux, afin qu'il puisse continuer à gagner sa vie de la musique. Un autre type de compromis est apparu chez le percussionniste Joseph, qui a quant à lui choisi de s'engager dans un emploi extra-artistique afin de retrouver une liberté dans ses engagements comme musicien : « Je voulais vraiment plus me consacrer sur des spectacles comme Sokoun, vraiment de la musique que

moi, ça m'intéressait et je voyais que ça me rapportait quelque chose d'autre que la paye à la fin. » (Joseph K., 2014)<sup>98</sup>.

Si ces deux réactions peuvent paraître différentes à bien des égards, un principe similaire les sous-tend néanmoins : il s'agit de concessions faites par les artistes devant les écarts qui surgissent entre les règles dictées par le milieu musical et leur propre mode de pensée et de fonctionnement. Pour ces musiciens, l'un des principaux moteurs d'action se révèle être l'épanouissement artistique; en d'autres termes, leur « système de valeurs » comprend la réalisation de soi à travers des projets musicalement satisfaisants. Or, les demandes du milieu musical et de ses acteurs, qui ont chacun leur « système de valeurs », ne coïncident pas toujours. Par conséquent, des tensions surgissent parfois dans les rapports entre les uns et les autres compte tenu de la disparité des motivations et objectifs, ce qu'exprime bien l'ethnomusicologue Julien Mallet dans un article traitant d'un musicien migrant en France :

*La volonté de ne pas s'engouffrer dans une logique marchande de production "world" exige une attention sans relâche. Ce type de tension s'exprime aussi à travers les relations [des musiciens] avec leur producteur. Même s'ils sont amis et travaillent ensemble à partir de relations de confiance, ils ne partagent pas toujours les mêmes contraintes ni les mêmes objectifs et manières d'y parvenir. (Mallet, 2012, p. 80)*

### **1.3 Des attentes à la réalité**

En résumé, l'installation de ces musiciens dans la métropole implique la découverte, puis l'adaptation à un nouvel environnement sur plusieurs plans. Chacun déploie ses stratégies pour constituer ses réseaux de contacts, essentiels dans un contexte où la plupart des engagements résulteront de phénomènes de cooptation. Par ces réseaux se vit la reconnaissance entre pairs et autres acteurs, et se bâtissent ainsi les réputations. C'est un processus qui peut cependant s'avérer plus ou moins difficile pour le musicien migrant qui expérimente simultanément mobilités géographique et statutaire, devant ainsi reconstruire, « reforger » une carrière déjà entamée ailleurs. La question de la réputation fait intervenir

---

<sup>98</sup> Il précisait, à un autre moment de l'entretien : « C'était ça le but, en fait, que je recommence à travailler [dans le milieu de la finance] : c'est que je veux refuser des contrats qui ne m'intéressent pas. » (Joseph K., 2014).

plusieurs considérations, comprenant les qualités techniques et musicales des artistes, mais impliquant aussi leurs « aptitudes sociales », soit les qualités humaines qui leur permettent de collaborer, une capacité essentielle dans le domaine artistique. De fait, l'interaction humaine est au cœur du métier de musicien, et les contacts communs sont souvent nombreux dans le milieu musical comme l'a prouvé la figure du luthier.

Cette exploration du nouvel environnement de vie et de travail implique la découverte de rouages, de dynamiques qui régissent les rapports entre les uns et les autres. Dans une optique d'offre et de demande, ces artistes apprennent à tirer profit de leurs différents savoirs et savoir-faire musicaux selon les opportunités. Il appert notamment que leurs connaissances relatives à la musique orientale peuvent constituer un outil pour se démarquer, s'agissant d'un élément exogène qui se révèle plutôt « inédit » dans le contexte montréalais. Ce phénomène n'est pas étranger aux rapports sociaux en place, où les pratiques musicales de même que l'origine arabe des artistes apparaissent comme « spécificités culturelles » aux yeux du groupe majoritaire. Or, l'ethnicité arabe est construite dans chaque cas où elle entre en jeu, ce que l'exemple du FMA a pu illustrer. De fait, les objectifs, motivations, mais aussi impératifs des organisateurs – leur « système de valeurs » – ont façonné leurs choix au fil des années et la manière dont l'« arabité » a par conséquent été présentée dans le cadre de cet événement.

Cette idée d'un « système de valeurs » qui oriente les choix et les actions s'applique d'ailleurs à chaque intervenant du milieu musical, tout comme à chaque musicien. L'interaction entre les uns et les autres implique donc une rencontre des modes de fonctionnement respectifs; il en résulte alors certains ajustements qui peuvent notamment amener les artistes à faire des compromis dans leurs choix de carrière.

En bref, la réalité montréalaise ne fait pas forcément écho en tous points aux attentes entretenues par les musiciens avant d'arriver dans la métropole. Si la vitalité artistique de Montréal a constitué un facteur d'attraction pour plusieurs d'entre eux comme en rendaient compte les biographies, la carrière musicale n'y est pas pour autant exempte de surprises, de déceptions, voire de tensions devant des modes de fonctionnement qui ne vont pas toujours de soi pour ces artistes.

## Chapitre II. Enjeux du quotidien montréalais

Le premier chapitre aura permis d'explorer différents aspects de la dynamique générale du métier de musicien – réseaux, phénomènes de cooptation, réputation, appariements sélectifs, etc. –, et de s'attarder plus précisément aux ajustements, voire aux compromis opérés par les artistes migrants participant à l'enquête suivant leur découverte des rouages du milieu montréalais. La notion de reconnaissance a alors été abordée dans le rapport avec les pairs et autres acteurs au sein des réseaux artistiques, pour éclairer les phénomènes de cooptation et de réputation. Il s'agira maintenant d'explorer davantage le quotidien montréalais de ces artistes, de cerner les enjeux, les difficultés qu'ils rencontrent; la reconnaissance sera discutée à travers leurs relations avec une série d'intervenants qui marquent leurs parcours de carrière – acteurs du milieu musical et culturel, mais aussi membres du public.

### 2.1 Des failles du milieu musical montréalais

#### 2.1.1 Un « petit » milieu, ou les limites des circuits

Sur le plan des lieux de concerts et événements comme des festivals<sup>99</sup> qui sont ouverts aux propositions musicales de ces artistes, il semble que le nombre de plates-formes de diffusion soit limité<sup>100</sup>. En ce qui concerne très précisément les festivals d'ailleurs, il s'agit d'occasions de quelques jours, voire de quelques semaines dans l'année, tout au plus : « c'est une occasion par année, ce n'est pas une grande visibilité. [...] Lorsqu'on passe cette année, ça ne veut pas dire qu'on va passer la prochaine. Il ne faut pas attendre toute une année pour

---

<sup>99</sup> Dans une enquête menée en France sur six festivals de « musiques du monde », le sociologue Emmanuel Négrier confirme que le dispositif festivalier a une importance décisive dans la diffusion musicale, et ce de façon encore plus marquée en « musiques du monde » qu'en d'autres types de musiques (Négrier, 2014, p. 27-28).

<sup>100</sup> Dans son mémoire, Annick Beauvais dresse un historique des « musiques du monde » à Montréal à travers différents événements phares, mais aussi lieux de diffusion, salles de concerts, etc. (2006). Elle fixe notamment quelques repères géographiques et associe la diffusion de ces musiques à un quadrilatère relativement petit, compris entre Sainte-Catherine et Jean-Talon (axe sud-nord), Avenue du Parc et Papineau (axe ouest-est) (*Ibid.*, p. 38). La situation peut certes avoir changé entre-temps et Beauvais s'en tient d'ailleurs à une scène *world* surtout métissée (qu'elle oppose à une scène dite « multiethnique »), mais les frontières demeurant très floues et relatives entre ces différentes catégories, cela donne néanmoins un aperçu de la concentration de l'activité musicale propre à ces répertoires musicaux dits « du monde ».

passer une heure dans un festival. » (Karim, 2014). Implicitement, ce musicien souligne la nécessité de renouvellement au sein des programmations festivalières, ce qui oblige à ne pas toujours inviter les mêmes artistes année après année. Cette préoccupation a précisément été soulevée par un membre de l'organisation du Festival du monde arabe :

*Ce qui est difficile, c'est que ces artistes locaux sont toujours les mêmes, donc il n'y a pas vraiment une grande affluence d'artistes qui font de la musique orientale, ou bon, métissée. À Montréal, c'est toujours les mêmes qui reviennent, ou les mêmes qui font d'autres projets...*  
(Directrice des communications FMA, 2014)

De manière plus générale, il semble que les organismes et acteurs engagés envers ces artistes en se dédiant à la mise en valeur de leurs propositions musicales sont peu nombreux. Lorsque Mohamed décrit ce circuit musical, il affirme notamment : « tout le monde qui travaille dans la musique du monde. Ça, ça veut dire les agences, les festivals... Eh bien la gang de musiques du monde. Il y a comme une gang de musiques du monde. » (Mohamed, 2013). Le terme « gang » suggère ici un caractère plutôt exigu, ou limité d'un circuit musical au sein duquel les grandes compagnies de production ne s'impliqueraient pas ajoute Mohamed<sup>101</sup>. Bref, se constituer une place comme musicien à Montréal en arrivant à fréquenter des circuits est un pas important, mais il faut néanmoins s'interroger sur la nature de ces circuits, les opportunités qu'ils représentent, tout comme les limites qu'ils peuvent comporter.

### **2.1.2 La compétition**

Plusieurs participants de l'enquête ont exprimé, en différents termes, l'idée qu'il existe une forte compétition en musique à Montréal. Pour certains, cet esprit de concurrence découle davantage de l'attitude des pairs qui peineraient à s'engager dans des projets collectifs en demeurant fidèles à leurs collaborateurs à travers le temps, ce qui causerait notamment une instabilité des groupes qui se dissolvent en général assez vite :

---

<sup>101</sup> Toujours dans son mémoire sur les « musiques du monde » à Montréal, Beauvais constatait – il y a une dizaine d'années – que la plupart des artistes du milieu s'autoproduisaient (2006, p. 42).

*Ils ont du mal à rester en band très longtemps. En groupe très longtemps. C'est très, très mauvais. Je ne savais pas ça, je ne l'ai su que plus tard. Que la plupart des bands, lorsqu'ils se forment, ils se dispersent au plus tard dans deux ans. Au plus tard. Pourquoi? Parce que le musicien décide, lorsqu'on lui propose, un musicien on lui propose un cachet plus important, il peut annuler avec toi et aller travailler avec l'autre. Puis l'autre, lorsqu'il trouve quelqu'un qui le paie plus, ou bien qui a beaucoup de travail parce qu'il a des contrats, il annule avec le band, et c'est « au revoir, bye bye », c'est fini, il commence avec l'autre. Fini. Et lorsqu'avec l'autre, il trouve un autre qui paye plus, il va avec l'autre et c'est fini, au revoir. C'est ça. (Karim, 2014)*

*[Quand] j'étais à Moncton, je trouvais que c'était vraiment une famille; on s'entraide, on va aller voir les shows des autres, on jamme ensemble, on fait ça, puis c'est ça la richesse tu vois. On est dû pour ça, c'est ça qu'on devrait faire plutôt qu'essayer de penser comme ça. Puis malheureusement, il y a du monde qui pense comme ça, c'est comme un genre de [réflexion] de compétition. (Mohamed, 2014)*

Pour d'autres, la notion de compétition relève plutôt de ce qu'ils perçoivent comme une saturation, ou une suroffre dans certains secteurs du milieu musical montréalais. C'est le constat posé par Ali vis-à-vis du milieu jazz, plus précisément des guitaristes (voir p. 71), et c'est également une impression<sup>102</sup> qui anime le directeur artistique et général du Festival du monde arabe à l'égard des « musiques du monde » auxquelles est dédié son évènement :

*Je pense qu'il y a une certaine saturation, il faut le... [Chercheuse : Saturation par rapport à..?] Par rapport à l'offre, oui. Au public aussi, et par rapport... [réflexion] Je pense qu'on a été chercher la clientèle qui pourrait s'intéresser à ce produit. [réflexion] Je suis sûr qu'il y a moyen d'avoir un autre cycle de quinze ans, mais ce sera avec un autre Joseph. (Joseph N., 2014)*

L'état de l'offre et de la demande précisément en « musiques du monde » ne fait l'objet que de données fragmentaires<sup>103</sup>, contrairement à d'autres secteurs de la musique pour lesquels

---

<sup>102</sup> Ce répondant a par ailleurs tenu à demeurer très prudent dans ses propos, soulignant souvent qu'il s'agissait d'impressions personnelles : « Est-ce que l'offre en musiques du monde est [réflexion] de trop à Montréal? Mais ça, je ne peux pas, je n'oserais pas vous répondre, je n'ai pas... je n'ai pas fait d'études là-dessus. Mon sentiment à moi est que oui. Il y a plus d'offres... [Chercheuse : ...que de demandes?] Que de demandes. »; « Parce que cette saturation dont je parle, peut-être est-ce une perception personnelle aussi, l'épuisement, l'essoufflement, ça peut aussi miroiter ce genre de... Comme quoi le marché est saturé. L'offre est... Peut-être que ce n'est pas vrai, peut-être que ça prend une sorte de [réflexion] de cette foi que j'avais il y a quinze ans, de cette... De cette fougue que j'avais il y a quinze ans, mais à travers une relève. » (Joseph N., 2014).

<sup>103</sup> Par exemple, les données recueillies par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) dans le cadre de l'*Enquête sur la fréquentation des spectacles au Québec* menée depuis 2004 offrent un aperçu statistique relatif aux représentations payantes en « musique du monde et folklorique », excluant par contre toute représentation dont le droit d'entrée prend la forme d'un passeport. Par conséquent, les festivals adoptant cette formule, et ceux dont l'entrée est gratuite sont exclus, alors que ce vecteur de diffusion peut être important dans le domaine des « musiques du monde » (voir notamment Fortier, 2014).

des études précises ont été menées et confirment d'ailleurs l'idée d'une suroffre<sup>104</sup>. Quoi qu'il en soit, c'est un enjeu qui préoccupe tant les artistes que les organismes de diffusion en ce que tous deux doivent, à différentes échelles, composer avec la concurrence – ou compétition – du milieu artistique local.

### 2.1.3 Les insuffisances des ressources

Le rapport des musiciens aux différentes ressources institutionnelles à leur disposition s'est révélé très variable, allant par exemple de l'artiste qui n'avait déposé aucune demande de subvention à ce jour<sup>105</sup> à celui qui s'était familiarisé avec les organismes subventionnaires, les services existants tout comme les procédures à suivre<sup>106</sup>. Ainsi, il apparaît que le recours à ces ressources n'est pas forcément un réflexe, ne va pas toujours de soi pour les musiciens.

Quant aux répondants qui se sont davantage prononcés à ce sujet, il a notamment été question de l'accompagnement institutionnel, du suivi offert aux artistes en amont et en aval de leurs demandes de subvention. Selon un musicien qui s'est prêté à l'exercice à quelques reprises ces dernières années, il y aurait un manque de soutien à cet égard :

*Je suis déçu sérieusement. S'il y a quelque chose dans ma demande, notre demande qu'on devrait apprendre, j'aurais aimé aussi du soutien au moins, peut-être nous aider à monter une demande. Parce qu'on ne sait pas, on ne nous dit pas c'est quoi qui n'est pas bon, ou si c'est la musique qui n'est pas bonne et qu'ils cherchent autre chose. [...] Aucun feedback, on a été refusés mais j'aurais au moins aimé... nous dire le point faible de notre... Parce que peut-être aussi, on a enregistré des démos, mais c'est des démos, ça reste que ce n'est pas un enregistrement studio; est-ce que c'est ça qu'il aurait peut-être fallu qu'on investisse plus pour avoir une meilleure qualité d'audio, ou c'est la documentation? On ne sait même pas, on ne sait rien, c'est ça que j'aurais vraiment voulu savoir. (Joseph K., 2014)*

---

<sup>104</sup> Entre autres, l'étudiant à la maîtrise en management des entreprises culturelles à HEC Montréal Xavier Roy est l'auteur d'une étude portant sur la fragmentation du soutien public à la production au Québec en musique savante, milieu où le nombre d'organismes financés par des programmes de subventions au fonctionnement à la production en musique a doublé entre 2005-2006 et 2010-2011 (2014, p. 13).

<sup>105</sup> « J'ai fait des demandes, elles sont restées dans mon ordinateur! » (Kamil, 2014); « J'allais faire une demande au CALQ juste le mois d'avril, je voulais passer l'époque de l'été à prendre des cours avec [ce professeur], il y avait comme... il y a une bourse pour ça, mais malheureusement, c'était après la date limite. » (Ali, 2014).

<sup>106</sup> « Donc, ce n'est que plus tard, qu'en cherchant moi-même, que j'ai pu comprendre qu'il y a toutes ces procédures à suivre, tous ces organismes à contacter. C'est pourquoi j'ai contacté le Conseil des arts de Montréal, le Conseil des arts du Québec, le Conseil des arts du Canada, Diversité artistique Montréal... il y a pas mal d'organismes, j'oublie. » (Karim, 2014).

En ce qui concerne l'aide proprement financière, une discussion a porté sur les obstacles que rencontreraient ces musiciens dans l'obtention de subventions :

*Il n'y a pas une spécificité pour les musiciens arabes. On est dans le cadre de ce qu'on appelle la diversité. Donc, on peut nommer l'art occidental, et vous, vous êtes musiques du monde, donc le reste. Et là, les programmes qui existent [...] Ce qu'on trouve, c'est qu'on est uniquement, il n'y a pas quelque chose de spécifique pour nous. On est dans ce qu'on appelle la diversité. Et dans ce qu'on appelle la diversité, il n'y a pas quelque chose de spécifique pour les Arabes, l'art arabe, l'art oriental; il faut tenter sa chance, et il faut espérer, c'est comme jouer le 6-49. (Karim, 2014)*

Ce commentaire met en exergue un écueil important de cette catégorie « diversité » désormais couramment utilisée dans le milieu institutionnel. En effet, celle-ci tend à englober une variété de propositions et de profils artistiques qui n'ont pas toujours de réels points en commun, sinon de ne pas concorder avec les autres catégories déjà existantes<sup>107</sup>. La « diversité » procède ainsi d'abord d'un principe d'exclusion, puis elle conduit ensuite à une situation d'indifférenciation dans la mesure où elle réunit des artistes et des pratiques artistiques d'une grande hétérogénéité.

En somme, il ne suffit pas de constater l'existence de ressources institutionnelles dont peuvent bénéficier ces artistes; la réflexion doit aussi porter sur la manière dont fonctionnent concrètement ces ressources, pour éventuellement identifier des insuffisances qui persisteraient.

#### **2.1.4 En quête de stabilité**

Enfin, il semble que le circuit musical même au sein duquel œuvrent principalement ces musiciens peine à se structurer adéquatement. Par exemple, les témoignages recueillis

---

<sup>107</sup> Dans le bilan *La diversité artistique de Montréal : Une richesse à partager!* découlant d'une journée de concertation sur l'inclusion des artistes et des publics issus des « communautés culturelles » à la vie culturelle montréalaise, un constat a émergé d'un atelier nommé « équité » : « Les artistes issus des communautés culturelles contribuent indéniablement à la vitalité culturelle montréalaise, que ce soit en termes d'innovation, de traditions ou de métissages. Cependant ils n'ont pas toujours un accès équitable aux sources de financement public et se heurtent à un processus d'évaluation mal adapté à leur réalité : critères restrictifs, absence de personnes ayant les connaissances nécessaires pour évaluer leurs pratiques et leurs œuvres, et catégorisations qui les excluent systématiquement du financement de l'État. » (CAM, 2004, p. 6).

auprès des organisateurs du Festival du monde arabe soulignent les importantes difficultés qu'ils ont connues avec leur évènement :

*L'année dernière avec Joseph, on a rencontré le Conseil des arts du Canada lors d'une consultation qu'ils ont faite avec les différents organismes qu'ils soutiennent. Justement, il n'y avait pas le Jazz, les Francofolies, mais il y avait des artistes, des organismes comme le FMA, et justement, on s'est retrouvés à parler des mêmes problématiques. Des mêmes problématiques où c'est une question de survie. Ce sont des manifestations et des évènements qui reposent sur les gens, sur leurs équipes, qui étouffent leurs équipes. (Henda, 2014)*

Ainsi, des organismes tels que le FMA sont eux-mêmes en quête d'une reconnaissance, notamment vis-à-vis des enjeux et difficultés qui caractérisent leur quotidien :

*En fait oui, c'est toujours la même mission, on n'a pas changé de mission, mais je veux dire, c'est aussi la survie de l'organisme; là maintenant, ce qui devient impératif, c'est de continuer à survivre, de trouver des moyens de survie. C'est-à-dire comment pouvoir, comment laisser cet organisme-là continuer son chemin dans des situations très difficiles. (Directrice des communications FMA, 2014)*

Dans un contexte général qui apparaît précaire, certaines organisations finissent d'ailleurs par disparaître, comme ce fut le cas de Musique Multi-Montréal qui a cessé ses activités à l'automne 2013, après vingt-trois années d'existence et d'efforts<sup>108</sup> consacrés aux artistes montréalais ayant un profil analogue aux musiciens de cette enquête. Le trio Sokoun de Joseph et de Mohamed avait notamment bénéficié du soutien de cet organisme en 2011 pour la diffusion de son concert, dans la foulée du lancement de son premier album.

Une série d'indices révèle ainsi que des difficultés sont vécues à plusieurs niveaux de l'environnement fréquenté par les musiciens de cette étude. En somme, la quête de reconnaissance n'est pas le propre des seuls artistes; elle fait aussi l'objet d'une lutte de la part de maints intervenants qui les entourent.

---

<sup>108</sup> Voir notamment < [http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2013/11/25/008-musique-multi-montreal.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/11/25/008-musique-multi-montreal.shtml) >.

## 2.2 Des obstacles à la reconnaissance

### 2.2.1 L'impact d'un marqueur « officiel » de reconnaissance

Jusqu'à présent, la reconnaissance a été abordée comme phénomène dialogique, qui se vit dans l'interaction avec autrui. Il sera maintenant question de la reconnaissance qui prend une forme un peu plus tangible, à savoir l'obtention d'un prix<sup>109</sup>. À ce compte, le trio Sokoun réunissant Joseph et Mohamed a remporté le Canadian Folk Music Award de l'artiste de musique du monde de l'année en 2010. Cette récompense, obtenue peu de temps après le lancement de leur premier album Zanneh à la fin 2009, a alimenté des espoirs chez les musiciens. Or, l'impact de ce prix n'a vraisemblablement pas été à la hauteur des attentes :

*On a le Canadian Folk Music Award. Il y a de bonnes personnes [...], ils ont aidé, ils ont au moins pris le dossier, ils ont essayé de pousser le groupe. Mais à RIDEAU, ils ne nous acceptent même pas pour une vitrine<sup>110</sup>. C'est un groupe [Sokoun] qui était connu, et reconnu par des pairs, qui est meilleur groupe de l'année... (Mohamed, 2013)*

Dans ce commentaire, Mohamed met précisément l'accent sur la reconnaissance par les pairs qui est sous-jacente à cette marque publique de reconnaissance qu'est le prix « artiste de musique du monde de l'année ». Au-delà d'une manifestation plus tangible, ce prix a donc un intérêt parce qu'il signale l'estime, la considération d'autres acteurs du milieu pour le groupe.

Joseph a également témoigné d'une certaine déception vis-à-vis des retombées de ce Canadian Folk Music Award, mais il croit par ailleurs que sa portée limitée est en partie imputable aux actions que le trio a posées ou non par la suite :

*Je te dirais, c'est sûr, on s'attendait que ce soit plus. Mais écoute, on est quand même... Moi, je suis personnellement très content. C'est sûr, il aurait fallu pousser plus encore. Je dirais que, il*

---

<sup>109</sup> Pour la sociologue Nathalie Heinrich, l'« intangibilité » est l'une des principales caractéristiques de la reconnaissance dans le cadre des activités vocationnelles, c'est-à-dire les activités artistiques et scientifiques (Heinrich, 2007, p. 122-125). Elle précise cependant : « cette relative dématérialisation des enjeux dans les activités vocationnelles trouve une certaine compensation dans l'institution des prix décernés à des créateurs ou à des chercheurs » (*Ibid.*, p. 125).

<sup>110</sup> L'acception donnée à ce terme sera explicitée plus bas, voir p. 88.

*aurait fallu peut-être qu'on lance un autre album plus vite pour qu'on voit peut-être encore plus... d'impact sur ça. Mais bon... On apprend, on apprend toujours.* (Joseph K., 2014)

Cet exemple s'avère intéressant en ce qu'il illustre l'impact somme toute relatif, du point de vue des musiciens, de ce qui pouvait pourtant sembler *a priori* décisif dans leurs carrières<sup>111</sup>. En effet, il était permis de croire qu'un prix à portée pancanadienne ait un effet de levier pour un groupe jusqu'alors essentiellement connu au Québec, qu'il crée le genre d'engouement dont se saisissent d'ailleurs souvent les médias. Ce prix signale certes une reconnaissance des gens du milieu, et ce sous une forme plus « officielle » et institutionnalisée, mais ses retombées concrètes, ses effets subséquents sur les parcours des artistes ne se sont finalement pas révélés aussi importants qu'espérés en termes d'opportunités de travail.

### **2.2.2 La visibilité**

Ces discussions autour du marqueur de reconnaissance que constitue le prix font émerger une réflexion plus large à propos de la « visibilité ». En effet, le premier commentaire de Joseph, lorsqu'il a été question de cette récompense obtenue par Sokoun en 2010, a été : « C'est sûr que c'est une bonne visibilité. » (Joseph K., 2014). Puis, le musicien a ajouté qu'il s'agissait d'un « crédit » dont lui et ses collègues pouvaient user pour promouvoir leurs concerts, qu'ils pouvaient afficher grâce à un autocollant sur leur disque. Les termes « visibilité » et « reconnaissance » sont d'ailleurs souvent interreliés, et tendent parfois même à se superposer (Voirol, 2005, p. 23). Or, cet exemple permettra de réfléchir à la distinction nécessaire à faire entre les deux, l'un n'étant pas forcément équivalent à l'autre.

La visibilité évoquée par Joseph est de nature formelle; elle renvoie à quelque chose que l'on peut voir, qui s'offre à la vision, ici à travers des indicateurs comme un autocollant

---

<sup>111</sup> Nathalie Heinich propose elle-même : « Quoique souvent matérialisée dans une médaille, un diplôme ou un chèque, et manifestée par une cérémonie, cette reconnaissance excède largement ces modes de symbolisation. C'est dire qu'elle constitue un enjeu important dans un monde où la réussite ne peut en aucun cas se mesurer aux profits économiques immédiats – et d'autant moins qu'elle est plus authentique, c'est-à-dire qu'elle atteste la validité à long terme d'une création ou d'une découverte. Bref, la reconnaissance par les prix constitue pour les acteurs un enjeu bien supérieur à ses manifestations tangibles. » (*Ibid.*).

sur le disque du trio<sup>112</sup>. Or, bénéficiaire de cette visibilité au premier degré n'a pas forcément entraîné une visibilité accrue en termes de reconnaissance pour le groupe Sokoun. Certes, ce que Mohamed nomme la « reconn[aissance] par des pairs » aura été préalable à ce marqueur de reconnaissance qu'est le prix<sup>113</sup>, mais l'effet du Canadian Folk Music Award ne s'est pas révélé, aux dires des deux musiciens, aussi marqué que souhaité. Mohamed soulignait par exemple, dans l'extrait ci-dessus, que le groupe n'a pas été accepté pour une vitrine, c'est-à-dire pour une performance devant des diffuseurs spécialisés<sup>114</sup>. Il faisait alors référence à un processus de sélection permettant d'offrir une prestation lors de l'évènement RIDEAU tenu à Québec chaque année, où se donnent rendez-vous des partenaires des milieux artistiques et médiatiques afin que les diffuseurs rencontrent producteurs, agents de spectacle et artistes<sup>115</sup>. Ce terme « vitrine » est d'ailleurs intéressant en ce qu'il évoque le sens premier de la visibilité – il s'agit d'être vu par les acteurs du milieu artistique grâce à une performance pendant l'évènement RIDEAU –, mais il implique aussi la visibilité au sens figuré, c'est-à-dire la reconnaissance dans le fait d'être sélectionné pour cette vitrine.

### 2.2.3 L'invisibilité

L'idée d'un problème de visibilité a été soulevée plus globalement au cours de certains entretiens de l'enquête, par des musiciens qui exprimaient une préoccupation vis-à-vis du fait que les artistes dans leur situation souffriraient d'une forme d'invisibilité médiatique :

---

<sup>112</sup> Dans les dernières années, la mention de ce prix est régulièrement apparue lorsque les musiciens faisaient la promotion de leur groupe : elle est affichée sur la page d'accueil de leur site Internet officiel, indiquée sur leur page Facebook, citée dans des articles de journaux, etc.

<sup>113</sup> Sur le site Internet des Canadian Folk Music Awards, il est expliqué que le concours a été établi par une « Canada's burgeoning and internationally-recognized folk music community ». Les artistes sont invités à soumettre des projets réalisés au cours de la dernière année, puis cinq nommés sont choisis par catégorie. Un processus en trois étapes s'effectue alors par cent jurés à travers le pays pour déterminer les gagnants. Pour en savoir davantage, voir < <http://folkawards.ca/2014/05/call-for-submissions-canadian-folk-music-awards/> >.

<sup>114</sup> « à RIDEAU, ils ne nous acceptent même pas pour une vitrine. C'est un groupe [Sokoun] qui était connu, et reconnu par des pairs, qui est meilleur groupe de l'année... » (Mohamed, 2013 – rappel de la citation présentée à la p. 86)

<sup>115</sup> Dans ce cadre, le groupe Sokoun avait participé au programme « Les entrées en scène Loto-Québec » qui permettait à cinq artistes, parmi une première sélection de quinze en 2010, d'obtenir une vitrine lors de l'évènement RIDEAU. Le groupe Sokoun avait alors franchi la première étape du programme, mais pas la seconde. Pour plus de détails sur ce programme de soutien à la tournée, voir < <http://www.rideau-inc.qc.ca/membres/les-entrees-en-scene-loto-quebec> >.

*Les médias, comme à Montréal, il n'y a pas assez de présence. On a comme une grosse culture multiethnique-là, mais il n'y a pas assez de présence. On s'entend. Il y a une Noire à la télé qui fait tous... tous les quotas qu'il faut. Non. Puis, on a des bons artistes internationaux. (Mohamed, 2013)*

*C'est vraiment, il y a un problème pour les artistes issus de la diversité. Notre visibilité dans les médias, c'est parmi les problèmes. Pour avoir de la visibilité, dans une métropole comme Montréal où il y a, de source fiable, au moins cinq événements culturels ou bien musicaux gratuits par jour, de source fiable, il y a difficulté d'avoir sa place ici. D'accord? Pour que les médias parlent de nous, c'est très difficile. (Karim, 2014)*

Les questions de visibilité et d'invisibilité renvoient, tout comme la reconnaissance, à des relations de pouvoir sous-jacentes, à un « *arrière-plan normatif implicite* » rappelle le sociologue Olivier Voirol (2005, p. 18; voir cadre conceptuel et théorique). Pour bien comprendre pourquoi certains acteurs ou certains faits sont vus et d'autres ne le sont pas dans un contexte donné, il faut effectivement interroger les dispositifs qui conditionnent, qui définissent la visibilité. En ce sens, il importe de demeurer critiques vis-à-vis d'initiatives institutionnelles prises pour pallier la situation – un exemple récent et proprement québécois serait les Auditions de la diversité pour les comédiens<sup>116</sup> –, car elles ne remédient généralement au problème qu'en surface, ne contribuant pas forcément à renverser les relations de pouvoir en place :

*I acknowledge that the spaces “won” for difference are few and far between, that they are very carefully policed and regulated. I believe they are limited. I know, to my cost, that they are grossly underfunded, that there is always a price of incorporation to be paid when the cutting edge of difference and transgression is blunted into spectacularization. I know that what replaces invisibility is a kind of carefully regulated, segregated visibility. (Hall, 1993, p. 107)*

De plus, le peu de présence médiatique qui est suggéré dans les témoignages ci-dessus équivaut à une invisibilité au sens propre certes, mais peut aussi renvoyer à une invisibilité au sens figuré. Effectivement, l'impression de ne pas se voir accorder de visibilité dans l'espace public peut faire naître chez ces artistes le sentiment d'une sorte d'invisibilité sociale :

*Lorsque je vois dans TVA, et V et d'autres chaînes ici, je vois les mêmes noms qui se répètent. Des Québécois, que je connais, je ne suis pas contre qu'ils soient là, c'est normal [...], mais*

---

<sup>116</sup> Ce projet a été lancé en 2013 et les premières auditions ont été tenues en 2014. Cette initiative implique l'organisme Diversité artistique Montréal (DAM), Radio-Canada et le Théâtre de Quat'Sous. Pour plus de détails, voir notamment < <http://www.diversiteartistique.org/fr/activites/auditions-de-la-diversite/auditions-2015> >.

*quand même, il faut que d'autres gens qui deviennent des habitants de ce pays-là, qui vont vivre ici avec leurs enfants, qui ont un art derrière eux, qui est un art qui a de la valeur, il faut aussi qu'ils fassent partie, parce qu'ils font partie de la population.* (Karim, 2014)

En d'autres mots s'exprime ici le sentiment d'un manque de considération de la présence des artistes migrants dans leur nouvel environnement de vie. L'invisibilité sur le plan médiatique n'est certes pas le lot de ces seuls artistes<sup>117</sup>, mais elle n'en demeure pas moins un facteur susceptible de faire naître en eux l'impression d'une absence de reconnaissance à leur égard.

#### **2.2.4 Reconnaissances positive et négative : des expériences variables**

Il apparaît cependant qu'une telle impression de « non-reconnaissance » s'est très inégalement manifestée chez les participants de l'enquête. En effet, ce dernier témoignage contraste par exemple avec ce commentaire réjoui de la part d'un autre musicien : « C'est drôle parce qu'ici, je trouve qu'on apprécie vraiment la musique arabe! Tandis qu'en Égypte, elle vient de là-bas, mais... Ici, j'apprécie bien qu'elle est mis dans un cadre bien apprécié. » (Ali, 2014). Ces importantes variations dans la manière de vivre l'expérience montréalaise nécessitent réflexion. Pour ce faire, deux pistes seront tirées de la littérature autour de la notion de reconnaissance.

D'une part, pour le philosophe Christian Lazzeri et le sociologue Alain Caillé, la reconnaissance négative produit des blessures morales, « [des] souffrance[s] particulière[s] qui manifeste[nt] la vulnérabilité d'un individu (ou d'un groupe social) face à une série de dépréciations dont il est l'objet, que celles-ci prennent la forme d'une simple indifférence ou qu'elles revêtent celle du "mépris social". » (2004, p. 104). Or, pour que se produisent ces dépréciations, certaines conditions sont nécessaires, notamment « qu'[un] mécanisme de la reconnaissance ait déjà fonctionné et qu'il ait pu produire des effets d'estime de soi, c'est-à-dire que celui qui subit la dépréciation dispose déjà d'une représentation positive de soi et soit doté à ses propres yeux d'une certaine valeur. » (*Ibid.*). D'autre part, avec le philosophe Paul

---

<sup>117</sup> De fait, cette invisibilité dans les médias touche également d'autres profils tels que les artistes en début de carrière, ceux aux pratiques plus marginales ou très spécialisées, etc.

Ricœur, il est question de la reconnaissance comme d'une attente, qui ne peut d'ailleurs être comblée que dans la reconnaissance mutuelle (2004)<sup>118</sup>.

Partant de ces idées, la manière dont les musiciens de cette enquête vivent la reconnaissance (ou son absence) pourrait dépendre à la fois de leur passé musical – c'est-à-dire de leur statut comme artiste et de la nature de leur carrière avant d'arriver au Québec –, et de leurs attentes vis-à-vis du milieu musical montréalais. Ces deux perspectives apparaissent plausibles dans la mesure où le groupe à l'étude réunit des musiciens qui en étaient à leurs débuts professionnels lorsqu'ils sont arrivés au Québec, et d'autres qui avaient un historique de carrière plus imposant, tout comme il inclut des artistes qui se projetaient d'emblée comme musiciens actifs à Montréal, et d'autres qui ont plutôt été surpris par des opportunités musicales inattendues. Ces quelques pistes de réflexion pourraient expliquer, du moins en partie, les écarts notables entre des témoignages de musiciens qui vivent une situation analogue sur plusieurs plans, mais qui l'expérimentent et l'expriment de manières vraisemblablement fort différentes.

### **2.2.5 La visibilité dans la méconnaissance**

Enfin, pour revenir au couple visibilité-invisibilité discuté jusqu'à présent, il ne peut être envisagé de manière purement antinomique, car chacune des situations que recouvrent ces termes n'est pas garante de seuls avantages ou d'inconvénients. En effet, la visibilité peut elle-même avoir des effets indésirables, notamment lorsqu'elle est teintée de méconnaissance (voir cadre conceptuel et théorique) de la part de ceux qui perçoivent.

À ce propos, la manière dont l'« Orient » est généralement appréhendé du point de vue occidental, ce dont discute Edward Saïd dans son ouvrage phare intitulé *L'Orientalisme* (2005 [1978])<sup>119</sup>, peut servir d'exemple. En effet, l'orientalisme réfère à un lot de représentations, générales et souvent stéréotypées, que l'Occident entretient depuis longtemps vis-à-vis de

---

<sup>118</sup> C'est dans l'ouvrage *Parcours de la reconnaissance : Trois études* que cette idée du philosophe français a été puisée. Ricœur procède alors à une mise en ordre sémantique du terme polysémique « reconnaissance », retraçant la trajectoire de ses significations de la « voix active » – la reconnaissance comme acte – à la « voix passive » – la reconnaissance comme attente (2004, p. 35).

<sup>119</sup> Le titre complet est *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (Saïd, 2005 [1978]).

l'Orient<sup>120</sup>; un discours, une vision qui se manifestent notamment à travers la littérature et les arts et qui ont construit, ou « orientalisé » (*Ibid.*, p. 18) un certain Orient. L'orientalisme, enraciné dans les dynamiques de pouvoir et de domination entre l'Occident et l'Orient, traduirait finalement beaucoup plus un rapport de l'Occident vis-à-vis de lui-même : « ma thèse est que l'orientalisme est – et non seulement représente – une dimension considérable de la culture politique et intellectuelle moderne et que, comme tel, il a moins de rapports avec l'Orient qu'avec “notre” monde. » (*Ibid.*, p. 25). En d'autres termes, l'Orient devient ni plus ni moins un outil conceptuel qui permet au monde occidental de se définir lui-même dans sa confrontation avec l'Autre. De ce fait, la visibilité que connaît l'Orient en Occident consiste dans bien des cas en des clichés qui tendent davantage à perpétuer la méconnaissance à son égard qu'à encourager sa véritable connaissance.

L'idée de méconnaissance a émergé de la présente enquête de terrain, en ce qu'elle a semblé teinter de diverses manières les rapports des musiciens avec plusieurs acteurs montréalais, qu'il s'agisse d'intervenants du milieu musical et culturel ou de membres du public.

### **2.3 La méconnaissance**

La notion de méconnaissance sera maintenant abordée sous différents angles : d'une part, il en sera question à travers les relations des musiciens avec une série d'acteurs – producteurs, diffuseurs, intervenants institutionnels, public –; d'autre part, la méconnaissance aura pour objet tantôt les pratiques musicales des artistes, tantôt le métier même de musicien.

---

<sup>120</sup> « Par conséquent, l'orientalisme n'est pas une création en l'air de l'Europe, mais un corps de doctrines et de pratiques dans lesquelles s'est fait un investissement considérable pendant de nombreuses générations. À cause de cet investissement continu, l'Orient a dû passer par le filtre accepté de l'orientalisme en tant que système de connaissances pour pénétrer dans la conscience occidentale; ce même investissement a rendu possibles – en fait, rendu vraiment productifs – les jugements qui, formulés au départ de l'orientalisme, ont proliféré dans la culture générale. » (*Ibid.*, p. 19).

## 2.3.1 La méconnaissance dans le milieu culturel et chez le public

### 2.3.1.1 Du point de vue des musiciens

Selon le musicien Mohamed, certains producteurs et/ou diffuseurs auraient à son égard une perception teintée d'exotisme : « Comme [tel projet musical], quand t'as une production qui veut quelque chose d'exotisme, ils vont m'appeler. Sans connaissance de cause vraiment. » (Mohamed, 2013). Il n'est d'ailleurs pas le seul à avoir constaté la persistance de certaines idées reçues qui ne correspondent pourtant en rien à sa véritable proposition musicale :

*C'est ça la difficulté, c'est que quand on dit « festivals », ou quand on dit, ici au Québec, et sûrement ailleurs dans le monde, « musiques du monde », tous les gens égalent : « Ah! Carnaval! Ah, festif..! » Ça, c'est quelque chose que... c'est moins l'fun et j'ai trouvé que c'était plus difficile parce que notre musique n'était pas comme ça. Alors des fois, on nous approchait pour, au début surtout, tel festival quelque part à l'extérieur, et là on commençait à jouer et ce n'était pas notre public cible, vraiment, pas des gens qui sont là pour vraiment écouter toutes les... comment on dit? [Chercheuse : Les subtilités?] C'est ça, les subtilités musicales qu'on fait. Parce que nous, c'est vraiment ça notre musique, c'est de petits détails qu'on fait. Ce n'est pas le gros beat qui embarque. Et ça c'est plus difficile. Donc après ça, on a vu que ce n'était pas notre public cible. (Joseph K., 2014)*

Cette tendance à associer immédiatement les « musiques du monde » à quelque chose de festif, de propre au « carnaval »<sup>121</sup> semble tenir d'un amalgame entre des pratiques musicales qui n'ont aucun véritable lien. Ce problème n'est sans doute pas étranger à l'étiquette même, « musiques du monde », qui entretient la confusion en regroupant une quantité de propositions musicales selon des critères variables – tantôt par genres musicaux, tantôt par régions géographiques, etc. (Jaujou, 2002) –, consistant ainsi en « un contenant au contenu indéfinissable, un *non-sense* déconnecté de l'expérience sensible de la musique » (Bachir-Loopuyt, 2008, p. 11). La variété des expressions artistiques réunies sous cette étiquette s'en trouve ni plus ni moins nivelée, en attestent des caractéristiques générales telles que « festif » et « exotique » qui sont indifféremment attribuées à ces pratiques musicales. La situation n'est pas sans entretenir une méconnaissance à l'égard de ces musiques, pouvant

---

<sup>121</sup> « On dirait à Montréal, tout de suite quand tu dis “musiques du monde”, c'est : “Ah! Carnaval!” Tout de suite. Je l'ai eu plusieurs fois, mot à mot, les gens [entendent] “musiques du monde” : “Ah! Carnaval et tout, c'est l'fun” » (Joseph K., 2014).

conduire à des malentendus comme les expériences festivalières décrites par le musicien ci-dessus.

### 2.3.1.2 Du point de vue du FMA

Afin de comparer différentes manières dont la méconnaissance a pu être envisagée en entretien, il apparaît intéressant de faire un bref aparté concernant le Festival du monde arabe. La question des stratégies de communication qui ont été déployées au fil des années a fait l'objet de discussion. Le directeur artistique et général de l'évènement expliquait alors que la « méconnaissance » a agi selon lui comme une sorte de « moteur » à certains moments de l'histoire du festival :

*On a joué beaucoup sur l'imaginaire québécois par rapport à l'Arabe, l'arabité, le monde arabe. Donc on a joué pleinement cette carte et d'une manière intelligente, au niveau des communications, je pense qu'on a réussi nos coups. C'est ce qui a fait qu'il y a eu cet afflux, cet engouement pour le festival de la part d'un public. C'est la méconnaissance, la curiosité, on a joué sur... Même après 2001, qui était le 11 septembre, toute cette tragédie-là, je pense que pour nous, c'était... Ça a permis au FMA de faire un très bon démarrage, parce que les gens étaient avides de connaître une culture qui est soudain devenue l'ennemi, la culture... la culture de l'Autre, la culture diabolisée, etc. Donc ça a aussi aidé pour créer une certaine curiosité. (Joseph N., 2014)<sup>122</sup>*

En somme, les différents choix communicationnels du FMA ne sont pas étrangers aux circonstances sociopolitiques auxquelles les organisateurs ont dû s'adapter depuis les débuts de l'évènement. Dans un contexte social souvent tendu, la méconnaissance qui caractérise parfois le rapport entre l'« Arabe » et le public au Québec aura eu, selon les mots du directeur, un certain effet attractif en alimentant la curiosité des festivaliers. Cette perspective doit cependant être nuancée par d'autres épisodes du FMA où la méconnaissance aura vraisemblablement produit l'impact inverse, par exemple les difficultés récurrentes, aux dires des organisateurs, à attirer les commanditaires qui craignent « d'associer leur image à l'arabité, au monde arabe » (Joseph N., 2014)<sup>123</sup>, ou encore la désertion d'une part importante

---

<sup>122</sup> Partant de cette perspective du directeur artistique et général, il y aurait lieu d'effectuer un exercice de comparaison avec les données, notamment de fréquentation, de ces premières années du festival.

<sup>123</sup> « Dès 2001, le 11 septembre, certains commanditaires se sont retirés, par peur d'associer leur image à l'arabité, le monde arabe, et depuis, c'est vraiment très difficile d'aller chercher, dans le secteur privé, un... [Chercheuse : C'est depuis 2001 que vous avez de la difficulté?] Qu'on a de la difficulté, mais on a réussi quand

des festivaliers en 2007, à la suite d'évènements sociopolitiques tels que les accommodements raisonnables<sup>124</sup>.

La notion de « méconnaissance » engendre ainsi des approches différentes chez les musiciens et chez les organisateurs du FMA. Ces disparités ne semblent pas complètement indépendantes de ces « systèmes de valeurs » qui caractérisent chaque acteur du milieu musical (voir chapitre I). Pour les musiciens, la méconnaissance apparaît essentiellement comme un obstacle à la reconnaissance de la véritable nature de leurs savoirs et savoir-faire musicaux, une reconnaissance qui constitue une importante motivation de leurs démarches d'artistes. Pour un organisme comme le FMA, tout en tenant compte de leur mission artistique, il importe aussi de considérer des paramètres d'une autre nature qui concernent la survie de l'évènement, notamment les préoccupations relatives à l'affluence du public. Des orientations doivent ainsi être prises pour satisfaire ces différents impératifs, et il appert que sur le plan communicationnel, il peut y avoir un certain intérêt à jouer sur ce registre de la « méconnaissance ».

### **2.3.2 La méconnaissance au sein des institutions**

Le rapport des musiciens aux institutions culturelles a déjà été abordé, et ce relativement aux ressources qu'ils peuvent trouver chez les organismes subventionnaires (voir p. 83-84). Des lacunes ont été identifiées par certains artistes en ce qui concerne l'accompagnement offert et la manière dont ils accèdent à des programmes de subvention. L'un des problèmes qui avait alors été soulevé était relatif à la catégorie « diversité » à laquelle ils sont souvent associés. Comme il a été souligné plus haut, cette catégorie englobe

---

même à en avoir quelques-uns jusqu'en 2007. Et après 2007, depuis cette année-là, c'est vraiment le blocage systématique au niveau du privé. » (Joseph N., 2014).

<sup>124</sup> Entre l'édition 2006 et 2007, le FMA a accusé une chute de près de 75% dans les revenus de billetterie. Cette époque coïncide avec la tenue de la commission Bouchard-Taylor autour des pratiques des accommodements raisonnables au Québec, définis comme « arrangement[s] qui [...] vise[nt] à assouplir l'application d'une norme ou d'une loi en faveur d'une personne ou d'un groupe de personnes victimes ou menacées de discrimination en raison de motifs spécifiés par la Charte » (Bouchard et Taylor, 2008, p. 285). Les débats qui se sont déroulés autour de cette commission avaient notamment mis sous les projecteurs les personnes d'origine arabe et/ou de confession musulmane. Pour en savoir plus sur cet épisode du FMA, écouter

< <http://www.rcinet.ca/francais/archives/chronique/pomme-et-mandarine---indispensable/rencontre-avec-joseph-nakhle/> >.

une variété de pratiques et de profils d'artistes qui ont parfois peu en commun. Il s'agit d'ailleurs de propositions artistiques qui étaient méconnues du milieu institutionnel il n'y a que quelques années, ce qui a par exemple entraîné, au niveau proprement montréalais, une réflexion<sup>125</sup> et la mise en place d'actions<sup>126</sup> pour tendre vers une évaluation équitable dans le cadre des différents programmes offerts. L'éventail d'expressions artistiques concernées représente ainsi un défi de taille pour les institutions si elles souhaitent éviter que la méconnaissance de certaines pratiques ne devienne un facteur discriminant<sup>127</sup>.

Outre les organismes subventionnaires, le terme « institution » peut aussi renvoyer à des établissements d'enseignement de la musique au Québec. À ce compte, un participant a témoigné d'une tentative vaine qu'il a effectuée auprès d'une université montréalaise il y a quelques années :

*J'ai essayé... à [telle université], j'ai dit : « Je suis diplômé en musique ». J'ai envoyé un courriel, je ne me rappelle plus à qui, et j'ai dit : « J'ai un diplôme reconnu en oud oriental, et je peux donner des cours de oud ». Et on m'a répondu : « On n'a pas ça ». Tu vois, c'est quelque chose qu'on ne connaît pas, qu'on n'a pas, et puis ça s'est arrêté là. J'aurais aimé, par exemple, être chargé de cours, je donne des cours de oud à des gens qui font de la guitare par exemple. Alors ça a été non, non parce qu'ils ne connaissaient pas. (Kamil, 2014)*

---

<sup>125</sup> Tel qu'indiqué dans le document *La diversité artistique de Montréal : Une richesse à partager!* : « Cependant ils [les artistes issus des communautés culturelles] n'ont pas toujours un accès équitable aux sources de financement public et se heurtent à un processus d'évaluation mal adapté à leur réalité : critères restrictifs, absence de personnes ayant les connaissances nécessaires pour évaluer leurs pratiques et leurs œuvres... » (CAM, 2004, p. 6).

<sup>126</sup> Dans la *Politique de promotion et de développement de la diversité culturelle dans les arts 2006-2010* du CAM figure par exemple, sous la rubrique « Actions » de l'axe « Reconnaissance » : « Évaluer les pratiques artistiques des communautés ethnoculturelles » (CAM, 2007, p. 6).

<sup>127</sup> Dans son *Plan d'action pour la diversité culturelle dans les arts 2012-2015*, le CAM écrit : « Bien que les pratiques occidentales ne soient pas ici toutes connues et répandues, ce sont davantage les pratiques artistiques non occidentales, métissées ou autochtones qui représentent le plus grand défi de reconnaissance professionnelle. Ce manque de reconnaissance peut venir de l'absence d'expertise, de référence ou de la différence de conception du professionnalisme. Il peut découler aussi de la divergence de vision entre une approche artistique traditionnelle, où l'innovation et la création se font dans la continuité, et celle contemporaine qui valorise la rupture, voire le rejet de la tradition. La notion d'excellence peut aussi devenir un obstacle à ces pratiques car elle implique, dans le processus d'évaluation, une comparaison avec un modèle, le plus souvent occidental, qui ne convient pas toujours. » (CAM, 2012, s. p.).

Ce témoignage suggère que le refus serait ici imputable à une méconnaissance de l'instrument, entraînant un manque d'intérêt à son égard<sup>128</sup>. Il y aurait donc vraisemblablement plusieurs conséquences à la méconnaissance : tandis qu'elle donnait lieu à des amalgames et à des malentendus de l'avis de certains musiciens, et pouvait contribuer à alimenter la curiosité selon un organisateur de festival, elle s'avère plutôt, dans ce dernier exemple, la cause d'une forme d'indifférence du point de vue du musicien.

### 2.3.3 De la responsabilité du musicien

Malgré tout, des musiciens ont laissé entendre que ces situations de méconnaissance n'étaient pas insurmontables, mais qu'il était en partie de leur responsabilité d'y voir.

Pour le trio Sokoun par exemple, l'une des principales difficultés tient à trouver des espaces de diffusion adaptés à leur proposition musicale. Comme l'expliquait le percussionniste Joseph, le cadre festivalier, qui est très commun dans le vaste domaine des « musiques du monde » (Négrier, 2014), n'est pas toujours favorable aux performances de sa formation. Par conséquent, il réfléchit à des manières de sortir des sentiers battus que représentent les festivals extérieurs : « Quand c'est extérieur, tout de suite, on se pose la question : est-ce que c'est vraiment pertinent? » (Joseph K., 2014). Cette prise de conscience<sup>129</sup> donne lieu à tout un cheminement, un engagement du musicien qui s'applique désormais à dialoguer avec les diffuseurs, programmeurs et autres, à les informer avant de conclure des ententes :

*On leur dit que ce n'est pas telle, telle chose. Là, on voit que peut-être que déjà, ils ont une référence, ils savent un peu c'est quoi, mais pas à 100%. Il y en a que non, ils savent c'est quoi. Je dirais qu'il y aurait deux niveaux, les diffuseurs qui sont un peu plus à l'affût... (Joseph K., 2014)*

---

<sup>128</sup> Il faudrait cependant confronter ce témoignage à celui de l'institution universitaire afin de bien évaluer la véritable cause du refus, qui pourrait aussi tenir du choix assumé de ne pas offrir une formation en oud malgré une connaissance dans le domaine.

<sup>129</sup> En parlant des festivals extérieurs, Joseph expliquait : « C'est sûr que si tu vas... si tu vas là parce que tu as envie d'écouter de la musique festive, de danser, puis tu as de la musique classique qui arrive, c'est peut-être... Tu ne pourras pas apprécier de la même façon que si tu vas dans une salle, c'est fermé puis tu sais que ça va être ça. » (Joseph K., 2014).

Bref, il apparaît important que le musicien soit conscient de sa proposition musicale – de sa nature, tout comme de la manière dont elle risque d’être reçue<sup>130</sup> – et sache informer préalablement les acteurs du milieu musical pour que ceux-ci fassent des choix avisés et assument ensuite un rôle d’intermédiaire avec le public. Il s’impose donc, chez l’artiste, un effort de réflexion pour évaluer à qui s’adresse sa musique. Un autre participant de l’enquête s’est d’ailleurs montré très lucide à ce sujet. En effet, Kamil discutait de cet enjeu relativement à ses débuts comme musicien à Montréal, expliquant qu’il lui avait alors fallu chercher des gens qui seraient prêts à accueillir sa proposition musicale, la musique andalouse marocaine en l’occurrence. À ce compte, il s’est d’abord tourné vers la « communauté » proprement marocaine (voir p. 72-73). Cela dit, il constate aujourd’hui un élargissement du public :

*Par contre, aux festivals, lorsque je joue dans les festivals, le public québécois, il adore ça. À la maison de la culture de Ahuntsic, il n’y avait que des Québécois, ils ont adoré cette musique-là. Ils sont venus nous féliciter. Et il y a aussi la maison de la culture Côte-des-Neiges, le public est québécois. [...] au Festival du monde arabe, je me rappelle qu’il y avait des gens des États-Unis, il y avait des gens de partout. Moi, j’ai vu la salle : le monde arabe était là, la Syrie, l’Égypte, tout, tout, tout. Puis, il y avait des Québécois, il y avait des Anglophones, il y avait des Ontariens... Donc le public, il s’est élargi. Mais au début, je ne pouvais pas... c’est-à-dire chercher un public... c’est-à-dire le public at large. (Kamil, 2014)*

Ainsi, malgré une perception récurrente en ce qui concerne une méconnaissance vis-à-vis des savoirs et savoir-faire musicaux des artistes de cette enquête, la réalité n’est pas monolithique pour autant. Il existe, chez les acteurs du milieu culturel et musical tout comme chez le public, des gens mal informés et peu réceptifs certes, mais également des personnes néophytes curieuses et ouvertes d’esprit, et d’autres qui s’y connaissent au contraire très bien. Les musiciens doivent par conséquent développer leurs capacités à jauger les situations pour améliorer leur rapport tant avec les intervenants du milieu artistique qu’avec les membres du public.

---

<sup>130</sup> « Pour les régions je comprends. Comme moi, j’ai vécu à Moncton. À Moncton, oui, tu ne peux pas avoir un produit pointu, si ce n’est pas pour faire danser, de musiques du monde. T’as tellement pas beaucoup d’évènements, quand t’as un évènement de musiques du monde, tu préfères que ça jigüe [rires]. Tu comprends ce que je veux dire? » (Mohamed, 2013).

### 2.3.4 Une méconnaissance généralisée du métier de musicien

Pour terminer, une autre préoccupation qui a parcouru les propos de certains répondants est relative à ce que les artistes considèrent non pas comme une méconnaissance vis-à-vis de leur pratique musicale, mais vis-à-vis de leur métier même de musicien. En effet, quelques artistes ont déploré le peu de considération dont leur activité professionnelle fait parfois l'objet, en regard notamment des faibles cachets qu'ils touchent et qui sont souvent difficiles à négocier à la hausse :

*Les gigs, pour une soirée de ton temps, et une journée à te reposer, ça prend ça après une gig... À 150\$, c'est 2 heures de plombier. Puis un plombier peut travailler huit heures par jour, équivalent à ton travail de trois heures en gig, question d'énergie... C'est n'importe quoi. On est complètement, complètement... Ça fait pas de sens. (Mohamed, 2013)*

*Lorsqu'il y a des soirées où il y a des budgets qu'on alloue au repas, aux trucs, et on ne veut pas que je sois payé sur ma prestation, je refuse, parce que c'est une question d'honneur. C'est une question... c'est une humiliation pour moi. Je n'accepte pas. Je suis prêt à donner une soirée caritative pour des gens qui n'en ont pas [d'argent], mais ceux qui en ont, il faut qu'ils payent. [...] Parce que je ne me rappelle plus combien de soirées j'ai données, c'est beaucoup, à tel point que je commence vraiment à en avoir marre. J'ai même refusé récemment [...] parce qu'ils m'ont proposé un montant qui est dérisoire, j'ai dû refuser. Ou bien ça, ou bien non. Ce n'est pas une question d'argent, c'est une question d'honneur. C'est une question de respect de ce que je fais. (Karim, 2014)*

À cette question de « respect » que soulève le musicien fait écho l'idée de « dignité », une valeur morale à laquelle chacun aurait droit écrit la sociologue Heinich :

*l'« estime », soumise à la comparaison, est distribuée en quantité limitée, donc prise dans la rivalité distinctive, alors que le « respect », renvoyant à la dignité principielle de tout être humain, est une valeur hors comparaison qui, comme toutes les valeurs morales, est disponible en quantité non limitée, tendant même à augmenter à mesure de sa distribution. (Heinich, 1999, p. 280)*

Ce passage met en opposition « estime » et « respect », le premier terme recouvrant un caractère « inégalitaire » – très présent dans les mondes de l'art à travers la structure hiérarchique fondée sur les réputations (voir cadre conceptuel et théorique) –, alors que le second terme est relatif à la « dignité » qui est « la considération minimale exigible par tout être humain » (Heinich, 1999, p. 279). En ce sens, les deux musiciens cités ci-dessus ont plusieurs fois fait référence à des métiers non artistiques (plombier, menuisier, mécanicien) qu'ils considéraient convenablement rémunérés, et ce afin de souligner l'iniquité de leur propre situation. Bref, il ne s'agissait pas tant de revendiquer des salaires relatifs à une

quelconque « grandeur » ou excellence artistique, mais bien d'en appeler à une simple reconnaissance de leur travail, au droit d'être rétribués de manière appropriée en échange de leurs services.

En somme, des difficultés inhérentes au métier de musicien ont émergé de plusieurs entretiens, et semblent au cœur de constantes réflexions chez la plupart des artistes : « À long terme, c'est vraiment difficile de faire un métier ici. [...] En tout cas, je suis ici pour finir mes études à McGill et aussi pour obtenir ma citoyenneté. Après ça, on va voir. J'en ai encore pour deux, trois ans, alors je prends chaque étape à la fois. » (Ali, 2014).

## 2.4 Des stratégies

Devoir développer des stratégies, des moyens de diversifier ses activités n'a rien d'exceptionnel dans un parcours de musicien. En effet, la gestion de l'incertitude, principe sur lequel repose le travail créateur selon le sociologue Menger (2009), implique couramment une pluriactivité répartie entre des occupations de nature artistique et parfois non artistique.

### 2.4.1 L'enseignement

Tous les musiciens de l'enquête enseignent la musique sur une base plus ou moins régulière. Il s'agit par ailleurs d'une pratique qui n'est apparue chez certains que depuis l'arrivée à Montréal<sup>131</sup>. De plus, la manière de fonctionner varie : des musiciens sont engagés au sein d'établissements existants, alors que d'autres travaillent à leur compte, parfois même en tant que propriétaire d'une école<sup>132</sup>.

La place qu'occupe l'enseignement dans leur vie change quant à elle selon les moments de la carrière, notamment car il s'agit parfois d'une activité d'appoint dans les périodes où les projets et les revenus comme artiste ne suffisent pas :

---

<sup>131</sup> « Oui oui, j'ai enseigné à pas mal de musiciens ici, surtout ici. Je n'ai jamais enseigné le oud au Maroc. » (Karim, 2014).

<sup>132</sup> Par exemple, Joseph enseigne les percussions à l'école Métissage et aux Services en activités culturelles (SAÉ) de l'Université de Montréal, tandis que Mohamed a sa propre école de musique qu'il a fondée peu de temps après son arrivée à Montréal.

*Parfois aussi, à cause des gigs, il faut que j'annule. [...] Mais c'est vrai que, ça fait trois, quatre ans, j'avais comme un horaire plein [...] j'avais comme vingt heures par semaine. C'est beaucoup. [Chercheuse : Vingt heures d'enseignement par semaine?] Oui. Maintenant, c'est dans les dix, quinze [heures] dans les bons temps, et même moins. Comme dernièrement, le dernier semestre, je pense que c'était huit heures par semaine... Non, plus. Huit heures, c'est mes étudiants ici. (Mohamed, 2013)*

Enfin, la satisfaction que chacun retire de ses activités comme professeur est variable. Certains ont admis que cela s'avérait nécessaire, mais parfois lassant avec des étudiants non motivés et non investis, alors que d'autres ont manifesté un grand plaisir à enseigner : « J'adore enseigner. On me paye pour discuter de mon sujet préféré. Et aussi, j'ai eu de bons résultats avec mes étudiants... *over the years*. » (Ali, 2014).

En résumé, l'enseignement apparaît comme une source de stabilité dans un parcours de musicien souvent marqué par l'imprévisibilité et l'inconstance : « Le changement de programme dont je t'ai parlé [avant l'entretien, il était question d'aller en enseignement de la musique à McGill], c'est pour garantir un *job*, parce que la pression de ne pas avoir une paye régulière, ça devient trop pour moi maintenant. » (Ali, 2014)<sup>133</sup>.

## **2.4.2 Vers un autre métier**

Le cumul d'autres formations, voire d'autres emplois non artistiques est la réalité d'une majorité des musiciens rencontrés; en fait, seul Mohamed a fait toutes ses études en musique et s'y est exclusivement dédié, de différentes manières cependant (composition, enseignement, interprétation). Chez les autres musiciens, des études ont été poursuivies dans différents domaines, obligeant parfois même un arrêt de la musique pendant quelques années de leur vie. Ali a étudié l'architecture en Égypte et a travaillé deux ans dans ce secteur avant de venir à Montréal pour ses études en musique, Karim a œuvré en gestion d'entreprise pendant des années au Maroc et a étudié en animation et recherche culturelles à l'UQAM, Kamil détient des diplômes en médecine, gestion et santé publique et travaille en recherche médicale, tandis que Joseph est initialement venu à Montréal pour terminer son baccalauréat en administration

---

<sup>133</sup> Entre le moment de l'entretien et la fin du projet de recherche, l'intention de ce musicien de poursuivre un programme en enseignement de la musique a changé. Sa réflexion demeure néanmoins révélatrice du type d'alternatives que peuvent envisager les musiciens en cours de parcours.

et occupe actuellement un poste en finances. Chez plusieurs d'entre eux, l'environnement familial n'est pas étranger à ces choix : en effet, à l'exception de Kamil dont le père et le frère sont professeurs de musique au Maroc, chacun a raconté ne pas venir d'une famille particulièrement « musicienne », ce qui n'empêche cependant pas un intérêt pour les arts chez leurs proches.

La combinaison d'activités musicales et non musicales caractérise donc plusieurs parcours. La décision d'occuper un autre emploi ne tient pas forcément d'un désintérêt pour la musique, mais bien plutôt d'une envie de s'y adonner dans de meilleures conditions :

*J'ai quand même beaucoup travaillé jusqu'en 2012, c'est là que j'ai eu mon emploi où je suis maintenant, en finances. Pourquoi j'ai fait ça? Parce que j'étais... j'étais un peu tanné de plusieurs aspects dans la musique qui sont, par exemple, le travail dans les restos, les mariages, les gens de festivals folkloriques et tout ça, qui ressemblaient beaucoup aux restos. J'étais tanné d'être comme obligé de faire ça, « obligé », je n'avais comme pas le choix si on veut payer les factures. Et je voulais vraiment plus me consacrer sur des spectacles comme Sokoun, vraiment de la musique que moi, ça m'intéressait et je voyais que ça me rapportait quelque chose d'autre que la paye à la fin. Bon, bien sûr, si tu élimines tout ça, il n'y en a pas assez de spectacles. (Joseph K., 2014)*

Pour Joseph, l'emploi en finances est apparu après quelques années à se consacrer exclusivement à la musique. Pour d'autres comme Kamil, c'est plutôt le travail non artistique qui a d'abord prévalu, mais un retour à la musique se fait de plus en plus sentir :

*Avant l'université, j'étais diplômé en musique et j'avais un CEGEP, l'équivalent d'un CEGEP qu'on appelle Bac français au Maroc. Donc, j'avais cette possibilité de choisir. Je me suis dit : « Est-ce que je me lance dans la carrière musicale? Je suis performant, c'est-à-dire que je travaille, j'ai beaucoup de contrats, je suis membre d'un orchestre. » Et même si je n'étais pas membre de cet orchestre-là, je pourrais être membre de plusieurs orchestres. Donc j'avais l'opportunité de travailler en musique royalement comme on dit. Et j'avais l'opportunité de continuer à l'université... ce que j'ai choisi en quelque sorte. Parce que j'avais un côté intellectuel qui est plus développé, je ne sais pas, et j'ai fait le compromis, malheureusement, de continuer l'université. J'ai fait médecine [...] On dit que parfois, on s'en va à l'encontre de ce que le cœur choisit, et c'est ce que j'ai fait. C'est-à-dire que si j'avais le choix, dans un monde idéal, j'aurais choisi la musique. Et même maintenant, je suis en train de virer, on va en parler tout à l'heure, je suis en train de virer, ou bien de revenir à la musique en quelque sorte. C'est-à-dire qu'après avoir réalisé ce que je voulais réaliser, j'étais [réflexion] enclin à revenir à mon premier choix. Ok? C'est-à-dire que j'ai fait une bonne carrière, je fais maintenant de la recherche médicale, c'est correct, je suis très bien. Mais toujours, la composante musicale est présente. Toujours, elle est présente chaque jour, au quotidien. (Kamil, 2014)*

L'alternance, ou le va-et-vient entre activités musicales et non musicales est donc le propre de bien des parcours, mais dans chaque cas, il semble que la musique soit ni plus ni moins le véritable « choix du cœur ».

### 2.4.3 Être proactif : créer ses propres projets

Dans un milieu où l'organisation par projets domine (Menger, 2009, p. 565-566), il existe une distinction entre les situations où les musiciens sont de simples participants, engagés par autrui, et celles où ils agissent comme instigateurs du projet. En effet, le degré d'investissement est alors très différent :

*Si tu dis « Je fais un projet », tu fais le projet. Ça veut dire que ça prend tout le casse-tête de logistique et tout ça : ramasser les musiciens, supplier, et là, tu perds le temps de ta pratique. Et de ta composition, le temps de musique. Ok. Sans dire qu'il faut le vendre, parce que malheureusement, t'as pas une personne qui peut vendre ton show. (Mohamed, 2013)*

Or, malgré toute l'énergie nécessaire à la mise sur pied d'un projet original et ce, pour des tâches souvent extra-artistiques, périphériques à l'activité proprement créatrice, le besoin de faire bouger les choses l'emporte parfois. Les efforts sont alors nombreux, mais être proactif peut conduire à de grandes satisfactions. C'est dans cet esprit que le projet de Mohamed autour du oud a vu le jour, réunissant les musiciens de cette enquête à différentes occasions. Cette initiative est ni plus ni moins apparue comme une réaction du musicien au milieu musical montréalais et à certaines des failles qu'il a constatées, parmi celles qui ont été discutées précédemment (voir p. 80-85). Aussi, son projet n'est pas étranger aux différentes expériences de reconnaissance – positive et négative – qu'il a pu vivre depuis maintenant plus d'une dizaine d'années passées dans la métropole. Tel qu'examiné dans ce deuxième chapitre, les parcours des musiciens rencontrés sont effectivement traversés par toutes sortes d'enjeux de reconnaissance. Les notions de visibilité, d'invisibilité et de méconnaissance ont par ailleurs aidé à mieux saisir des dynamiques de pouvoir qui entrent en jeu. Il semble entre autres que les relations de ces artistes avec différents acteurs montréalais sont parfois précisément teintées de méconnaissance, tantôt relative à leurs pratiques musicales, tantôt au métier même de musicien qui ne recevrait pas toujours la même considération que d'autres pratiques professionnelles selon les témoignages. En somme, les difficultés qu'ils rencontrent sont en partie liées à leur statut de migrant et/ou à leur origine, mais dans certains cas généralisables à une majorité de musiciens (sur ce dernier point, voir entre autres Menger 2009).

Dans ce contexte, ces artistes ne sont cependant pas dépourvus d'un pouvoir d'action qui peut prendre la forme de différentes stratégies, allant d'une prise en main des

circonstances dans lesquelles ils offriront des performances à la diversification de leurs activités de nature musicale – notamment par l’enseignement –, en passant par le cumul d’occupations incluant un emploi non artistique, et la mise en place de projets novateurs. Le chapitre III traitera ce dernier point plus en détail grâce à une étude de cas du projet autour du oud de Mohamed.

## Chapitre III. Étude de cas : Oudistique

Au fil des années passées dans la métropole, Mohamed a connu son lot de joies et de déceptions comme musicien. Sur la base des forces et des failles du milieu musical montréalais qu'il a pu identifier à travers le temps, il a imaginé un projet original qui réunirait plusieurs oudistes. Si cette initiative a comporté plusieurs volets<sup>134</sup>, la présente étude de cas portera principalement sur le segment présenté dans le cadre de la quatorzième édition du Festival du monde arabe.

### 3.1 La genèse du projet

#### 3.1.1 Le contexte

C'est à l'été 2013, dans la même période où le tout premier entretien avec Mohamed a été effectué, qu'un projet autour du oud a germé dans son esprit. La manière dont il décrit cette idée laisse entendre qu'il s'agit en partie d'une réaction à l'ambiance compétitive qu'il percevait dans le milieu musical montréalais :

*La première idée... [réflexion] C'est comme un cheminement, une... une façon de voir les choses, tout simplement, qui juste m'est revenue. Je me suis dit : « Je vais mettre du temps puis mettre mon énergie... ». Tu sais, on dirait que c'est un contre-courant, ok? Le courant fait qu'il faut vivre de ta musique, il faut essayer des choses, il faut avoir des spectacles, quelque chose, surtout dans un environnement montréalais qui est assez tough, vraiment tough quand même. C'est ça, je me suis dit : « Forget about that », puis on va essayer de faire quelque chose juste pour le fun, puis c'est surtout juste pour nous regrouper. Il y a quelque chose premièrement qui, je pense, ça fait très longtemps qui m'agace. C'est que je trouve pas que c'est assez – que ce soit dans le monde arabe ou même dans les autres... je veux dire les autres styles de musiques, même à Montréal –, je trouve qu'on n'est pas assez une famille. Tu vois. Il y a quelque chose peut-être, depuis que j'étais à Moncton, je trouvais que c'était vraiment une famille; on s'entraide, on va aller voir les shows des autres, on jamme ensemble, on fait ça, puis c'est ça la richesse tu vois. On est dû pour ça, c'est ça qu'on devrait faire plutôt qu'essayer de penser comme ça. Puis malheureusement, il y a du monde qui pense comme ça, c'est comme un genre de [réflexion] de compétition. C'est clair que c'est pas ça. Alors je me dis toujours, si je rejoins des musiciens, c'est toujours plus intéressant. (Mohamed, 2014)*

---

<sup>134</sup> À ce sujet, voir la section sur le déroulement du terrain, p. 25-26.

Cette démarche, à « contre-courant » du cours habituel des choses estime le musicien, a concrétisé des réflexions qui l’habitaient depuis un moment déjà, et dont il avait d’ailleurs rendu compte lors de l’entretien de 2013; Mohamed se disait alors désireux de mettre en place des projets, mais se sentait souvent freiné par les risques inhérents à de telles initiatives<sup>135</sup>.

### 3.1.2 Les objectifs

Dès le départ, les principaux objectifs de son projet étaient clairs et Mohamed n’en a pas dérogé tout au long du processus : il s’agissait, d’une part, de réunir des musiciens dans un esprit de collaboration, afin de prendre le contre-pied de la compétition parfois ressentie à Montréal<sup>136</sup>. D’autre part, il était question de montrer la richesse montréalaise en matière de oud :

*Mon idée, c’est de montrer comment le oud, à Montréal surtout, est varié. Mais aujourd’hui aussi, aujourd’hui et à Montréal, les deux. Ça veut dire qu’il y a comme différentes écoles, différentes façons de jouer. On peut faire beaucoup de choses avec, ce n’est plus un instrument stagné dans une affaire... tu vois l’idée. (Mohamed, 2014)*

La métropole accueille effectivement plusieurs oudistes qui proviennent de différents pays où ce luth fait l’objet d’approches et de répertoires distincts :

*En pensant à tout ça, je me suis dit : « On va essayer de montrer le plus possible la variété. » [...] Chacun le prend [le oud] à sa façon. Ou parfois, il y a des cultures mères un peu différentes... qui font que chacun, il décolle d’une certaine racine et va faire son affaire. C’est clair qu’Ahmed et Kamil – ils ont pas la même école pareil – mais ils sont les deux Marocains, ils ont un peu la même technique. Je pense que Kamil, son père est musicien. Puis Ahmed, je ne sais pas, mais Ahmed, il est juste fasciné par le oud irakien en fin de compte. Je pense que Kamil a été en Turquie, alors il a ramassé une couple de choses aussi. Mais eux deux se connaissent, ils jouent ensemble puis c’est vraiment le fun. N’empêche, le monsieur qui est venu la dernière fois, le 13 juin<sup>137</sup>, Karim. Karim, il joue bien de sa façon aussi, c’est un peu romantique son*

---

<sup>135</sup> « Je commence petit à petit, autant que possible, de me ramasser à faire de nouveaux projets, puis ça j’en suis assez content. [...] C’est ça qui est *plate* un peu, tu ne peux pas demander à du monde qui travaille, et dire : “Est-ce qu’on se rencontre pour ne pas travailler? On va faire de la nouvelle musique.” Même moi, je n’ai pas assez de courage pour oser faire ça. » (Mohamed, 2013).

<sup>136</sup> « Je me rappelle même pour le concert du mois de novembre, puis c’est ça mon idée, ce n’est vraiment pas... Je ne veux pas faire un esprit de gang, ou contre une gang. » (Mohamed, 2014).

<sup>137</sup> Mohamed fait alors référence à un autre événement qui s’inscrit dans son projet général, mais dont il ne sera pas spécifiquement question pour cette étude de cas. Cet autre événement était une soirée présentée le vendredi 13 juin 2014 au café Andalucia (1424 rue Bishop, Montréal) où plusieurs musiciens présents au FMA se sont

*affaire lui. C'est ça, lui aussi, il a son cheminement, puis c'est ça que je voulais faire.* (Mohamed, 2014)

*Tu sais, chacun, on vient d'un pays différent, avec des influences différentes, mais c'est là où tu vois l'instrument utilisé de façons différentes. Tu sais, même les maqams, ils changent d'une région à l'autre. Et c'est ça que je vois ici, il y a une scène pas mal... sur la musique arabe. Moi, j'étais le seul Égyptien que je connaissais au concert. En tout cas... Mohamed, il est le seul Tunisien aussi.* (Ali, 2014)

Le oud est un instrument répandu, et ce tant dans des pays arabes que d'autres pays comme la Turquie, la Grèce, etc. À cet égard, il importe de souligner que l'intention initiale de Mohamed n'était pas forcément de limiter son recrutement à des instrumentistes d'origine arabe<sup>138</sup>, mais c'est ni plus ni moins un concours de circonstances qui est à la base de ce résultat. En d'autres mots, la rencontre était prévue autour d'un instrument, et non autour d'une origine donnée.

Enfin, bien que les différents volets du projet n'étaient pas tous clairement définis d'entrée de jeu, il était primordial pour Mohamed de permettre aux oudistes impliqués de se rencontrer plusieurs fois pour travailler tous ensemble. Par conséquent, des répétitions collectives, que Mohamed nomme des *workshops*, étaient au cœur du projet.

### **3.1.3 Les conditions de réalisation**

Concrétiser une telle idée constituait un engagement de taille pour le musicien qui était bien conscient du temps que cela demanderait et n'en espérait pas d'importantes retombées financières :

*Il faut des choses comme ça [...] J'ai un de mes amis, avant, puis je voyais, je sais pas, on dirait que ça clashait. Je voyais combien de choses il faisait juste bénévolement, puis il faut faire ça je trouve. Je me suis dit : « Je vais faire ça bénévolement. On va faire ça. »* (Mohamed, 2014)

Bref, l'idée d'investir du temps bénévolement ne constituait aucunement une forme d'« échec » pour le musicien à ce stade de sa carrière. En effet, pareil épisode ne doit pas être envisagé comme une régression dans une démarche professionnelle écrit la sociologue Laetitia

---

exécutés à nouveau, et auxquels se sont ajoutés d'autres instrumentistes dont l'un (Karim) répondait aux critères de sélection de cette enquête et a ainsi pu y prendre part.

<sup>138</sup> Il a aussi parlé de musiciens d'origines turque et québécoise qu'il avait souhaité approcher.

Sibaud : « le travail non déclaré et les pratiques bénévoles représentent paradoxalement un véritable marchepied vers l'emploi stable. » (2013, p. 171), ce à quoi elle ajoute que de telles pratiques n'ont pas à voir avec le statut amateur d'un musicien, étant également le propre de professionnels intégrés (*Ibid.*).

## 3.2 La mise en place du projet

Lucide vis-à-vis des implications d'une telle entreprise – « ça prend du temps, puis ça prend du monde » (Mohamed, 2014) – Mohamed a commencé à contacter de potentiels collaborateurs au cours de ce même été 2013.

### 3.2.1 Les réseaux

Au début de ses démarches, il explique avoir appelé toutes sortes d'intervenants – diffuseurs, musiciens, luthiers :

*J'ai appelé, je savais qu'il y avait une... Islamic Arabic Studies<sup>139</sup> à McGill, puis eux, ils invitent parfois, eh bien j'ai vu une fois, ils ont invité un musicien... américain, égyptien-américain, qui habite en Amérique, aux États-Unis. J'ai contacté une couple de monde, j'ai contacté une couple de maisons de la culture pour faire un petit concert, mais pour faire aussi une semaine de workshops, puis appelé les musiciens à venir partager ça, appelé les luthiers puis tout ça. En pensant à ça, je n'ai pas trouvé de salle aussi; eh bien, j'ai trouvé une salle mais c'était cher, j'ai même appelé le Gesù, puis ils étaient intéressés, mais c'était trop dernière minute un peu.* (Mohamed, 2014)

Suite à ces quelques tentatives qui se sont révélées infructueuses, Mohamed a contacté une personne qu'il a côtoyée fréquemment ces dernières années étant donné ses nombreuses participations au Festival du monde arabe<sup>140</sup>, à savoir le directeur général et artistique de cet événement. Il s'agissait, au départ, d'un appel pour de simples conseils explique le musicien : « Entre autres, j'appelle Joseph [du FMA] et je lui dis : "Qu'est-ce que t'en penses de ça?" Mais je ne l'ai pas pensé vraiment dans l'idée que le Festival arabe veuille le projet. » (Mohamed, 2014).

---

<sup>139</sup> Il s'agit de l'Institute of Islamic Studies à McGill.

<sup>140</sup> « L'artiste Mohamed M., c'est quelqu'un avec qui on travaille beaucoup, beaucoup, beaucoup. » (Henda, 2014).

Or, l'idée a vraisemblablement plu aux organisateurs du FMA, car ils ont voulu l'intégrer à la programmation de leur édition 2013 :

*Il [Mohamed] est toujours dans des projets qu'on fait, sauf qu'il n'est pas la vedette du projet. Et là, lorsqu'il nous a parlé du projet et nous a dit : « On peut faire ça », on a trouvé que c'était bien comme projet, que c'est quelque chose qui peut plaire – ça nous a plu, alors il a passé le premier test. Puis le proposer, c'est quelque chose de nouveau, ça s'est fait une fois dans le monde arabe, avec l'artiste Naseer Shamma, mais à Montréal ça ne s'est pas fait. (Henda, 2014)*

En somme, le premier partenaire dans la réalisation du projet a été un contact étroit, récurrent dans la carrière montréalaise de Mohamed<sup>141</sup>. Force est cependant d'admettre que la nature spécialisée du projet limitait d'emblée les options. En effet, dans la même veine que le trio Sokoun dont il a été question au chapitre II, l'initiative de Mohamed n'aurait pu voir le jour dans n'importe quel contexte. À ce compte, la directrice des communications du FMA a d'ailleurs dit : « On ne peut pas mettre un Mohamed M., bon, avec un projet de musique recherchée à Orientalys. » (2014), cet événement qu'elle mentionne étant une sorte de « petit frère » du FMA, estival, extérieur et gratuit<sup>142</sup>.

Une autre étape importante dans la mise en place du projet, nommé Oudistique dans le cadre du festival, a été le recrutement des musiciens. L'activité musicale montréalaise de Mohamed depuis plusieurs années fait en sorte qu'il connaît beaucoup d'instrumentistes, ce qu'il a expliqué lors d'une entrevue radiophonique pour promouvoir son projet :

*Ça fait une dizaine d'années que j'enseigne à Montréal. Ça aussi, ça fait partie de l'idée. Souvent, le monde va m'appeler, ou mes étudiants vont me dire : « Ok, est-ce que tu connais quelque chose? ». Alors, je suis devenu un tout petit peu le contact à travers qui ils passent pour un luthier, ou pour une idée pour acheter des cordes, ou autre. Alors je me suis dit : « Pourquoi*

---

<sup>141</sup> Voici un bon aperçu des concerts du FMA auxquels Mohamed a participé à travers les années : Cordes en liberté (5.11.2005); No men's allowed (9.11.2005); Mo-Tassan et les Imposteurs (11.11.2005); BACKstrings (2.11.2007); Araïk Bartikyan (31.10.2008); Jorge Martinez (4.11.2008); lancement du disque Zanneh avec Sokoun (12.11.2009); Cowboys soufis (14.11.2010); Charabia (13.11.2011); Macadi Nahhas (1.11.2012); Oud et kora (6.11.2012); Oudistique (2.11.2013).

<sup>142</sup> La répondante Henda a également expliqué : « On aurait aimé vraiment le développer [le projet de Mohamed] encore plus et l'exporter un peu à l'extérieur de Montréal, mais bon, voilà, ce n'est pas un projet facilement exportable, parce que le contenu aussi, il n'est pas très accessible disons. Ce n'est pas de la musique pop pour que ce soit facilement... qu'on peut proposer aux diffuseurs. Il y a quelques diffuseurs qui pourraient être intéressés, mais pas tout le monde. C'est pour ça que, voilà, le développement... ça ne s'est pas fait, on est restés à ce point, mais on espère, on espère un jour, donc, faire un peu plus. » (Henda, 2014).

*pas qu'on se rassemble pas dans un lieu quelconque, puis qu'on se fait comme un genre d'évènement, mais un genre de réunion pour notre amour du oud?* (Jobin, 2013)

Cela dit, constituer son groupe de collaborateurs a nécessité un réseautage plus complexe que ne le laisse entendre cet extrait<sup>143</sup>. En effet, certains musiciens étaient des contacts directs de Mohamed, mais d'autres se sont joints à lui suite à la recommandation d'une tierce personne. Ainsi, Mohamed a directement appelé Ali, qui a déjà été son élève, et le percussionniste Joseph, son collègue au sein de Sokoun – le choix d'intégrer des percussions parmi les luths sera discuté plus loin. Quant aux musiciens Kamil et Ahmed<sup>144</sup>, ils ont été recommandés à Mohamed par le luthier dont il a été question au premier chapitre<sup>145</sup> : « le fabricant qui a fait mon oud [...] Justement, c'est lui qui m'a dit de contacter Ahmed et Kamil, je pense même que c'est lui qui m'a donné leurs numéros. » (Mohamed, 2014)<sup>146</sup>. Le rôle déterminant qu'a joué ce luthier dans le projet n'est pas seulement relatif au nombre de musiciens qu'il a mis en contact<sup>147</sup>, mais aussi à qui il a précisément servi d'intermédiaire. En effet, Kamil, Mohamed et Ahmed étaient les piliers d'Oudistique présenté dans le cadre du FMA; ils ont été les principaux décideurs du programme musical et les oudistes les plus actifs lors du concert.

Enfin, un autre musicien a été impliqué à titre d'invité spécial : il s'agit de Nizar, un oudiste d'origine syrienne d'une autre génération<sup>148</sup> qui, selon les différents témoignages,

---

<sup>143</sup> Il sera uniquement question des musiciens de niveau professionnel impliqués dans le projet de Mohamed. Des étudiants de ce dernier ont également été invités à différents évènements, mais n'avaient pas un rôle aussi actif, jouant par exemple un nombre limité de pièces et s'en tenant aux directives de leur professeur.

<sup>144</sup> Il n'a pas été possible de rencontrer ce musicien pour un entretien. Ainsi, en l'absence de son consentement à divulguer son nom, un pseudonyme sera utilisé.

<sup>145</sup> Mohamed avait néanmoins souvenir de les avoir déjà croisés auparavant : « Kamil et Ahmed, on s'est rencontrés juste une fois puis ça fait comme très longtemps... je pense dans les 2005. Je les ai croisés, je pense, dans un lobby dans un hôtel, puis ils avaient leur oud, ils allaient jouer. Puis je pense que c'est un de mes étudiants qui voulait me les présenter. » (Mohamed, 2014).

<sup>146</sup> Cette information a été corroborée par Kamil qui a dit en entretien : « Le point d'ancrage, ou bien le lien qui a fait qu'on s'est connus Mohamed et moi, c'est qu'on fréquente le même luthier. Donc, il y a un luthier qui est professionnel ici, qui a fait mon luth, et lui a fait un premier luth [à Mohamed]. Et puis on s'est rencontrés chez ce luthier-là en 2007, 2008. » (Kamil, 2014).

<sup>147</sup> Il connaît d'ailleurs également Ali à qui il était précisément en train de fabriquer un oud à cette époque.

<sup>148</sup> Ce musicien n'a pas été rencontré, notamment considérant le choix de limiter le groupe à l'étude à des artistes de la même génération. Pour les mêmes raisons évoquées à la note 144, un pseudonyme sera utilisé.

aurait été référé à Mohamed à la fois par le percussionniste Joseph<sup>149</sup> et par le directeur du FMA<sup>150</sup>. Mohamed admet qu'il ne connaissait pas Nizar avant l'évènement, car ce dernier serait actif dans un circuit qu'il ne fréquente pas vraiment. La notion de réseautage est donc au cœur de ces premières étapes du projet, ayant permis à la fois la circulation de l'information et le recrutement des différents collaborateurs par phénomène de cooptation.

### 3.2.2 La co-construction du projet

La collaboration de Mohamed avec le FMA a donné lieu à un travail de co-construction pour les évènements présentés à l'automne 2013. En effet, le musicien et le directeur du festival disent s'être assis ensemble et avoir échangé tant à propos des intervenants impliqués qu'au sujet de la structure du projet. Les idées sont venues de part et d'autre, le dialogue s'apparentant parfois à une négociation où chacun défendait une vision qui lui était propre, d'un point de vue de musicien ou d'un point de vue d'organisateur de festival. Par exemple, il était impératif pour Mohamed que son objectif initial, soit favoriser la rencontre et l'échange entre oudistes, soit respecté :

*Quand je lui ai parlé de l'idée aussi, je lui ai précisé que ce n'est pas un spectacle. Pour moi, je pensais pas que justement, le Festival arabe va le prendre parce que je voulais pas... je voulais faire un spectacle, mais l'évènement, ce n'est pas un spectacle, c'est un évènement. Le spectacle, c'est entre autres. (Mohamed, 2014)*

Sans s'opposer à cette perspective, les organisateurs du FMA disent avoir souhaité développer le projet en lui donnant une autre dimension :

---

<sup>149</sup> « C'est un joueur de oud, je dirais, d'une autre génération, ça fait longtemps qu'il est là, qu'il est établi, alors sa génération, il était comme le premier qui était là. Alors il est connu, il interprétait des pièces classiques, les pièces classiques du oud, Farid El Atrache et autres. Alors il était quand même connu, et j'ai travaillé moi avec lui plusieurs fois, Nizar... [Chercheuse : Dans quels contextes vous travailliez ensemble?] Restos, mariages. Quand je dis restos, des fois aussi dans les restos, ce n'est pas juste les gens qui viennent et qui soupent. Des fois, ils organisent des soirées spéciales, thématiques Oum Kalthoum, Mohamed Abdel Wahab; des fois, ils font venir des artistes de l'étranger, du Liban, de l'Égypte pour faire des soirées spéciales. Alors c'est dans des soirées comme ça que des fois, il était invité. » (Joseph K., 2014).

<sup>150</sup> « Puis, j'ai proposé aussi des musiciens. Nizar, il [Mohamed] ne le connaissait pas. C'est un grand musicien le monsieur... Quelqu'un de délaissé. C'est une, pour moi, c'est vraiment une ressource en musique, extraordinaire, il connaît... C'est un des meilleurs musiciens de la musique classique arabe à Montréal, mais c'est un homme qui n'est pas dans le circuit, qui a été... Alors j'ai dit : « Nizar » Alors là, il [Mohamed] a fait la connaissance de Nizar, et ça a produit quelque chose de beau quand même. » (Joseph N., 2014).

*Pour Oudistique par exemple, l'idée de Mohamed M. à la base, c'était de faire une série d'ateliers [...] Puis on a développé ça ensemble, puis vous avez suivi un peu... On s'est dit : « Pourquoi pas un concert qui permet, suite à une série d'ateliers, qui peut illustrer le tout? » (Joseph N., 2014)*

*Donc on s'est dit : « Pourquoi ne pas le développer [le projet]? » C'est pour ça qu'on a fait une exposition avec des instruments de musique, ça s'est fait à Dar el Maghrib, donc voilà, pour présenter aux curieux, aux mélomanes, aux gens qui ne connaissent pas, qui connaissent peu cet instrument de musique. (Henda, 2014)*

La question du « développement du projet » renvoie notamment à son rayonnement, à sa capacité d'attirer un public, ce dont se préoccupe certes tout diffuseur ou programmateur. Le choix des artistes et le format des différentes activités présentées sont alors des facteurs qui entrent en ligne de compte. Ainsi, Mohamed estime que les propositions du FMA s'orientaient parfois vers des musiciens un peu plus connus<sup>151</sup>, et qu'il a fallu parvenir à un accord sur la formule qu'adopterait l'exposition qui a été présentée à la Maison du Maroc (*Dar el Maghrib*). Différents formats de présentation auraient été envisagés pour cette dernière activité selon le musicien, mais il importait pour lui que l'évènement conserve l'allure d'« un salon de guitare, [d']un lieu de rencontre » (Mohamed, 2014). Partant des visions initiales de chacun, un terrain d'entente a donc été trouvé pour l'ensemble du projet. Des concessions ont été nécessaires de part et d'autre, car une telle entreprise repose sur une interdépendance des acteurs impliqués, chacun ayant un rôle à jouer dans la réussite du projet. Sans Mohamed, Oudistique n'aurait pas vu le jour : il a effectivement fallu quelqu'un pour imaginer le projet, puis veiller à la concrétisation de plusieurs aspects musicaux et logistiques. Sans un partenaire comme le FMA, Oudistique serait sans doute demeuré plus confidentiel, et certains de ses volets ne se seraient pas déroulés de la même façon. À titre d'exemple, les *workshops* nécessitaient des locaux pour réunir tous les musiciens, ce dont s'est chargé le festival en établissant un autre partenariat avec l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique et la Faculté de musique de l'Université de Montréal (UdeM).

---

<sup>151</sup> « À un certain moment aussi, on s'est assis, il m'a dit : "Est-ce que tu veux inviter lui, puis lui, puis lui?" [Chercheuse : Ok, il t'a proposé des invités, des musiciens?] Oui, c'est ça, juste un tout petit peu, pour faire un peu... Tu sais, du monde qui est plus connu, pour le spectacle puis tout ça. » (Mohamed, 2014).

Bref, les idées, les ressources matérielles et les ressources humaines de chaque partenaire ont permis de donner vie à ce projet qui a consisté, à l'automne 2013, en une série de *workshops* à la Faculté de musique de l'UdeM, une exposition intitulée Cercle des virtuoses réunissant musiciens et luthiers à la Maison du Maroc le samedi 26 octobre, puis un concert nommé Oudistique pour clôturer le tout le samedi 2 novembre à la Place des Arts (PdA).

### **3.3 La collaboration entre musiciens**

#### **3.3.1 Les *workshops***

Entre la mi-octobre et le début novembre 2013, un calendrier de six *workshops* a été établi<sup>152</sup>. Ces ateliers, qui tenaient également lieu de répétitions pour le concert final Oudistique présenté le 2 novembre à la Cinquième salle de la PdA dans le cadre de la programmation du FMA, ont permis aux musiciens de se rencontrer pour discuter, convenir de différentes pièces à travailler collectivement, tester des arrangements proposés par Mohamed, le tout afin de mieux se connaître<sup>153</sup> et d'évoluer en groupe. Cependant, les dix musiciens alors impliqués dans le projet<sup>154</sup> n'étaient pas systématiquement présents aux rencontres; leur assiduité dépendait non seulement de leurs disponibilités respectives, mais aussi de leur degré d'implication dans le concert final.

Ces différentes répétitions collectives ont permis d'installer une dynamique de coopération, surtout entre les musiciens de niveau professionnel conviés. Malgré son statut de directeur du projet, Mohamed a fait preuve d'une grande ouverture vis-à-vis des suggestions des autres. Les répétitions se transformaient en sorte de laboratoire d'expérimentation où chacun faisait ses propositions :

---

<sup>152</sup> Le calendrier correspondait aux dates suivantes : jeudi 17 octobre, mardi 22 octobre, jeudi 24 octobre, dimanche 27 octobre, mardi 29 octobre et jeudi 31 octobre 2013, de 18h30 à 21h30 dans chaque cas.

<sup>153</sup> Kamil a déclaré en entretien : « [Chercheuse : Vous n'aviez jamais joué ensemble [lui et Mohamed]?] Jamais. Juste Oudistique. Et la première répétition, c'était à l'Université de Montréal. » (Kamil, 2014).

<sup>154</sup> Ces dix participants étaient : Mohamed, Kamil, Joseph, Ali, Ahmed, Nizar (invité spécial), ainsi que quatre étudiants de Mohamed. Tel que mentionné plus haut, le musicien Karim s'est joint au projet lors de la rencontre-concert du 13 juin 2014, une suite du volet Oudistique présenté lors du FMA. Karim a également affirmé en entretien avoir participé à l'exposition du 26 octobre 2013 à la Maison du Maroc.

*Je savais que Kamil et Ahmed, je voulais faire des duos, je savais que j'aimais beaucoup l'idée de Nizar qui fait des solos [...] Puis, au fur et à mesure qu'on jouait à l'Université, c'est là aussi que je prenais des idées un peu de tout le monde. Puis ça c'était vraiment le fun aussi, c'était le fun dans tous les sens. (Mohamed, 2014)*

*On en a discuté. Je pense que lorsque nous étions à la réunion, on en a discuté, puis on a dit : « Bon, on doit faire un samaï. » Parce que le samaï, c'est turc, et on a dit : « Lequel on fait? » On a fait celui qu'on connaît tous. Il y en a d'autres, mais celui-là a été sorti; je pense qu'on appelle ça un consensus! (Kamil, 2014)*

Si la majorité du programme musical du concert consistait en des performances en petites formations (duo, trio, quatuor), il y eut également quelques pièces en groupe, incluant tous les oudistes – ceux de niveau professionnel et les étudiants de Mohamed – ainsi que le percussionniste Joseph. L'un des numéros les plus ambitieux du concert fut d'ailleurs la reprise instrumentale, avec neuf musiciens, du *muwashah* « Lamma bada yatathanna », une pièce pour laquelle plusieurs répétitions ont été nécessaires :

*Moi, j'ai écrit trois partitions [pour « Lamma bada yatathanna »], je les ai imprimées, on en a plein. Je les ai jetées dans la poubelle à un certain moment. Mais, j'ai fait toutes sortes de partitions complètement différentes avec des idées différentes, avec les accords différents. (Mohamed, 2014)*

L'arrangement proposé par Mohamed impliquait qu'il joue lui-même de la contrebasse, qu'Ali joue de la guitare, les autres musiciens étant au oud et Joseph K. au *riq*<sup>155</sup>. En répétition le mardi 29 octobre 2013, Mohamed agissait davantage comme une sorte de chef d'orchestre, demandant aux musiciens de reprendre certaines mesures, discutant avec Ahmed de la nouvelle ligne mélodique qu'il venait de lui confier, etc. Par ailleurs, Kamil et Ahmed, les deux oudistes les plus expérimentés du groupe hormis Mohamed, proposaient beaucoup d'idées que ce dernier était généralement enclin à tester, parfois pour les intégrer à son arrangement, parfois pour conclure que son idée initiale serait la bonne. Quant au percussionniste Joseph, il considérait jouer un rôle secondaire d'accompagnateur dans cette aventure, mais s'est néanmoins permis quelques suggestions ça et là : « Pendant les répétitions, bien sûr, quelques commentaires ici et là, mais j'ai pas fait de choix de pièces, j'ai pas réarrangé quoi que ce soit. Peut-être des petites suggestions ici et là, mais non, je n'avais

---

<sup>155</sup> Petit membranophone (tambourine) muni de paires de cymbalettes (voir par exemple Hassan Touma, 1996, p. 105-107).

pas... je n'avais pas un rôle décisif dans ça. » (Joseph K., 2014). Dans tous les cas, les échanges se déroulaient dans un esprit de convivialité, de respect mutuel, et le programme du concert Oudistique s'est bâti au fur et à mesure des *workshops*, résultat de ce que l'on peut considérer comme un travail d'équipe.

### 3.3.2 Les choix musicaux

C'est en combinant différents entretiens qu'il a été possible de retracer la manière dont les pièces du projet ont été choisies, selon les influences et les intérêts des uns et des autres :

*Mes pièces à moi, je voulais faire des pièces, mais je savais que j'allais faire des pièces qui sont différentes des autres. Aussi, j'ai choisi vraiment les choses les plus différentes. Je voulais pas... je savais qu'il y en avait d'autres qui faisaient plus de traditionnel alors je me suis éloigné de ça. Puis d'une façon ou d'une autre, c'est pas pour ça que je fais le oud. Le traditionnel, je le fais pour l'apprendre, mais je fais le oud pour... J'aime plus jouer des choses, puis je sonne mieux en faisant des choses que je connais, à moi, puis qui sont plus chères à moi. (Mohamed, 2014)*

*[À propos de la pièce marocaine « Habib el Kalb »] Celle-là, c'est moi qui l'ai proposée. En fait, moi et Ahmed, parce qu'on la joue beaucoup ensemble. C'est une pièce très connue au Maroc et on l'a faite. Mohamed, il a beaucoup aimé lorsqu'on lui a proposé ça, il l'a aimée. Donc on l'a faite. (Kamil, 2014)*

Le programme musical final faisait office de mini panorama des répertoires possibles du oud<sup>156</sup> : les compositions originales de Mohamed (« Saba »; « Moody Dance ») figuraient aux côtés de *muwashahat* (« Lamma bada yatathanna »; « Foug il Nakhal »), d'un *samaï*<sup>157</sup> (« Hijaz kar Kurd »), d'un standard jazz (« Les feuilles mortes »), d'une étude composée par un professeur d'Ahmed au Maroc (« Dirassat Nahawand »), et de plusieurs autres morceaux<sup>158</sup>.

Pour certaines de ces pièces, Mohamed a souhaité ajouter des « instruments d'accompagnement » a-t-il expliqué, d'où la présence relativement soutenue des percussions –

---

<sup>156</sup> Tel que l'affirmait Mohamed en entretien : « il y a comme différentes écoles, différentes façons de jouer. On peut faire beaucoup de choses avec [le oud], ce n'est plus un instrument stagné dans une affaire » (Mohamed, 2014).

<sup>157</sup> Forme instrumentale d'origine turque, en 10/8. (voir notamment Hassan Touma, 1996, p. 87-89).

<sup>158</sup> Il serait également possible de discuter de la variété des choix musicaux par l'origine géographique des pièces retenues : par exemple, le *samaï* est d'origine turque; « Foug il Nakhal » est d'origine irakienne; « Habib el Kalb », d'origine marocaine; « Et Dunia Leh » est d'un compositeur d'origine égyptienne, etc.

principalement *darbouka* et *riq* –, puis les quelques utilisations de la contrebasse et de la guitare. Le recours à ces autres instruments relevait en partie de considérations pour le public, à qui Mohamed était conscient de proposer un concert plutôt « exigeant » :

*[À propos des percussions] Je pense que c'était prévu au départ, parce que je voulais créer aussi la variété dans le spectacle. Ça, j'étais conscient, aussi, un spectacle de oud, c'est assez challenging. On aurait pu faire juste un spectacle de oud, mais... ouf! Pour une audience pas... pas avertie, ça pourrait être vraiment long, quand même. Alors, j'ai pris les choses de mon côté et je me suis dit : « Au moins, on ne va pas avoir [besoin] d'autre monde. » La basse, je suis là déjà. Puis les percussions, on en aura besoin, même pour un spectacle solo de oud. (Mohamed, 2014)*

Grâce à cette variété dans l'effectif instrumental, Mohamed a créé différents arrangements qui ont engendré un mouvement de progression au sein du concert. C'est ainsi que, pour l'exécution de la pièce « Et Dunia Leh » du compositeur d'origine égyptienne Mohamed Abdel Wahab par exemple, il a choisi de s'installer à la contrebasse et de s'adjoindre Joseph aux percussions, aux côtés de Kamil et d'Ahmed jouant le oud : « justement pour faire une petite variété de l'autre [pièce précédente], qui est juste une étude<sup>159</sup>. Alors c'est ça, je voulais comme... monter la tension un peu avec ça, puis surtout, c'est une pièce aussi classique d'Abdel Wahab alors le monde la connaît. » (Mohamed, 2014).

Enfin, un instrument comme la guitare entretient un lien fort avec le oud, ce qui concourait à ne pas trop dénaturer l'idée initiale du projet selon le musicien : « Le oud, c'est une guitare d'une façon, ou la guitare est un oud d'une autre façon, si tu veux. Je voulais faire le lien, je pense qu'il [Ali] a joué deux pièces à la guitare? Oui, deux pièces. » (Mohamed, 2014).

### **3.4 Le concert Oudistique**

À l'issue des répétitions collectives, les musiciens se sont retrouvés le samedi 2 novembre 2013 sur la scène de la Cinquième salle de la Place des Arts pour le concert Oudistique. La soirée a été lancée par la responsable du développement et des partenariats du

---

<sup>159</sup> L'étude à laquelle fait référence Mohamed est la pièce « Dirassat Nahawand », qui a en réalité été suivie par le *samaï* « Hijaz kar Kurd », puis la pièce « Et Dunia Leh ».

FMA qui a rappelé dans son mot de bienvenue l'un des moteurs de tout le projet, à savoir une présence marquée de oudistes de divers horizons à Montréal :

*Montréal peut se vanter d'être parmi les villes d'Occident les plus riches en sonorités oudistiques, si l'on adopte ce beau néologisme qu'on doit au créateur et directeur artistique de cette soirée, l'artiste polyvalent Mohamed M. De nombreux oudistes montréalais occupent de plus en plus les scènes et contribuent à la vitalité artistique montréalaise. (Ghiwa, Oudistique, 2 novembre 2013)*

Le concert a débuté par une prestation de Mohamed de son arrangement pour oud solo de la chanson d'origine turque « Ben Seni sevdugumi »<sup>160</sup> avant de saluer le public en français et en arabe et d'inviter ses collègues Ali, Kamil, Joseph, Ahmed et l'un de ses étudiants à le rejoindre sur scène pour une exécution en groupe de sa composition « Saba »<sup>161</sup>. La version proposée consistait en une alternance entre *taqasim*<sup>162</sup> – par Kamil, puis Ahmed et finalement Mohamed – et thème principal joué en groupe, le tout soutenu par Joseph aux percussions. La suite de la première partie du concert comprenait duos, trios et quatuors par les musiciens les plus expérimentés, lesquels ont d'ailleurs pris la parole à tour de rôle pour présenter les pièces au programme ou introduire un collègue. Enfin, Mohamed a appelé tous les instrumentistes – hormis Nizar prévu comme invité spécial en deuxième partie – à regagner la scène pour jouer son arrangement du *muwashah* « Lamma bada yatathanna » sur lequel ils avaient particulièrement travaillé lors des *workshops* (voir p. 114).

Quant à la deuxième partie du concert, elle comprenait une même variété sur les plans des répertoires présentés<sup>163</sup>, de l'instrumentation, des formations, et a été ponctuée par la prestation du musicien invité Nizar, que Mohamed a introduit avec déférence :

---

<sup>160</sup> « Premièrement, je vais vous présenter la première pièce, c'est une chanson gitane turque qui s'appelle "Ben Seni". C'est une pièce aussi utilisée dans un film que je ne me rappelle pas du nom [The Edge of Heaven]. Une pièce que j'ai jouée avec Sokoun, puis je me suis trouvé un arrangement pour ça. » (Mohamed, Oudistique, 2 novembre 2013).

<sup>161</sup> Cette pièce est sur le disque Zanneh du trio Sokoun, dans un arrangement pour oud, percussions, violon et voix.

<sup>162</sup> Improvisation instrumentale qui peut être mesurée ou non-mesurée (voir notamment Racy, 2003, p. 93-96).

<sup>163</sup> Par exemple : la composition « Moody Dance » de Mohamed; une suite de pièces bien connues incluant notamment « Sa'alouni El Nass » de Ziad Rahbani (Fairuz) par l'invité Nizar en duo avec le percussionniste Joseph; un arrangement pour guitare et oud du standard jazz « Les feuilles mortes »; une pièce traditionnelle du nord du Maroc « Habib el Kalb »; etc.

*Prochaine pièce et prochain invité, que vous n'avez pas rencontré encore, c'est un grand maître qui me rappelle mon enfance, qui rappelle Farid, qui rappelle toutes ces écoles-là. Une personne qui a fait des tournées assez dans le monde arabe, dans sa jeunesse. Je vous présente Monsieur Nizar (Mohamed, Oudistique, 2 novembre 2013)*

Dans l'ensemble, la synergie entre les musiciens était notable; les solistes se regardaient constamment pour enchaîner leurs interventions, les uns écoutaient les autres avec attention, les déplacements sur scène s'effectuaient rapidement et discrètement. Aussi, chaque fin de pièce mettant en vedette un ou plusieurs instrumentistes était soulignée par les applaudissements et les signes de tête des autres collègues, en témoignage de leur écoute et de leur appréciation.

Le programme du concert et son déroulement qui vient d'être succinctement décrit ont permis de mettre en évidence les singularités, l'originalité des profils de chacun, qu'il s'agisse de la maîtrise d'un instrument – par exemple, « Les feuilles mortes » a particulièrement révélé les talents de guitariste d'Ali –, de la connaissance de répertoires – Kamil et Ahmed ont suggéré bon nombre de pièces d'origine marocaine que Mohamed ne connaissait pas forcément –, de l'univers créateur d'un musicien – avec les compositions de Mohamed. Bien que le oud tenait lieu d'élément rassembleur dans ce projet, la rencontre ainsi provoquée a résulté en un événement tout sauf monolithique, où se sont affirmées une grande variété ainsi qu'une complémentarité des savoirs et savoir-faire musicaux de ces musiciens montréalais. L'intention initiale de Mohamed de mettre en évidence la multiplicité d'expériences, de répertoires, voire de visions artistiques des oudistes montréalais s'est ainsi concrétisée.

## **3.5 Le bilan**

Sur la base des observations effectuées avant, pendant et après l'évènement, ainsi que des entretiens réalisés à l'été 2014, il est possible de dresser un bref bilan.

### **3.5.1 La visibilité**

Sur le plan de la visibilité – au sens premier du terme, c'est-à-dire être vu, s'offrir à la vision –, l'évènement a bénéficié d'une couverture médiatique appréciable. En amont du concert, Mohamed a accordé deux entrevues radiophoniques à Radio-Canada International, l'une en français (Jobin, 2013), l'autre en arabe (Abou-Saab, 2013), et des articles ont été

publiés dans les quotidiens La Presse (Brunet, 2013) et Le Devoir (Bernard, 2013). Puis, l'exposition Cercle des virtuoses liée au projet et présentée pendant le FMA a fait l'objet de comptes rendus dans les journaux marocains Le Matin.ma (LeMatin.ma, 2013) et Libération (Boulthy, 2013). Sur ce dernier point, Mohamed a d'ailleurs spontanément manifesté sa satisfaction, malgré ce qu'il considère comme un succès modeste sur le plan de l'affluence :

*Alors, c'était le fun de le faire [l'exposition] comme ça, à la Maison du Maroc en plus, c'était un bel espace. Peut-être qu'il n'y avait pas beaucoup de monde, mais j'étais content de comment ça s'est déroulé. Mais il y avait du monde pour remplir la place, c'est clair. Puis, il y avait les médias, une belle... [Chercheuse : Il y a eu une belle couverture?] Oui oui. C'était le fun, même, il y avait des journaux, je pense deux ou trois journaux marocains juste là. Ça, c'était vraiment le fun. (Mohamed, 2014)*

Quant au concert Oudistique, la Cinquième salle de la PdA semblait remplie aux deux tiers selon une estimation visuelle, et les données de billetterie révèlent que 278 spectateurs étaient présents, pour une capacité maximale de 421 personnes<sup>164</sup>. Ce sujet n'a pas suscité beaucoup de remarques lors des entretiens, de la part des musiciens comme des organisateurs du festival, sinon un commentaire satisfait du principal acteur du projet, Mohamed : « C'est bien qu'on l'a fait de cette envergure-là, c'est vraiment bien aussi la Cinquième salle, c'était super parfait, elle était pleine. Alors moi, j'envisage juste de le faire à la Cinquième salle encore, ou quelque chose comme ça. » (Mohamed, 2014).

### **3.5.2 La reconnaissance**

Selon une autre acception, la notion de visibilité amène aussi à réfléchir en termes de « reconnaissance » (voir cadre conceptuel et théorique). Pour Mohamed, Oudistique était un événement qui le mettait au premier plan, alors qu'il est un peu plus effacé dans d'autres projets musicaux auxquels il participe : « L'artiste Mohamed M., c'est quelqu'un avec qui on travaille beaucoup, beaucoup, beaucoup. Donc voilà, il propose, il est toujours dans des projets qu'on fait, sauf qu'il n'est... il n'est pas la vedette du projet. » (Henda, 2014). Dans Oudistique, au contraire, Mohamed était l'acteur central, et la couverture médiatique de Radio-Canada, La Presse et Le Devoir le plaçait d'ailleurs sous les projecteurs.

---

<sup>164</sup> Information fournie par les organisateurs du FMA.

Sa position et son implication au sein du projet ont également été soulignées par son collègue de longue date, le percussionniste Joseph : « Je dirais, c'était la première fois que je voyais Mohamed, vraiment, se charger d'un projet de A à Z, tout seul, parce que moi j'étais juste là comme percussionniste... J'étais l'intrus [rires] dans le spectacle. » (Joseph K., 2014). À cet égard, Joseph s'est d'ailleurs dit impressionné : « Oui, je dirais, j'ai comme découvert un peu un nouveau... un nouveau côté de Mohamed que je ne connaissais pas beaucoup, et ça m'a impressionné, j'étais surpris. Il a très bien fait ça. » (Joseph K., 2014). Le projet a donc été l'occasion pour des musiciens qui collaborent pourtant depuis longtemps de se découvrir davantage et de se reconnaître des qualités, des capacités encore inconnues.

Le contexte de rencontre et de partage créé par l'initiative de Mohamed s'est ainsi avéré propice à plusieurs phénomènes de reconnaissance. À différentes occasions, les musiciens participants ont émis des commentaires favorables vis-à-vis du travail des pairs :

*Ahmed, il a joué dans un [réflexion] dans un disque de Burdah. C'est un groupe sufi, ils ont fait ça vite, mais il a bien joué, puis j'ai croisé le joueur de qanun<sup>165</sup> qui a été avec eux. Puis il m'a dit qu'Ahmed jouait très bien, et je l'ai entendu aussi sur l'album, c'était bien. Mais c'était mieux en fin de compte en live que l'album. (Mohamed, 2014)*

*Il y avait aussi un autre musicien que j'ai connu, que je ne connaissais pas avant. Un guitariste, Ali, Égyptien, excellent guitariste. J'ai beaucoup aimé comment ils [Ali et Mohamed] ont travaillé. (Joseph K., 2014)*

*[En présentant les musiciens au public à la fin du concert Oudistique] Ahmed au oud. Au oud bien sûr, virtuose de oud, qui m'a fait travailler en fin de compte, et je suis très content de faire cette rencontre-là. [Puis] un grand virtuose et spécialiste de l'arabo-andalou, Monsieur Kamil (Mohamed, Oudistique, 2 novembre 2013)*

Grâce à un programme particulièrement varié, Oudistique permettait à chacun de faire valoir ses forces sur le plan musical, ses aptitudes artistiques que les pairs musiciens étaient à même d'apprécier, de reconnaître. Or, ce projet a aussi révélé l'importance des aptitudes sociales et des affinités humaines entre musiciens qui collaborent au sein du milieu musical. En effet, un événement qui repose sur un tel principe de coopération ne peut fonctionner que s'il y a une bonne entente et une certaine complicité entre les artistes impliqués. Dans cette

---

<sup>165</sup> Cithare sur table de forme trapézoïdale (voir par exemple Hassan Touma, 1996, p. 96-98).

étude de cas, la camaraderie s'est d'abord développée pendant les *workshops*, où l'ambiance était propice à l'échange. Puis, elle s'est transposée sur scène où les musiciens avaient un plaisir manifeste à jouer ensemble, en témoignaient les comportements et commentaires soulevés dans la description du concert ci-dessus. Finalement, cette fraternité a vraisemblablement débordé du cadre d'Oudistique au FMA, car les musiciens ont été aperçus aux concerts des uns et des autres dans les mois qui ont suivi, et ils entretiennent toujours des contacts. Par exemple, la rencontre-concert de oudistes tenue le 13 juin 2014, qui s'inscrivait dans le prolongement des activités présentées au FMA, a réuni à nouveau Mohamed, Ali, Kamil, l'invité spécial Nizar, en plus d'inclure de nouveaux joueurs, notamment Karim.

### 3.5.3 La suite

Tel que mentionné à quelques reprises, le projet a connu une suite en juin 2014. Or, une reprise plus formelle du concert Oudistique du 2 novembre 2013 a également été envisagée, d'abord par son instigateur Mohamed qui souhaitait reprendre l'idée tout en y apportant quelques modifications, notamment en recrutant de nouveaux musiciens :

*J'aimerais le refaire puis je pense que d'une façon, je pourrais réussir à le faire. [...] J'aimerais le refaire, mais un peu mieux aussi. [Chercheuse : Un peu mieux dans quel sens?] Plus de musiciens, et plus d'évènements, plus de... c'est ça. [Chercheuse : Plus de workshops autour? Grossir le projet..?] Oui. Grossir le cercle. [réflexion] L'idée, c'est que j'aimerais aussi rencontrer les musiciens, voir qu'est-ce qu'on pourrait faire. (Mohamed, 2014)*

La perspective d'une reprise enthousiasmait également d'autres musiciens : « J'ai beaucoup aimé l'expérience, et il m'avait parlé de peut-être le refaire à Québec et autres, j'espère que ça va se concrétiser parce que c'est vraiment... c'est un beau spectacle. » (Joseph K., 2014); « C'était une belle expérience de rencontrer les autres joueurs comme Kamil, Ahmed et Joseph aussi. Mohamed, on se connaît déjà. C'était une belle expérience, et on espère de la refaire cette année aussi. » (Ali, 2014).

Ces souhaits ne se sont par ailleurs pas encore concrétisés, les tentatives de Mohamed de réitérer l'aventure ayant avorté, faute d'avoir trouvé un diffuseur. La question des limites des circuits se pose alors. En effet, la pérennité d'un tel projet dépend notamment des acteurs

et des ressources qu'il est possible de rallier, sans quoi le bassin potentiel de partenaires, mais aussi de public, reste limité et limitant. L'idée est néanmoins toujours vivante dans l'esprit de Mohamed<sup>166</sup> pour qui les satisfactions liées à toute cette entreprise semblent avoir dépassé la somme des efforts déployés : « Tu sais, c'était vraiment un majeur travail, puis j'étais content de la réussite jusqu'à un certain point. Mais c'était vraiment *hectic*. Mais je trouve ça vraiment le *fun*. Il faut des choses comme ça » (Mohamed, 2014).

En résumé, cette étude de cas fournit un exemple concret de la manière dont un musicien peut réagir à son environnement, en tirant profit de ses forces – la variété montréalaise autour du oud en l'occurrence – tout en essayant de remédier à ses failles – c'est-à-dire contrer ce que Mohamed perçoit comme de la compétition entre pairs. L'importance du contexte s'affirme d'autant plus que Montréal semble avoir agi comme véritable « catalyseur », non seulement en réunissant une série de facteurs qui ont fait émerger l'idée chez Mohamed, mais aussi en étant le lieu où se déroule le Festival du monde arabe, un événement dont la structure et la ligne éditoriale favorisaient particulièrement la réalisation d'un tel projet.

En outre, une description de la mise en place d'Oudistique a révélé différents aspects du réseautage – la circulation de l'information, les phénomènes de cooptation, l'importance des aptitudes sociales au-delà des qualités musicales – ainsi que la nécessité de bien cerner un projet afin de le diffuser adéquatement – trouver le bon contexte de diffusion, être conscient du public pour adapter la présentation<sup>167</sup>. Les interactions entre Mohamed et les organisateurs du festival ont quant à elles mis en lumière les négociations qui peuvent s'avérer nécessaires pour conjuguer les « systèmes de valeurs », soit les objectifs, motivations, contraintes, etc., des différents acteurs du milieu musical. Pour terminer, si ce projet aura constitué un

---

<sup>166</sup> Une autre preuve du caractère vivant de ce projet est l'existence d'un groupe public sur Facebook, nommé « Oudistique » et qui comptait cent membres en date du 24 juin 2015, dont plusieurs musiciens, des intervenants du milieu musical et des mélomanes. Ce groupe est maintenu actif par son fondateur, Mohamed, qui publie de temps à autre du matériel issu du concert du 2 novembre 2013, des informations d'intérêt général liées au oud, etc.

<sup>167</sup> Dans le cas présent, il s'agissait par exemple de varier le contenu du concert grâce à d'autres instruments.

investissement considérable en énergie pour le musicien, il aura aussi été la source de bien des satisfactions que les notions de visibilité et de reconnaissance ont permis d'explorer.

Cela étant dit, cette étude de cas a également mis en évidence la variété des profils des musiciens impliqués. Au-delà de quelques similitudes dans leurs parcours, ils possèdent tous leur univers musical, leur propre démarche artistique et esthétique, ce qui leur permet à la fois de se distinguer entre eux, mais aussi de se compléter et d'apprécier d'autant plus les échanges et partages qui émergent de la collaboration. Or, comment ces profils se sont-ils forgés et s'affirment-ils chez chaque musicien?

## **Chapitre IV. Des musiciens, des profils : construire sa carrière sur le plan musical**

Dans ce dernier chapitre, il s'agira d'explorer plus en détail les circonstances de vie et les orientations musicales choisies par chacun des cinq musiciens afin de bien comprendre la variété de leurs profils artistiques. Au-delà des faits aisément identifiables dans leurs parcours – institutions musicales fréquentées, instruments joués, projets musicaux réalisés –, il sera question de la manière dont ces musiciens racontent leurs projets, définissent leur propre démarche artistique, utilisent les nombreuses influences qui jalonnent leurs parcours et leur donnent sens dans leurs carrières actuelles. En d'autres mots, quelles sont « les sources et les ressources de l'inspiration » de ces musiciens (Olivier, 2012, p. 11)?

### **4.1 Sources et ressources de l'inspiration**

#### **4.1.1 Le parcours d'apprentissage**

La manière dont ces artistes se sont initiés à la musique, puis plus particulièrement à leur(s) instrument(s) respectif(s) est dans chaque cas différente. Si l'éveil musical est survenu assez rapidement pour tous (voir biographies), une éducation plus formelle n'a pas systématiquement suivi, notamment chez Ali qui se décrit essentiellement comme un autodidacte jusqu'à l'inscription dans un programme de musique à l'université dans la mi-vingtaine. Quant à Karim, il a surtout appris par lui-même malgré quelques cours au Conservatoire de Casablanca. Puis, certains de ces artistes ont été formés tant en musique orientale qu'occidentale – par exemple, Mohamed a étudié au Conservatoire en Tunisie et à l'université au Nouveau-Brunswick –, alors que d'autres se sont entièrement consacrés à la musique orientale<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> « Je voulais prendre un cours ici, l'histoire de la musique classique [occidentale]. Je ne l'ai jamais pris. Mais je lis beaucoup. Donc j'ai lu sur Chopin, Schubert, j'ai lu beaucoup, mais je ne peux pas dire que je suis formé en musique occidentale. La seule formation de musique occidentale que j'ai, c'est le solfège, c'est les principes, par exemple les harmonies, par exemple tout ce qu'on lit dans le solfège, c'est-à-dire les triolets, la quinte juste, la

En ce qui concerne l'apprentissage de l'instrument, par exemple le oud qui unit une majorité des musiciens de cette enquête, chaque parcours est également singulier : Mohamed a débuté pendant le lycée, encouragé par un professeur de musique qui voyait en lui beaucoup de potentiel, mais il n'a par ailleurs pas eu de maître pour cet instrument; Kamil, fils d'un professeur de oud, avait ce luth comme instrument principal au Conservatoire; Karim, qui a toujours cheminé en autodidacte, a joué du oud jusqu'à l'âge de dix-sept ans, puis a tout abandonné avant de reprendre intensivement la musique une quinzaine d'années plus tard; enfin, Ali s'est mis tardivement au oud lors d'un séjour en Égypte pendant ses études au Canada, et apprend principalement par lui-même, hormis quelques cours suivis en Égypte, au Canada et aux États-Unis. Bref, l'acquisition de leurs savoirs et savoir-faire musicaux s'est faite selon des modalités tout aussi nombreuses qu'ils sont de musiciens<sup>169</sup>.

#### 4.1.2 Les influences

Le oud constitue également un point de départ intéressant pour mettre en évidence la variété des influences subies par ces musiciens. En effet, leurs sources d'inspiration se révèlent une fois de plus très diverses. Kamil a admis que son « professeur spirituel » était le oudiste d'origine irakienne Munir Bashir, citant aussi le frère Jamil Bashir. Pour Mohamed, le oudiste d'origine tunisienne Anouar Brahem est une référence importante dont il interprète d'ailleurs souvent certaines pièces en concert<sup>170</sup>. Chez Ali, deux artistes apparaissent incontournables, soit le même Anouar Brahem, ainsi que le musicien d'origine nubienne Hamza el Din. Karim, quant à lui, n'a pas voulu citer de nom, renvoyant plutôt à des influences générales telles que des genres musicaux issus du Maroc.

---

quarte juste, tout ça, je le connais. Donc ma formation de base musicale, théorie musicale, oui. Mais je n'ai pas étudié, par exemple, l'histoire de la musique occidentale. Je ne peux pas te dire par exemple : "J'ai fait deux ans sur Schubert." Non, pas ça. » (Kamil, 2014).

<sup>169</sup> Quant au percussionniste Joseph, il a expérimenté seul à la *darbouka* pendant de nombreuses années de son enfance avant d'intégrer le Conservatoire au Liban. Depuis son arrivée au Canada, il n'a jamais cessé de se former en suivant de nombreux stages et en faisant des échanges avec d'autres musiciens.

<sup>170</sup> Il a notamment joué la pièce « Halfaouine » en duo avec Ali à la guitare lors de la rencontre-concert au café Andaluçia le 13 juin 2014.

En somme, l'intérêt de cette comparaison réside dans le fait que chacun des musiciens cités comme « modèle » adopte une approche du oud très distincte : si Munir Bashir est considéré comme un grand maître de l'art du *maqam*<sup>171</sup>, Anouar Brahem est quant à lui principalement associé au jazz oriental<sup>172</sup>, tandis qu'Hamza el Din propose une musique au carrefour de sources arabe et nubienne<sup>173</sup>.

Il importe aussi de souligner que les influences musicales occidentales sont nombreuses chez certains de ces musiciens, et apparaissent d'ailleurs tôt dans le parcours de vie. Ali confiait par exemple avoir grandi dans un environnement plutôt occidentalisé au Caire, le *classic rock* ayant bercé son adolescence, alors que Mohamed a cité Michael Jackson, Madonna, James Brown et la chanson française aux côtés de la chanteuse d'origine égyptienne Oum Kalthoum pour rendre compte de l'éclectisme des musiques qu'il écoutait pendant ses années passées en Tunisie. Joseph s'est quant à lui découvert un intérêt pour le rap lors de son premier séjour au Québec (voir biographie p. 50) et admet qu'à l'adolescence, il écoutait – et écoute toujours – Metallica.

### **4.1.3 Va-et-vient entre sources et ressources de l'environnement d'origine**

Vis-à-vis des sources et ressources musicales plus directement associées à leur environnement d'origine – c'est-à-dire issues de pays arabes –, les musiciens entretiennent des

---

<sup>171</sup> L'ethnomusicologue Habib Hassan Touma commence par exemple son chapitre « Le phénomène du maqam » de la manière suivante : « Le *Maqam* est une forme musicale d'improvisation vocale ou instrumentale basée sur diverses séries de notes, dont le processus est unique dans l'art musical arabe classique aujourd'hui. On rencontre cette forme d'improvisation dans l'ensemble du monde arabe, qu'il s'agisse de musique religieuse ou profane. » (1996, p. 50; p. 50-60 pour le chapitre entier). Concernant Munir Bashir, voir notamment Khaznadar, 1998.

<sup>172</sup> Écouter, entre autres, les disques *Thimar* (1998) et *The Astounding Eyes of Rita* (2009).

<sup>173</sup> En entretien, Ali a expliqué la démarche d'Hamza el Din : « Mon *exposure* au oud – aussi, c'est quelque chose que j'ai réalisée après que j'ai commencé à jouer l'instrument – c'est pas l'*exposure* traditionnelle. Parce que les deux joueurs qui m'ont inspiré, chacun d'eux, il n'est pas un joueur de oud typique. Tu vois, Hamza el Din, il vient de la culture nubienne, où l'instrument [le oud] ne fait pas partie de cette culture. C'est lui qui, il est comme... il y a un terme... innovateur? C'est lui qui a, parce qu'il était allé au Caire, il a pris la musique arabe, puis il a intégré le oud dans la musique nubienne. Et quand tu écoutes ses enregistrements, tu écoutes un mélange des deux caractères, parce que la musique nubienne, elle est plus ou moins comme la musique africaine, qui est toutes les gammes pentatoniques. Mais lui, puisqu'il a appris la musique arabe au Caire, il a pris tous les *maqams*, les quarts de ton, alors tu vois un mélange des deux dans sa musique. » (Ali, 2014).

rapports différents, et des variations se sont exprimées au sein d'un même parcours selon les moments de la vie. Chez Joseph par exemple, certains apprentissages relatifs à la musique arabe se sont faits après l'arrivée à Montréal. Pour ce percussionniste, les contrats dans des restaurants de la métropole ont effectivement permis de découvrir des rythmes provenant de pays arabes et qui lui étaient encore inconnus :

*dans la musique orientale, tout ce qui est, qui s'appelle charqi, c'est-à-dire oriental de la musique, c'est tout ce qui est un peu Moyen-Orient, Égypte, Liban surtout. Et ça, c'est le type de musique qui est accessible un peu partout dans les pays arabes. Tu vas au Maghreb, tu vas écouter de ce style-là. Tu vas au Khalij, tu vas l'écouter. Alors les musiciens de ces régions-là, Maghreb ou même Khalij, ils vont connaître les pièces, ils vont savoir jouer ça. Mais pas le contraire. Les Libanais, ou Égyptiens ne vont pas nécessairement savoir jouer des musiques, des pièces marocaines ou du Khalij ou autre – Khalij, c'est le Golfe persique. Et ça, par la suite, je me suis rendu compte de ça ici. Parce qu'en côtoyant les musiciens, j'ai commencé à voir des rythmes, des pièces... Ça, c'était un de mes reproches après, au Conservatoire, qu'ils ne nous montrent pas, même au Conservatoire au Liban, on ne voit pas vraiment des rythmes maghrébins, ou des rythmes du Khalij. (Joseph K., 2014)*

Quant à Ali dont le premier instrument est la guitare, et ce pour des répertoires tels que le *classic rock* et le jazz, l'apprentissage du oud a été tardif, après le baccalauréat en musique à Montréal. Cette réémergence de la musique du pays d'origine, qui tient alors plutôt de la « redécouverte » que d'une découverte inédite comme ce fut le cas pour Joseph avec certains rythmes, est un phénomène dont il s'étonne d'ailleurs encore aujourd'hui : « Alors c'est drôle, parce que c'est après être venu vivre ici que je me suis réintroduit dans la musique de ma culture. C'est ça mon destin! » (Ali, 2014).

L'attirance grandissante d'Ali pour la musique « de [s]a culture » est un phénomène qui trouve écho dans d'autres enquêtes ethnographiques du même type. Par exemple, l'ethnomusicologue Carolyn Landau, qui s'est attardée non pas à la pratique, mais à la consommation musicale d'un homme migrant d'origine marocaine, a constaté la transformation du lien entre ce dernier et des musiques auxquelles il avait pourtant été exposé tout au long de sa vie :

*Meanwhile, the sharqi music from Egypt that seemed so foreign to him when he first encountered it upon arrival, age seven, in Fez, he has grown to enjoy over the years, mainly because of its associations with the place where he first heard it, which now signifies 'home' : 'It was hard to adapt [When I moved to Fez] I was bewildered and out of context, but I developed certain affinities with the music, because, now, it reminds me of Fez. But mainly it's my understanding that has grown over the years and Umm Kulthum wouldn't make sense to me twenty years ago, it makes a lot of sense to me now.' (Landau, 2012, p. 47)*

Chez Ali, « la musique de la culture de l'Égypte » était certes présente, accessible au Caire, mais son enfance « dans un environnement, ou un cercle social très *westernisé* » (Ali, 2014) n'aurait pas favorisé le développement d'un intérêt à l'époque :

*Malheureusement, comme la musique de mon pays, ce qu'on appelle le heritage, ou turath en arabe... Bien sûr, je savais les grands noms, mais il n'y avait pas personne qui m'a assis pour me faire écouter quelque chose de ça. Ma première exposure, mon oncle, le frère de ma mère, il écoutait tout du classic rock, Pink Floyd, Beatles, Eric Clapton, Queen et tout ça, alors c'est ça la musique avec laquelle j'ai grandi. (Ali, 2014)*

Or, comme le protagoniste de l'enquête de Landau, un enchaînement de circonstances de vie a fait croître l'intérêt d'Ali pour la musique du pays d'origine : « Maintenant, je suis dans une époque où je me sens plus connecté avec la musique arabe, et donc c'est ma culture. » (Ali, 2014).

Enfin, un troisième exemple du rapport mouvant d'un musicien aux sources et ressources musicales de son environnement d'origine est celui de Mohamed. Bien que ce dernier ait étudié au Conservatoire de musique et de danse de Sfax (Tunisie) et se soit initié au oud dès l'entrée au lycée, il admet avoir « quitté la musique arabe »<sup>174</sup> à un moment de sa vie et parle davantage de basse, de guitare et ce, dans les domaines du jazz, de la musique classique – son baccalauréat à Moncton –, voire du funk pour décrire ses projets musicaux comme jeune adulte. Il a certes réintégré le oud à sa pratique considérant la place prépondérante de ce luth dans sa carrière actuelle, mais explore désormais plusieurs répertoires avec cet instrument, ne se limitant pas à la musique arabe. Ainsi, la relation de Mohamed aux différents instruments et répertoires qu'il maîtrise est mouvante à travers le temps. Son activité musicale comporte de multiples facettes qui s'amalgament de manières variables selon les épisodes de son parcours.

---

<sup>174</sup> « l'imagination pour la composition... [Chercheuse : Même quand tu étais petit, c'était comme ça?] Je pense que oui, je pense que c'est ça qui... C'est ça que mon père disait, puis c'est pour ça aussi que j'ai quitté la musique arabe. Je n'aimais pas ça, être dans des cadres. Comme dans ma tête, si j'écoutais quelque chose, je voulais toujours l'improviser, mettre quelque chose de plus dessus. [Chercheuse : Mais pourtant, n'y a-t-il pas beaucoup d'improvisation dans la musique arabe?] Les *taqasim*? [Chercheuse : Oui] Oui, les *taqasim*, même le *taqsim*, quand on est au Conservatoire, non... c'est comme ça que ça se fait. La façon que je joue le oud... Maintenant, peut-être qu'on accepte plus là, quand c'est virtuose puis toutes sortes d'affaires, puis il y a d'autre monde qui a fait pleins d'autres choses comme Anouar Brahem, il y en a d'autres qui ont ouvert un tout petit peu... Qui ont ouvert le monde à autre chose. Mais tu sais... Non. Je ne rentrais pas dans la musique orientale puis je ne rentrais pas dans la musique tunisienne plus que ça. » (Mohamed, 2013).

En résumé, le type et l'intensité du rapport de chacun à ses sources et ressources musicales sont changeants au fil de la carrière. Il en résulte une certaine plasticité des profils artistiques qui fait écho aux propos de l'anthropologue Deirdre Meintel voulant que « les dimensions de l'identité de l'individu peuvent changer tant du point de vue de l'importance que de celui du contenu et de leur inter-relation [...] différentes formes d'identification prédomin[a]nt à divers moments de la vie des individus. » (1993, p. 14).

## **4.2 Du mouvement...**

Les entretiens ont révélé que lorsque les artistes parlent d'eux-mêmes, expliquent et donnent sens à la musique dont ils jouent, ils effectuent de constantes reconfigurations, manipulant les étiquettes – parfois pour se les approprier, parfois pour les critiquer –, variant les façons de se définir selon les circonstances et entrecroisant tout naturellement certains éléments musicaux – instruments, répertoires, etc. –, ce qui remet dès lors en cause bien des frontières. En fait, la représentation qu'ils offrent d'eux-mêmes est en perpétuelle construction, au gré des projets musicaux et des étapes de carrière. Il s'agira donc maintenant de mettre au jour les lignes de force qui sous-tendent les discours des musiciens, en s'attardant principalement à la manière dont ils pensent et mettent en mots leur musique, à la façon dont ils articulent les différents éléments de leur pratique et donnent ainsi sens à leur parcours musical<sup>175</sup>.

### **4.2.1 Le refus des cadres**

Raconter leur démarche artistique et leurs différents projets de carrière a poussé les musiciens à user d'étiquettes musicales. Or, appropriation et rejet d'une même étiquette pouvaient avoir cours au fil de la conversation. Par exemple, lorsqu'il a été question de la nature de ses engagements à Montréal, Mohamed a répondu : « C'est plus "musiques du

---

<sup>175</sup> « En privilégiant l'explicitation des lignes de force internes sur l'explication par des causes externes, une telle perspective [descriptive] se rapproche de l'attitude anthropologique, lorsqu'elle considère les acteurs non comme les victimes de croyances erronées mais comme les auteurs ou les manipulateurs de systèmes de représentation cohérents. » (Heinich, 2010 [1998], p. 33).

monde” et c’est quelque chose que j’essaie toujours de m’en sortir, puis c’est difficile un peu. [De te sortir de...?] de l’étiquette musiques du monde. J’adore la musique du monde, mais je n’aime pas les étiquettes. » (Mohamed, 2013).

Ce mélange d’adhésion et de résistance – « J’adore [...] mais je n’aime pas » – illustre le rapport ambivalent du musicien à l’appellation « musiques du monde ». D’entrée de jeu, la position de Mohamed relativement à cette étiquette s’est révélée critique :

*Tu sais, musiques du monde, ça veut dire quoi? World beat. World beat, l'histoire de ça c'est une autre histoire... là on va aller chercher dans Disney et tout ça [...] Moi, ce que je vois... je vois premièrement, et malheureusement un peu, l'idée n'est pas assez [réflexion] pas assez précise. Pas que ce n'est pas assez précis; ce n'est pas assez global. On veut quelque chose d'exotique, c'est ça qui est le problème. (Mohamed, 2013)*

Néanmoins, il a fait régulièrement usage du terme pour qualifier plusieurs de ses projets. Parlant d’une de ses compositions en électroacoustique à l’Université de Moncton, il expliquait : « Tu vois, cette direction-là de musiques du monde, ce que j’ai fait, j’ai pris des instrumentistes pour *jammer* avec du parler de différentes langues, puis j’ai fait comme un canon avec ça, comme un contrepoint. » (Mohamed, 2013). Puis, décrivant un projet en chantier en 2013 et toujours en cours à l’heure actuelle, il racontait :

*L'idée, c'est de faire un trio, puis les compositions, c'est toutes mes compositions, et c'est vraiment super varié. Varié comme influences... Tu as des choses qui sont plus, je ne sais pas, jazzy, des choses plus bluesy... Mais l'idée, c'est de faire un projet de musiques du monde, mais super ouvert, éclaté. (Mohamed, 2013)*

Dans chaque cas, l’étiquette ne désigne pas tant un contenu précis – puisqu’il s’agit de projets à plusieurs égards différents –, mais une certaine « direction », pour reprendre l’un des mots du musicien, une trajectoire qu’emprunte l’artiste, aussi flexible soit-elle.

À travers un usage critique des étiquettes, Mohamed redéfinit ainsi constamment sa propre musique, et exprime du même coup le processus que représente sa démarche<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Dans un article qui adopte une approche similaire à ce chapitre, c’est-à-dire qui retrace la manière dont un artiste – dans ce cas, un danseur – pense et raconte ses projets artistiques, l’anthropologue Sarah Andrieu écrit : « Au final, les différentes définitions qu’Ahmed donne de la ‘danse africaine’, de la ‘danse traditionnelle’ et de la ‘danse contemporaine’ sont à géométries variables. Elles doivent être rapportées aux différents contextes d’énonciations et obligent le chercheur à comprendre entre les lignes. Cependant, il faut avoir à l’esprit que les élaborations rhétoriques et conceptuelles d’Ahmed, comme celles du chercheur, ne sont ni figées, ni imperméables. En conséquence, aujourd’hui, trois ans après nos discussions, Ahmed, enrichi d’expériences

Comme l'écrit le sociologue Simon Frith, « our experience of music – of music making and music listening – is best understood as an experience of this *self-in-process*. » (Frith, 1996, p. 109).

En outre, cette propension à négocier et à critiquer les étiquettes illustre une tendance plus générale de refus des cadres rigides. En effet, les musiciens ont utilisé toutes sortes d'expressions pour traduire leurs réticences vis-à-vis des balises fixes. En parlant de sa formation à la *darbouka* en Turquie, Joseph expliquait :

*Tu sais, au Conservatoire, c'était un peu comme ça, rigide, et j'ai trouvé que les Turcs le prennent plus de façon... Il n'y a pas de limites, il n'y a pas de règles à suivre, et j'ai beaucoup aimé ça. Parce que c'est vrai, en musique, tout ce qui est artistique, tu ne peux pas dire : « C'est ça la règle. » C'est sûr, il faut apprendre la base, c'est très important d'apprendre la base, mais après ça, il ne faut plus que tu te les mettes, les limites... te dire : « C'est comme ça. » Non. (Joseph K., 2014)*

Pour Mohamed, la décision de « quitt[er] la musique arabe » (voir p. 128) lorsqu'il était jeune adulte est imputable, selon ses dires, au fait « qu'[il] ne rentra[t] pas dans la musique orientale puis [il] ne rentra[t] pas dans la musique tunisienne. » (Mohamed, 2013), des propos qui évoquent bien cette idée de balises auxquelles le musicien refuse par ailleurs de s'en tenir.

Du côté de Kamil, le sujet a plutôt été touché à travers l'idée d'innover en musique andalouse :

*En musique andalouse, c'est sûr que mes inspirations premières, c'est ce que j'ai appris et puis ce qui se fait actuellement via Facebook. Je vois toujours les soirées, je vois les orchestres, ce qu'ils jouent, comment ils jouent les choses, comment ils innover. Parce qu'on peut innover, mais on peut mal interpréter, surtout un classique. Parce que la musique andalouse, ça fait huit cents ans qu'elle existe, ça fait mille ans presque, alors c'est une musique ancienne [...] Il y a des gens qui sont puristes, qui disent que ça ne doit pas changer, mais il y en a qui apportent des petits changements intéressants. Alors si tu vas sur ma page Facebook ou bien sur YouTube, tu vas voir, j'ai joué des choses qui sont interprétées différemment, et ça, c'est ma signature en quelque sorte. Et je crois à une modernisation de la musique andalouse. (Kamil, 2014)*

Bref, le refus de se conformer à un cadre étroit, par exemple celui d'une étiquette dont l'acception serait figée, apparaît chez bien des musiciens. Cette attitude va de pair avec le

---

nouvelles, donne peut-être une couleur sensiblement différente à son projet artistique personnel » (Andrieu, 2012, p. 42).

cheminement que constitue la carrière artistique, alors que l'univers musical de l'artiste est toujours en train de se faire et de se définir au fil des projets.

#### 4.2.2 Définitions à géométrie variable

Une flexibilité dans l'utilisation des étiquettes transparaisait donc dans la manière dont les musiciens se définissaient et définissaient leur musique. À titre d'exemple, des qualificatifs d'ordre national ont d'abord été employés en de multiples occasions :

*Je dirais, des fois, j'essaie de trop vouloir que ce soit turc et ce n'est plus moi on dirait. Là, le défi, c'est de faire sortir « moi », qui est un mixte des deux. Je ne suis pas Turc, je suis Libanais, et j'ai beaucoup aimé la musique turque, la technique, j'y suis allé, mais c'est rendu comme un mixte des deux, alors c'est ça qui est intéressant. (Joseph K., 2014)*

*Bon, je vais retourner à mes racines tunisiennes puis je vais vous jouer une pièce de Anouar Brahem. (Mohamed, rencontre-concert, 13 juin 2014)*

*En fait, si je reformule la question : quelles sont tes références musicales, sur la base de quoi tu as pu avoir ta musique? [...] parce que je suis Marocain, c'est tout l'art marocain dans le chaâbi, dans l'andalou, dans le berbère, dans le gnaoui, dans le marsaoui, dans le ceci, cela, ça peut être tout cela qui a fait surgir moi-même. (Karim, 2014)*

Puis, le niveau de référence panethnique – l'allusion à l'« arabité » en l'occurrence – a bien sûr été également utilisé à diverses reprises par les uns et les autres. En fait, le type d'appartenance revendiquée découlait souvent du contexte d'énonciation : dans le cadre d'Oudistique notamment, les musiciens étaient plus enclins à se désigner par leur origine nationale, les frontières ainsi tracées étant réellement pertinentes dans un contexte où la référence à l'« arabité » n'aurait, au fond, distingué personne : « Moi, j'étais le seul Égyptien que je connaissais au concert. [...] Mohamed, il est le seul Tunisien aussi. » (Ali, 2014). Cet exemple illustre d'ailleurs efficacement le principe qui sous-tend la théorie des frontières de Barth (1995 [1969]), à savoir que l'intérêt ne réside pas dans le « contenu », les traits d'un groupe – ou d'un individu –, mais bien plutôt dans les frontières qui se construisent dans le rapport entre les uns et les autres; en d'autres termes, dans les mécanismes générateurs de différences.

Cette géométrie variable des définitions traduit aussi ce mouvement dans lequel se situe tout individu au cours de sa vie, l'occurrence de marqueurs identitaires dans les propos

des musiciens n'impliquant pas pour autant qu'ils s'y cantonnent<sup>177</sup>. Chez Ali par exemple, un artiste dont le discours était souvent traversé par des référents panethnique (arabe) et national (vis-à-vis de l'Égypte), la manière de résumer son cheminement à ce jour était pourtant loin d'être statique :

*Je passe à une époque maintenant, je suis en continuation de ça, c'est... mon identité même, ça change. Si on me dit : « Qu'est-ce que tu joues comme style? ». Je suis... On m'a décrit récemment comme un caméléon. Tu vois, je connais personne qui a passé par les mêmes circonstances que moi. Mais, qu'est-ce qu'on peut faire? [rires] C'est ça! C'est ça mon background! La guitare, ça va être toujours mon instrument, mais je suis très content que le oud soit devenu mon second instrument aussi. (Ali, 2014)*

La période de changements dont parle ici Ali est relative à son passage de la guitare au oud, mais aussi à son immersion graduelle dans ce qu'il nomme la « musique traditionnelle arabe », après plusieurs années d'études consacrées au jazz et une jeunesse baignée dans le *classic rock*. Sa circulation entre instruments, genres et répertoires musicaux se révèle par ailleurs tout sauf unidirectionnelle.

### 4.2.3 Un « dialogue » instrumental

À travers le parcours d'Ali, mais aussi celui de Mohamed, deux multi-instrumentistes ayant plusieurs points en commun<sup>178</sup>, il s'affirme un va-et-vient constant entre instruments, genres, répertoires, voire techniques de jeu<sup>179</sup>. Bien qu'ils n'hésitent pas à croiser ces différentes sources et ressources, chacun exprime néanmoins un souci de respecter les potentialités, le caractère distinctif de leurs instruments, la guitare et le oud en l'occurrence :

---

<sup>177</sup> Comme l'a démontré l'anthropologue Sarah Andrieu à propos de la démarche artistique d'un chorégraphe burkinabè : « Cependant, force est de constater qu'Ahmed, tout en se revendiquant *turka*, ne s'enferme aucunement dans cette identité ethnique. En effet, s'il souhaite puiser dans "sa" culture, "sa" tradition pour certaines de ses créations, pour d'autres, il s'inspire de rythmes, de danses d'autres régions du Burkina qu'il considère, elles aussi, comme faisant partie intégrante de son intimité culturelle. » (Andrieu, 2012, p. 44).

<sup>178</sup> Ces derniers ont tous deux une formation en jazz, ont effectué une partie de leur scolarité en musique au Canada et maîtrisent la guitare ainsi que le oud. Mohamed avait par ailleurs fait le Conservatoire en Tunisie, mais sans cours d'instrument, tandis qu'Ali avait suivi quelques cours ça et là en Égypte, mais se décrit principalement comme autodidacte avant son arrivée au Canada.

<sup>179</sup> Il aurait été possible de traiter cette question à partir d'autres exemples, notamment celui du percussionniste Joseph qui a appris le tabla indien pour se préparer à la technique de *darbouka* turque : « Je suis allé en Turquie, en 2011, je suis allé trois mois à peu près, deux mois et quelques. J'y suis allé pour apprendre la nouvelle technique, je te dirais, qui a révolutionné la *darbouka*, la technique turque qui vient du tabla indien. C'est la raison pourquoi j'ai pris des cours de tabla, pour apprendre un peu la technique. » (Joseph K., 2014).

*[Parlant de son travail d'arrangements pour la pièce « Lamma bada yatathanna » au concert Oudistique] J'ai fait toutes sortes de partitions complètement différentes avec des idées différentes, avec les accords différents. Au début, je pensais que ça pouvait faire comme... que je pouvais faire comme si c'est des violons, mais le oud était plate à mourir. [...] La mélodie ne fai[sait] plus de sens pour le oud, pour un joueur de oud. Un joueur de oud, tu lui donnes « pom » [silence] « pom » [silence]. Non, lui, il veut jouer : « pom tikating, pom, tadadida » [il chante]. Il y a comme un certain style que je veux, juste vers la fin que je me suis dit : « Bon, ok, on va faire des mélodies, chacun sa mélodie, ça va marcher, mais des mélodies conjointes, pas de sauts, puis on va essayer que ça marche. » [...] Il y a quelque chose que j'ai beaucoup aimé, c'est la ligne que j'ai donnée à Ahmed. Ça, c'était une très belle ligne puis je pense que même Joseph [K.], il est rentré puis il était comme : « Wow! » Ça donne... la grandeur [réflexion] C'est ça, c'est oudistique. C'est guitaristique, c'est oudistique. Tu vois, nous on dit guitaristique, ça veut dire que tu peux le jouer mieux, bien sur la guitare. Un blues en mi, c'est guitaristique au boutte, ça se joue tout seul. Dans le sens où il y a des compositeurs qui ont bien écrit pour la guitare, mais il y en a d'autres compositeurs qui ont écrit pour beaucoup de choses, mais pour la guitare... ils ont fait de belles pièces, mais c'est pas des belles pièces pour la guitare. (Mohamed, 2014)*

*La guitare, c'est comme le grand fils du oud, ils vont très bien ensemble. L'un complémente l'autre, mais chacun, il est un instrument vraiment différent. Moi, quand j'ai voulu commencer à jouer le oud, [un ami] m'a montré un oud qu'il a été faire construire en Égypte. Il a demandé au luthier de lui faire le manche plus grand pour que ce soit plus comme une guitare, et j'y ai pensé aussi parce que la technique, le picking est différent dans les deux instruments. J'ai pensé, puisque j'ai déjà une bonne technique sur la guitare, je peux jouer avec la même technique sur le oud. Mais je peux te dire maintenant, dès que tu essaies de faire sonner le oud comme une guitare, it's gonna sound like shit. C'est vraiment un instrument différent. C'est un instrument mélodique. La guitare, c'est un instrument... aussi, tu joues une monodie, mais aussi c'est plus fort comme un instrument, ce qu'on appelle un chordal instrument. Comme le piano, tu vois. Alors il faut vraiment traiter chaque instrument... il y a là comme des points d'avantage. (Ali, 2014)*

Par un néologisme comme « oudistique », et par des références au « langage » de la musique et des instruments, Mohamed et Ali manifestent des préoccupations de type idiomatique : « La seule chose, entre le jazz et le oud, pour moi, c'est le langage. Le jazz a un langage. Le oud, j'essaie d'aller chercher du langage du oud pour le mettre par-dessus. » (Mohamed, 2014)<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> Chez Ali, deux passages d'entretien s'inscrivent dans la même veine : « Et j'essayais de jouer [le jazz], mais j'ai réalisé très vite que c'est le genre de musique que... c'est un genre très complexe, tu ne peux pas... *You can't fake it*, tu vois. C'est une langue très sophistiquée, elle est assez complexe, et il faut l'apprendre. » ; « Et l'époque prochaine, je veux essayer, autant que possible, d'absorber la langue de la musique arabe, les *maqamat*, je sais que ça ne va pas finir, mais je commence au moins par les pièces les plus connues. » (Ali, 2014).

Or, si les musiciens insistent sur les spécificités de leurs instruments, ces derniers n'entretiennent pas moins une grande proximité au sein de leur démarche : « All my life I felt a strong calling from the oud which I loved so dearly. I began playing it in 2010 and since then it continues to open new windows and opportunities in parallel with my journey on the guitar. » (Ali, publication Facebook, 21 août 2014). Quant à Mohamed qui manipule aussi la basse depuis l'adolescence, cette anecdote est révélatrice : « Comme hier je jouais et on m'a dit : "Ah, tu prends la basse comme un oud." » (Mohamed, 2013).

En somme, les rencontres entre instruments, genres et répertoires relèvent d'un processus naturel, voire évident pour ces musiciens. En parlant par exemple de la pièce jazz « Les feuilles mortes », Mohamed racontait : « Elle représente surtout, peut-être, la porte, ou un des standards... La porte pour moi pour aller jouer au oud. Je pense que dès que j'ai réembarqué sur le oud pour jouer du jazz, "Les feuilles mortes" c'était une des premières [pièces]. C'était facile comme ça. » (Mohamed, 2014)<sup>181</sup>.

Cette pièce a d'ailleurs été jouée en duo par Mohamed au oud et Ali à la guitare lors du concert Oudistique, dans une interprétation qui mettait bien en lumière différents croisements. D'abord, il y a eu une introduction de Mohamed au oud, qui a exposé le thème du standard de manière plutôt ornementée et suivant une structure rythmique libre (non mesurée). Puis, les deux musiciens se sont lancés dans une improvisation, cette fois mesurée, de quelque neuf minutes, alternant solos et accompagnement harmonique. Mohamed a ainsi joué des accords sur le oud, un instrument essentiellement mélodique. Sa pleine maîtrise des systèmes

---

<sup>181</sup> Mohamed a expliqué en détail le cheminement qui l'a mené à jouer ce standard au oud, en soulignant que c'est à l'écoute d'un disque du musicien Keith Jarrett, pianiste jazz originaire des États-Unis, que l'idée lui est venue de reprendre le luth oriental : « Je pense que dès que j'ai réembarqué sur le oud pour jouer du jazz, "Les feuilles mortes" c'était une des premières [pièces]. C'était facile comme ça. À cause de Keith Jarrett. [...] C'est le *Blue Album* qu'il a fait sur Blue Note, c'est un *set* en fin de compte. Une compilation de six CDs puis ça s'appelle *Live at Blue Note* tout simplement, avec Keith Jarrett trio. [...] Ce que je veux dire par ça, à un certain moment dans la toune, à part le "didadida", ça c'est un peu *jazzy*, mais il va aller sur "baba da, bada di" [il fredonne un petit moment], ça fait super oriental. [...] Donc, c'est ça, c'est vraiment cet album-là, puis peut-être ces vingt-six minutes-là qui... [Chercheuse : Ok, qui t'ont inspiré.] ...de jouer du oud là aussi. » (Mohamed, 2014).

mélodique et harmonique tient d'ailleurs d'une démarche intentionnelle et conscientisée chez lui :

*Puis l'autre chose pour laquelle je voulais la guitare [comme instrument à l'université], c'est pour comprendre plus. Comprendre plus le système, l'harmonie, je voulais un instrument qui joue de l'harmonie. Avec ma connaissance de bass, j'adorais la bass électrique. J'étais comme : « Ok, j'ai plein de choses », mais tu sais, je ne suis pas né vraiment dans le système harmonique. Puis ça je le savais, même quand j'étais jeune, j'avais des amis belges qui prenaient la guitare, qui étaient des amis de mes frères en fin de compte. Il prend la guitare, il écoute des mélodies puis il met des accords dessus. Puis moi, je peux te jouer n'importe quelle mélodie, mais je ne peux pas mettre des accords dessus, c'est pas ma culture. (Mohamed, 2013)*

Aujourd'hui, sa pratique musicale se nourrit de cette connaissance de plusieurs instruments, genres, répertoires, techniques de jeu, systèmes musicaux, donnant lieu à des enchevêtrements qui peuvent sembler inédits pour l'observateur extérieur, mais qui vont ni plus ni moins de soi pour le musicien. Ainsi, dans les propos comme dans les projets concrets de ces artistes, les frontières musicales apparaissent à certains égards d'une grande porosité.

### **4.3 Agencements des sources et des ressources**

#### **4.3.1 La boîte à outils**

La manière dont chacun met à profit ses différents savoirs et savoir-faire musicaux varie selon les projets, les moments de la carrière, les envies personnelles, si bien que ces sources et ressources accumulées au fil du parcours de vie semblent former une sorte de « boîte à outils » ou de bagage duquel le musicien puise des éléments : « Je m'imagine pouvoir travailler d'autres choses, parce que j'ai un bagage; j'ai le bagage classique, bagage arabe, assez fort, puis surtout le bagage innovation. » (Mohamed, 2013).

Parlant de leur rapport aux répertoires pour le oud, Mohamed et Ali expliquaient par exemple :

*Ça fait un bon moment que j'ai réalisé que je veux et j'ai besoin d'améliorer ma technique, alors je m'immerge de plus en plus dans la musique traditionnelle arabe, parce que c'est là d'où le oud vient. Et ces jours-ci, je commence à m'apprendre les pièces traditionnelles, comme les*

longas<sup>182</sup>, les muwashahat et tout ça. [...] Mais aussi, j'ai appris que pour apprendre bien l'instrument, il faut apprendre l'histoire de l'instrument, et jouer la musique où l'instrument est vraiment bien utilisé. (Ali, 2014)

Mais encore là, c'est un peu comme la musique classique, arabe ou autre; tu l'apprends pour avoir du bagage, mais c'est pas ça qui me fascine. (Mohamed, 2014)

Ainsi, l'apprentissage de ces répertoires ne constitue visiblement pas une fin en soi pour ces musiciens, mais bien un passage vers une meilleure compréhension de leur instrument, tout comme une ressource, un outil supplémentaire dans leur bagage. Chez d'autres artistes rencontrés, les connaissances multiples sont également envisagées comme un enrichissement dans leur démarche. De son côté, le percussionniste Joseph expliquait, lors d'une conversation plus informelle<sup>183</sup>, que son apprentissage des percussions indiennes et brésiliennes<sup>184</sup> contribuait selon lui à enrichir son jeu, sans qu'il ne souhaite pour autant offrir des prestations solos à ce sujet. Pour Kamil, la double maîtrise de la musique classique orientale et de la musique andalouse représente, dans ses mots, une « petite richesse » :

*J'avais une double formation en quelque sorte. Formation théorique et pratique en oud, qui pourrait être qualifiée de formation orientale; parce que les bases, les principes théoriques orientaux, j'ai tout ça. Puis, j'avais une formation musicale andalouse qui est un peu différente – on peut en parler si tu veux. Elle s'apparente, mais est un peu différente. Ce qui m'a donné une petite richesse, en matière de jeu, en matière de discipline, en matière d'interprétation musicale. (Kamil, 2014)*

---

<sup>182</sup> Morceau entraînant sur une métrique simple (souvent 2/4), issu du patrimoine des pays balkaniques et éventuellement de la Turquie (voir notamment El Mahdi, 1972, p. 21).

<sup>183</sup> Conversation téléphonique effectuée le 14 février 2015, quelques mois après l'entretien officiel de cette enquête, et qui visait à compléter certaines informations déjà recueillies.

<sup>184</sup> Il en avait déjà été question lors de l'entretien à l'été 2014, où le percussionniste avait alors dit : « J'ai organisé un évènement [...] Je connaissais [un musicien] dans ce temps-là parce que je prenais avec lui des cours de tabla indien; je faisais un échange, moi je donnais des cours de *darbouka*. Il m'avait dit que lui, il faisait partie d'un groupe de samba brésilienne. Et la thématique de ce spectacle-là, de cet évènement-là, c'était un peu carnaval, alors j'ai dit : "Je peux vous proposer une *bateria* de samba, vraiment." Alors c'était ça, j'ai appelé [le musicien] et ils sont venus. J'ai joué avec eux pendant l'évènement. J'ai adoré ça! C'est vraiment la première fois que je découvrais pour de vrai c'est quoi la samba, j'ai vraiment adoré. Alors après ça, je suis allé prendre des cours avec [tel professeur], je ne sais pas si tu connais? Vraiment un excellent percussionniste québécois, sa spécialité, lui, c'est samba. Il va au Brésil à chaque année, il a participé au carnaval de Rio plusieurs fois, et je te dirais que c'est le seul, ici au Québec, qui fait de la vraie samba authentique, et non pas mélangée avec plein de choses. C'est vraiment authentique, authentique. C'est lui la référence au Québec. Et depuis ce temps-là, je fais partie de son groupe Le Bloco, alors aussi, je fais de temps en temps des contrats de samba. Je joue la *tamborim*. » (Joseph K., 2014).

Par ailleurs, cette façon d'envisager le rapport de chacun à ses ressources musicales – c'est-à-dire comme une « boîte à outils » constituée au fil du temps et qui alimente sans cesse la démarche de l'artiste – ne doit pas être ramenée exclusivement au fait migratoire. Certes, l'installation de ces musiciens d'origine arabe en sol montréalais a pu favoriser leur découverte de nouvelles ressources musicales et contribuer aux bagages pluriels respectifs, mais leur contact avec de multiples répertoires, instruments et autres remonte néanmoins, dans bien des cas, aux années passées dans le pays d'origine. En fait, l'idée de puiser à même son bagage au gré des choix et des besoins renvoie à une conception de la « culture » qui dépasse les phénomènes migratoires; il s'agit d'envisager cette dernière comme un processus plutôt qu'une entité unifiée et figée (Turino, 2008, p. 109-110), l'individu puisant à même un bassin de ressources symboliques dont il dispose (Meintel et Kahn, 2005)<sup>185</sup>.

### 4.3.2 Des outils à leur actualisation

Plus qu'un simple cumul d'apports musicaux, la « boîte à outils » d'un musicien donne toujours lieu à une réappropriation, à une actualisation constante des multiples éléments qui la composent. Cette idée a transparu de différentes manières dans les entretiens :

*Depuis, je te dirais, la fin des années 2000, j'ai beaucoup d'influences turques dans ma tête. Alors quand je compose, j'ai tout le temps, on dirait, ce groove-là qu'ils ont, que j'aime beaucoup. Des fois, même maintenant, je me dis peut-être que je devrais relaxer un peu là-dessus pour essayer de... de donner peut-être quelque chose [réflexion] Je dirais, des fois, j'essaie de trop vouloir que ce soit turc et ce n'est plus moi on dirait. Là, le défi, c'est de faire sortir « moi », qui est un mixte des deux. Je ne suis pas Turc, je suis Libanais, et j'ai beaucoup aimé la musique turque, la technique, j'y suis allé, mais c'est rendu comme un mixte des deux, alors c'est ça qui est intéressant. (Joseph K., 2014)*

---

<sup>185</sup> Dans une étude portant sur la transmission de l'appartenance ethnique, de l'identité chez les enfants dont les parents sont issus de milieux immigrants montréalais, les anthropologues Deirdre Meintel et Emmanuel Kahn s'intéressent notamment au « projet identitaire » d'individus dits de deuxième génération (G2) – c'est-à-dire dont les parents ont immigré – une fois devenus parents à leur tour. Le « cadre idéologique » qui transparaît alors chez ces G2 est pluraliste, l'idée étant de donner à leurs enfants un accès privilégié à de nombreuses « ressources culturelles » qui constituent autant d'outils parmi lesquels les enfants pourront choisir : « Aux projets parentaux des parents G2 et de leurs conjoints s'ajoute un nouvel élément de virtualité, puisque ces couples laissent entendre que ce sont les enfants qui choisiront leurs propres référents culturels et identitaires et que le rôle des parents est d'ouvrir l'accès à autant de "ressources" symboliques que possible. » (Meintel et Kahn, 2005, p. 156).

Kamil a quant à lui parlé de « [s]a signature »<sup>186</sup>, Mohamed a évoqué « [s]a touche personnelle »<sup>187</sup>, Karim a discuté de sa démarche en rappelant que « lorsqu’[il] compose, il y a Karim, il n’y a pas quelqu’un d’autre » (Karim, 2014). Ainsi, sans nier les influences qui alimentent leur démarche, ces musiciens considèrent néanmoins leur univers musical comme une réalité à part entière, et non comme une pure juxtaposition d’éléments.

Pour reprendre un argument de l’ethnomusicologue Julien Mallet dans une étude similaire qui retrace le parcours d’un musicien migrant de Madagascar fréquentant les circuits des « musiques du monde » en France, la manière dont ces artistes montréalais d’origine arabe traitent leurs différentes ressources s’exprime en termes d’ajustements et de construction : « Plutôt que pris dans la négociation problématique d’une “double identité” ou dans un “conflit de culture”, Damily bricole avec les “outils” à sa disposition pour répondre à une situation en même temps qu’il participe à sa construction » (Mallet, 2012, p. 90-91).

Ce « bricolage » qu’évoque Mallet n’est donc pas libre de toute contrainte, en ce qu’il doit répondre à une situation, qui est pour les musiciens de la présente enquête le contexte montréalais avec ses rouages et ses intervenants possédant différents « systèmes de valeurs ». Or, il ne s’agit pas non plus du seul cumul d’apports variés; les musiciens sont plutôt des participants actifs dans ce processus de reconfigurations, de négociations, de transformations de leurs nombreuses sources et ressources en une synthèse originale.

### **4.3.3 D’ici et d’ailleurs, ou le droit à l’ambivalence**

En définitive, une perspective dichotomique qui dissocie strictement l’« ici » et l’« ailleurs », qui polarise les différents lieux occupés par l’individu tout comme les différentes ressources dont il dispose ne permet pas de bien comprendre la réalité de ces musiciens migrants. Cette vision apparaît plutôt réductrice de leur situation, alors qu’il ne s’agit pas tant pour eux de trancher entre différents bagages, mais bien plutôt d’apprendre à

---

<sup>186</sup> « Alors si tu vas sur ma page *Facebook* ou bien sur *YouTube*, tu vas voir, j’ai joué des choses qui sont interprétées différemment, et ça, c’est ma signature en quelque sorte. » (Kamil, 2014).

<sup>187</sup> « [Mohamed en entrevue radiophonique] Pour des arrangements de pièces classiques arabes, j’essaie toujours d’être personnel. De mettre ma touche personnelle dessus. » (Jobin, 2013).

combiner leurs multiples outils et à s'y retrouver : « Je me considère quelqu'un qui est comme un résultat de deux cultures, et je vais toujours essayer de voir les points communs entre les deux. » (Ali, 2014).

C'est d'ailleurs une position similaire qu'adopte le sociologue Ahmed Boubeker lorsqu'il suggère le « droit à l'ambivalence » des populations issues de l'immigration dans le contexte français<sup>188</sup> :

*Mais encore s'agit-il de ne pas négliger un droit à l'ambivalence contre l'assignation identitaire, un droit d'être d'ici et d'ailleurs sans obligation de choisir. Car, dans une société française où les individus ont désormais un rôle actif dans l'élaboration de nouvelles manières de vivre ensemble, c'est en imposant leur part d'expérience dans la construction du lien social qu'ils assurent leur part de reconnaissance sociale.* (Boubeker, 2008, p. 216)

Dans le cadre de la présente enquête, il est notamment question de reconnaître la multidimensionnalité de ces artistes, venus d'ailleurs certes, mais maintenant d'ici. Des musiciens d'origine arabe, mais désormais aussi montréalais. La musique constitue à ce compte un véhicule privilégié pour traduire les reconfigurations au sein de leurs parcours :

*I would argue therefore that music is socially meaningful not entirely because it provides means by which people recognise identities and places, and the boundaries which separate them. [...] musical performance, as well as the acts of listening, dancing, arguing, discussing, thinking and writing about music, provide the means by which ethnicities and identities are constructed and mobilised.* (Stokes, 1994, p. 5)

Les musiciens peuvent ainsi, par leur démarche musicale, exprimer cette réalité qui est la leur, « au carrefour de divers mondes » (Boubeker, 2008, p. 215). En se réappropriant leurs différentes sources et ressources, notamment ces savoirs et savoir-faire musicaux captés au fil des parcours de vie et qui se sont révélés bien distincts d'une personne à l'autre en termes de méthodes d'apprentissage, d'influences musicales, de rapports aux musiques de l'environnement d'origine, ils forgent leurs profils de musiciens. La manière dont ils verbalisent le tout, dont ils se définissent et expliquent leur musique est elle-même évocatrice de ce processus, de ce mouvement constant : ils refusent de s'enfermer dans des cadres trop

---

<sup>188</sup> L'article de Boubeker traite des « héritiers de l'immigration maghrébine » en France, c'est-à-dire des deuxième et troisième générations d'immigrants d'origine maghrébine. Or, son orientation de recherche, « au carrefour de la question urbaine, de la question sociale et de celle des migrations » (Boubeker, 2008, p. 209), rejoint en bien des points les préoccupations qui animent ce mémoire et ses propos trouvent à certains égards écho dans la réalité des migrants eux-mêmes.

stricts, des visions trop figées de la musique, de ses genres et répertoires, et adoptent des définitions d'eux-mêmes à géométrie variable. L'utilisation concrète qu'ils font de leurs différentes connaissances, par la rencontre d'instruments, de répertoires et autres, tend quant à elle à suggérer une grande porosité des frontières musicales. Ainsi, les multiples composantes de leurs bagages musicaux respectifs tiennent lieu d'outils à partir desquels ils procèdent à des agencements, des actualisations continues. Une telle démarche se déploie néanmoins dans un contexte qui est commun à tous les musiciens de l'enquête et qui ne peut être occulté, soit celui du milieu musical montréalais au sein duquel ils cherchent à se faire une place. Si ces artistes jouent un rôle actif dans ces reconfigurations des sources et des ressources, ils doivent néanmoins tenir compte des contraintes, des codes et des rouages du milieu professionnel dans lequel ils évoluent, tout comme des intervenants qui y gravitent et de leurs modes de fonctionnement respectifs. Cet environnement pose plusieurs défis aux musiciens qui ont du mal à faire reconnaître à la fois la multiplicité de leurs profils et expériences, mais aussi la multidimensionnalité de leur propre univers musical.

## Conclusion

Dans une métropole où les enjeux relatifs à la « diversité culturelle » traversent de plus en plus le milieu artistique, ce projet de recherche s'est intéressé aux parcours de musiciens migrants d'origine arabe afin de comprendre comment ces derniers construisent leurs carrières montréalaises, acquièrent la reconnaissance des différents acteurs qu'ils sont amenés à côtoyer dans ce nouvel environnement de vie et de travail. Peu d'études portant précisément sur des musiciens d'origine arabe au Québec ou au Canada semblent avoir été menées à ce jour, bien que des travaux relatifs à des artistes migrants installés dans la province, toutes origines et disciplines artistiques confondues, soient quant à eux plus nombreux. Quelques références relatives à des musiciens et/ou à des musiques d'origine arabe aux États-Unis ont cependant pu nourrir la réflexion, mettant par exemple en relief les enjeux de la représentation de l'identité arabo-américaine pour les artistes qui souhaitent intégrer le *mainstream* et bénéficier d'un soutien public (Howell, 2000b). Une autre auteure a quant à elle traité des courants contradictoires qui animent les projets des artistes arabo-américains actuels – certains exprimant une américanité, alors que d'autres tendent à accentuer leur arabité (Jamal, 2010). Puis, un anthropologue s'est attardé au travail de formatage autour de la *world music* arabe qui circule aux États-Unis (Swedenburg, 2001), et dont la montée en popularité s'avère un phénomène ambigu dans un contexte post-11 septembre 2001 marqué par un climat de méfiance vis-à-vis des Arabes et des musulmans (*Ibid.*, 2004). L'identification de telles dynamiques en contexte nord-américain incitait alors à s'interroger sur la réalité qui caractérise les musiciens d'origine arabe dans le milieu proprement montréalais. Ce dernier constituait en effet un terrain d'enquête pertinent pour un tel projet, d'une part au regard de la présence notable de populations issues de pays arabes dont les artistes et les pratiques musicales trouvent place dans bon nombre d'événements et de manifestations artistiques de la métropole, d'autre part considérant certains enjeux qui caractérisent cette population migrante au Québec depuis quelques années. En effet, celle-ci s'est retrouvée au centre de plusieurs débats sociaux alimentés de représentations médiatiques défavorables à son égard (Antonius, 2007), des épisodes *a priori* éloignés de toute considération artistique, mais vis-à-vis desquels il était légitime de se demander si des contrecoups ont pu être ressentis dans les parcours d'artistes d'origine arabe actifs dans la métropole.

Pour mener à bien ce projet sociomusicologique, une démarche qualitative adoptant une perspective ethnosociologique a été privilégiée. La combinaison d'une enquête de terrain et d'un cadre conceptuel et théorique principalement issu de la sociologie et de l'anthropologie a permis d'étudier les expériences vécues des musiciens à Montréal et d'identifier des mécanismes et dynamiques qui sous-tendent leurs parcours de carrière. Cinq musiciens dans la trentaine et la quarantaine ayant migré au Québec depuis cinq ans ou plus et dont la pratique musicale remonte au pays d'origine ont été rencontrés, ainsi que cinq acteurs du milieu musical qui interagissent avec ces artistes. Le corpus d'entretiens a été complété par de l'observation en situation de répétitions et de prestations publiques, et par l'étude de traces telles que des enregistrements discographiques, des curriculum vitæ, des articles de journaux, des entrevues radiophoniques et des ressources en ligne.

De cette démarche d'enquête a émergé un corps d'hypothèses. Ces différentes propositions visaient à « *comprendre* le fonctionnement interne – tensions comprises – de l'objet social étudié » (Bertaux, 2010, p. 20). La première proposition était que ces musiciens migrants d'origine arabe construisent leurs carrières montréalaises grâce à une actualisation et à une réappropriation originale des différentes influences et sources musicales accumulées au fil de leurs parcours de vie, un processus par ailleurs tributaire des rouages du milieu musical et de ses acteurs dont les objectifs, intérêts, contraintes – englobés par l'expression « système de valeurs » – ne sont pas forcément identiques à ceux des musiciens. La deuxième idée était que l'ethnicité arabe, construite par la performance musicale, peut agir comme une sorte d'outil, ou de ressource pour ces musiciens dans leurs efforts de se démarquer dans le milieu musical montréalais. Or, la troisième proposition rappelait les dynamiques qui sous-tendent les rapports sociaux de ces artistes dans la métropole, faisant en sorte qu'ils ont en réalité peu de contrôle sur la manière dont se manifeste la reconnaissance à leur égard et vis-à-vis de leurs pratiques musicales.

Les prochaines pages permettront maintenant d'étayer ces pistes et de les enrichir grâce à une synthèse des différents chapitres de ce mémoire.

## **1. Construire sa carrière montréalaise : découvrir un milieu et comprendre ses rouages**

À l'arrivée dans la métropole, il est apparu que chacun des musiciens déploie des stratégies différentes pour constituer ses réseaux de contacts et d'activités, et que ces réseaux, qui dépassent dans plusieurs cas les frontières locales, s'articulent autour de divers dénominateurs communs entre les acteurs impliqués – par exemple, sur le plan musical, un instrument, un genre, un répertoire pratiqué; sur le plan extramusical, une origine partagée. En somme, aucun parcours « type » ne s'est affirmé, l'hétérogénéité des démarches confirmant que la carrière artistique équivaut à une trajectoire ni plus ni moins personnalisée, sans succession de positions préalablement définies (voir cadre conceptuel et théorique).

Puis, les phénomènes de cooptation se sont révélés les principaux modes d'obtention d'engagements pour ces musiciens, conduisant à une réflexion sur la notion de « réputation » que certains ont admis longue et plus ardue à bâtir dans un contexte où ils sont arrivés en cours de parcours de vie. La situation peut être d'autant plus perturbante que ces artistes expérimentent souvent, de pair avec la mobilité géographique, une « mobilité statutaire » qui nécessite de revivre certaines étapes déjà traversées dans la carrière établie ailleurs.

En ce qui concerne le recrutement par les pairs, il est apparu à la fois tributaire des qualités artistiques et techniques des musiciens, mais aussi des affinités interpersonnelles qui s'affirment entre collaborateurs, ainsi que des « aptitudes sociales » des artistes – comportement qui favorise la collaboration, qualités humaines telles que l'ouverture au dialogue, l'entraide, etc. Qui plus est, l'attitude de chacun s'avère importante en ce que les contacts communs sont nombreux dans le milieu musical, favorisant la circulation de l'information sur les uns et les autres. À ce compte, la figure du luthier a fourni un exemple concret, ce dernier ayant agi comme intermédiaire significatif entre plusieurs musiciens de l'enquête.

Les différentes expériences dans le milieu musical montréalais se révèlent ainsi une découverte et une adaptation de tous les instants vis-à-vis du fonctionnement de ce nouvel environnement et de ses acteurs. Les artistes de l'enquête ont notamment été amenés à saisir les jeux d'offre et de demande et à réfléchir à la manière dont ils pourraient utiliser leurs savoirs et savoir-faire musicaux afin de favoriser les opportunités de travail. Certains

musiciens ont alors admis que la maîtrise d'un instrument, d'un répertoire ou autre issu de la musique orientale leur avait semblé être un atout, de par son caractère plus inédit à Montréal. L'impact de l'ethnicité arabe se manifeste alors, dans la mesure où son évocation à travers la performance musicale apparaît parfois comme une sorte d'outil pour ces musiciens, leur permettant de se démarquer, de développer un créneau dans le milieu montréalais.

Par ailleurs, cette ethnicité arabe est toujours construite, mise en scène à travers les performances et événements musicaux. L'exemple du FMA, dont la démarche et les différents projets de création se veulent « l'expression d'une arabité vécue, [de] l'altérité arabe au Canada » (Joseph N., 2014; voir p. 75), abonde en ce sens. En d'autres termes, l'arabité qui est projetée est ici propre au contexte montréalais, tout comme elle résulte d'une série d'objectifs, d'impératifs, d'intentions et de décisions propres aux acteurs chaque fois impliqués dans sa performance.

Bref, découvrir ces dynamiques du milieu montréalais amène les musiciens à faire des choix dans l'orientation de leur propre carrière. Des concessions deviennent parfois nécessaires lorsque des écarts, ou tensions s'affirment entre leurs propres motivations, intentions, modes de fonctionnement – leur « système de valeurs » – et ceux des nombreux acteurs avec qui ils interagissent. Ces acteurs ont d'ailleurs tous une position et des impératifs qui leur sont propres, le milieu musical étant ainsi parcouru par de nombreuses lignes de force. Par exemple, tous les organisateurs de festivals n'ont pas les mêmes préoccupations, des membres du FMA ayant témoigné de difficultés qu'ils rencontraient et auxquelles de plus gros événements ne sont pas forcément confrontés (voir p. 84-85); dans la même veine, tous les diffuseurs n'ont pas la même réaction vis-à-vis des propositions musicales des musiciens de cette enquête comme le soulignaient ces derniers (voir p. 97-98). Par conséquent, chaque relation, chaque circonstance vécue par les musiciens présente des singularités, et construire une carrière dans cet environnement nécessite un effort d'adaptation à tout ce qui constitue ce dernier : « Projets de carrière, imaginaires et représentations de soi doivent aussi s'ajuster à la réalité des interactions avec les pairs, le public, les médias, les institutions culturelles et l'industrie musicale. » (Le Menestrel, 2012, p. 281).

## **2. Parcours de musiciens : une variété d'expériences**

Ce processus de découvertes et d'ajustements au milieu montréalais est un passage obligé pour tous ces artistes ayant migré vers la métropole où ils ont décidé de poursuivre un cheminement musical déjà entamé ailleurs. En effet, nul n'échappe aux contraintes de son nouvel environnement de vie et de travail, mais chacun peut cependant y réagir différemment, et développer ses stratégies personnelles comme il a été constaté au cours des chapitres du mémoire.

La variabilité des expériences tient notamment au fait que ces musiciens, en dépit de quelques similitudes de profils à la base de cette enquête, possèdent tous des bagages musicaux, des « boîtes à outils » bien à eux, dont ils se réapproprient les composantes au fil de la carrière, en procédant à des actualisations et des agencements continus. C'est une multiplicité de profils et d'expériences qui caractérise ces musiciens, sans compter la multidimensionnalité inhérente à chacun de leurs univers musicaux.

Sur le plan de leurs parcours proprement montréalais, divers défis et difficultés ont été identifiés, lesquels étaient parfois plus directement liés au fait migratoire et/ou à l'origine arabe, mais parfois propres à tout musicien qui cherche à intégrer un milieu musical, la gestion de l'incertitude étant au cœur du travail artistique (voir cadre conceptuel et théorique).

Une première série de « failles » du milieu montréalais a été soulevée grâce aux différents témoignages des répondants. Il a été question des limites des circuits fréquentés par ces derniers, de la compétition qui prévaudrait à Montréal – à travers l'attitude des pairs ou comme conséquence de la suroffre musicale –, des insuffisances de certaines ressources institutionnelles à leur disposition et du manque de stabilité du milieu au sein duquel ils travaillent principalement.

Puis, d'autres préoccupations citées par des participants concernaient la faible visibilité médiatique, voire l'invisibilité dans l'espace public qu'ils constataient pour les artistes dans leur situation – ce qu'un musicien a évoqué par l'expression « culture multiethnique », et un autre par « artistes de la diversité ». Plusieurs ont également souligné la méconnaissance d'une variété d'acteurs qu'ils côtoient – intervenants du milieu culturel et musical, public – vis-à-vis de leurs pratiques musicales. Il a de surcroît été question d'une méconnaissance qui serait assez répandue par rapport au métier même de musicien.

En considération des incertitudes propres à leur travail comme artistes, les répondants ont ainsi évoqué plusieurs stratégies permettant de pallier la situation. La diversification des activités est apparue nécessaire dans tous les cas, que ce soit par le recours à l'enseignement, la combinaison de formations et d'emplois artistiques et non artistiques ou la prise d'initiatives – le projet autour du oud décrit au chapitre III constituant un exemple à ce sujet. En somme, il a été question à maintes reprises de l'importance d'une attitude proactive, ce qui est d'ailleurs le propre de toute carrière de musicien.

Enfin, un autre plan sur lequel la variabilité des expériences s'est manifestée est celui des réactions des musiciens vis-à-vis de l'accueil qui leur est réservé à Montréal. Effectivement, des témoignages plutôt désenchantés ont côtoyé des commentaires nettement plus enthousiastes. Dans le contexte circonscrit de cette étude, il s'est avéré impossible de saisir l'ensemble des causes sous-jacentes à cette disparité entre les perceptions et il persiste donc, au terme de ce mémoire, des nœuds dans l'analyse et la compréhension de ces divergences. Quelques hypothèses ont néanmoins été lancées : d'abord, les accomplissements musicaux passés pourraient entrer en ligne de compte en ce qu'ils constituent une source de comparaison vis-à-vis de laquelle les expériences montréalaises moins concluantes apparaîtraient davantage dévalorisantes; puis, les attentes de chacun avant l'arrivée dans la métropole seraient aussi susceptibles de jouer un rôle, car plus elles étaient grandes, plus elles risquent d'avoir été déçues.

### **3. La reconnaissance : ses acteurs, ses objets, ses manifestations**

Ces différentes observations permettent désormais de revenir plus directement à l'une des questions qui figure à la base de ce mémoire, à savoir comment ces musiciens obtiennent la reconnaissance – en tant qu'artistes, mais aussi vis-à-vis de leurs pratiques musicales – des acteurs qui marquent leurs parcours montréalais, c'est-à-dire les pairs, les divers intervenants du milieu musical et culturel, le public. D'entrée de jeu, cette reconnaissance a été envisagée comme un phénomène dialogique, intersubjectif; voilà pourquoi il s'agissait d'en observer les manifestations à travers les rapports des musiciens aux différents acteurs qui les entourent.

En ce qui concerne les pairs, la reconnaissance est apparue comme un phénomène ayant cours au sein des réseaux, où les artistes se côtoient et peuvent ainsi se reconnaître dans leurs compétences et forces respectives. Cette perspective s'est concrétisée à travers l'étude de

cas du chapitre III, où l'étroite collaboration au sein d'un projet dont le programme musical était volontairement très varié a précisément permis à chaque musicien de faire valoir ses forces. Les aptitudes respectives ont été reconnues par les pairs qui, à travers différents commentaires en concert et en entretien, soulignaient les qualités de leurs confrères. La reconnaissance entre pairs s'est aussi observée à travers les phénomènes de cooptation et les collaborations répétées, qui traduisent dès lors une appréciation du travail d'autrui.

Du côté des acteurs du milieu musical et culturel – diffuseurs, producteurs, membres d'institutions, etc. – et du public, la réalité n'est bien sûr pas monolithique considérant la quantité d'individus en cause. Or, certaines dynamiques ont semblé plus récurrentes dans les rapports qui prévalent entre ces différents types d'intervenants et les musiciens de l'enquête, des dynamiques qui constituent, à certains égards, des entraves à la reconnaissance des artistes et de leurs pratiques musicales. Cette conclusion s'attardera donc davantage à ces phénomènes.

Le constat de certains musiciens voulant que leurs savoirs et savoir-faire relatifs à la musique orientale génèrent un intérêt particulier n'est pas sans renvoyer à une tendance plus répandue à l'époque contemporaine :

*Dans les sociétés occidentales, la prégnance des dimensions "raciales" et "ethniques" dans la façon d'envisager les logiques de différenciations s'inscrit dans une célébration de la "diversité" qui, depuis les années quatre-vingt, a fait fortune, notamment dans le monde artistique. Recourir aux origines pour en faire le fondement des catégories et contenus musicaux relève d'un souci persistant de respecter et de valoriser les identifications "raciales" et "ethniques" et de consommer les différences "culturelles", alors qu'elles sont bien plus rarement appréhendées comme des sources de tension ou de discrimination. (Le Menestrel, 2012, p. 270)*

Ainsi, au-delà de ce qui apparaît comme une attention accrue vis-à-vis des « artistes de la diversité », une ferveur grandissante pour les musiques venues d'ailleurs, dites « musiques du monde », il importe de s'attarder à ce que cette situation implique réellement pour les artistes concernés. Sous couvert d'une valorisation de la « différence » se cachent effectivement des rapports de force, des dynamiques de pouvoir à mettre au jour.

D'abord, une forme de mise à distance est souvent effectuée par l'entremise du vocabulaire utilisé pour identifier ces artistes. La situation est pour le moins paradoxale, des termes tels que « diversité » et « musiques du monde » évoquant, *a priori*, une réalité très inclusive. Or, ils procèdent plus généralement par exclusion, permettant de classer ce qui

n'entre pas dans des catégories déjà existantes, et renvoyant d'ailleurs bien souvent à d'autres personnes qu'à celles qui usent plus couramment de ces étiquettes. À ce compte, la définition du Conseil des arts de Montréal pour les artistes « issus de la diversité » se rapporte dans les faits à ceux issus des « communautés culturelles », des « minorités visibles » ou des « Premières Nations »<sup>189</sup>.

Puis, en dépit du fait que le paramètre « oriental » ait pu jouer un rôle dans certaines opportunités de travail qu'ont rencontrées ces musiciens, différents témoignages soulignent la méconnaissance d'une série d'acteurs vis-à-vis de leurs pratiques musicales. Dès lors, cela suggère que cet intérêt ne dépasse pas, dans bien des cas, le stade d'une curiosité superficielle. L'« exotisme », le « festif », le « carnaval » tour à tour cités par les musiciens rappellent ces idées reçues indistinctement appliquées à ce large éventail de musiques qui sont regroupées sous l'étiquette « musiques du monde », et auxquelles les pratiques artistiques des musiciens de l'enquête n'échappent pas. Cette étiquette, de par son caractère très englobant et unifiant, encourage des amalgames et alimente ainsi une méconnaissance à l'égard des expressions artistiques qu'elle inclut. Une telle catégorie n'est dès lors pas propice à révéler la variété des profils musicaux qu'elle recouvre réellement et dont l'analyse du chapitre IV a pu donner un aperçu.

Ainsi, il semble que ces musiciens sont confrontés à un double mécanisme d'exclusion puis d'indifférenciation en étant renvoyés au rang des « autres » au sein de catégories ni plus ni moins « fourre-tout », qui noient les spécificités des éléments qu'elles regroupent. Jouer le jeu de ces étiquettes peut néanmoins offrir certains avantages, donnant entre autres accès à des ressources et circuits qui leur sont associés : des programmes et services spécifiques de soutien – bien qu'ils ne soient pas exempts de lacunes (voir p. 83-84) –, divers festivals, lieux spécialisés de diffusion, évènements thématiques, etc. En admettant ces catégories, il est

---

<sup>189</sup> Voir à ce propos < <http://www.artsmontreal.org/fr/artistes/diversite-culturelle/actions> >. Puis, dans son *Plan d'action pour la diversité culturelle dans les arts 2012-2015*, le CAM indique, sous le titre « La diversité culturelle dans les arts : définitions » : « La diversité culturelle fait référence aux différentes minorités de la société et à leur apport à notre culture commune. Dans le présent contexte, la diversité culturelle dans les arts concerne essentiellement la participation des artistes de ces minorités à la vie culturelle de Montréal. » (CAM, 2012, s. p.).

possible d'effectuer son activité musicale au sein de repères, de dispositifs montréalais plus ancrés, ce qui pourra contribuer à une certaine visibilité dans la métropole. L'adhésion se manifeste par ailleurs à différents degrés chez les artistes : par exemple, si certains participants de l'enquête avaient manifestement intégré les termes « diversité » et « musiques du monde » à leur vocabulaire, d'autres n'en faisaient pas particulièrement usage eux-mêmes. Enfin, saisir les opportunités – ressources et circuits – relatives à ces catégories comporte tout de même un revers de la médaille, en ce que cela concourt ni plus ni moins à entretenir les dynamiques qui en sous-tendent le fonctionnement.

En somme, la reconnaissance que reçoivent les musiciens de maints acteurs du milieu musical, culturel et du public n'a pas toujours trait à des paramètres signifiants pour ces artistes. Cette reconnaissance ne correspond pas forcément à leurs propres définitions d'eux-mêmes et de leur musique (voir chapitre IV), occultant parfois des éléments importants à leurs yeux – comme Mohamed qui admettait ne pas sentir beaucoup d'ouvertures pour exploiter certaines facettes de sa personnalité musicale (voir p. 76-77). Dans ce contexte, les artistes ne sont malgré tout pas complètement dépourvus d'un pouvoir d'action; par exemple, ils peuvent veiller davantage aux conditions de diffusion de leur musique pour en favoriser la reconnaissance (voir p. 97-98). Or, la construction de leurs carrières musicales ne peut être envisagée indépendamment des rapports de force, des dynamiques qui ont cours dans le milieu montréalais. Les musiciens demeurent actifs dans ce processus, réagissant à cet environnement en procédant à des négociations et ajustements constants, en développant des stratégies et des initiatives. Cependant, leurs parcours ne sont pas dénués de tensions ni de compromis.

#### **4. Perspectives futures en recherche et sur le terrain**

Pour terminer, il importe de rappeler les limites que présente ce projet de recherche, à commencer par la petite taille du groupe à l'étude, conséquence des contraintes de temps propres à la réalisation d'un mémoire, mais aussi du mode de recrutement adopté, soit par les réseaux d'un musicien et d'un projet musical donné. Quant au profil des musiciens sélectionnés, il avait l'avantage de bien circonscrire une réalité contemporaine montréalaise, si l'on s'en tient notamment à l'appartenance de ces musiciens à une même génération, mais excluait du même coup des variables qui pourraient apporter des nuances à l'analyse. Par

conséquent, bien qu'il soit probable que les mécanismes identifiés aient cours pour bon nombre d'autres musiciens, une enquête à plus vaste échelle serait souhaitable.

Sur la base de ce projet, des perspectives futures seront maintenant suggérées pour le milieu de la recherche, mais aussi pour le milieu professionnel.

En ce qui a trait à d'autres travaux de recherche, il serait d'abord intéressant d'élargir l'horizon d'enquête, par la participation d'un plus grand nombre de musiciens d'une part, et par une diversification des profils d'autre part. Il serait à la fois pertinent de tenir compte d'un plus large éventail d'âges – incluant de jeunes adultes comme des personnes de cinquante ans et plus –, d'une plus grande variété d'instruments – considérant l'omniprésence du oud dans ce projet –, éventuellement de différentes générations d'immigrants. Aussi, dans l'optique de couvrir toutes les réalités relatives aux musiciens migrants d'origine arabe à Montréal, il s'avérerait important d'inclure des femmes au groupe à l'étude – l'absence de ces dernières dans cette enquête n'étant cependant pas volontaire, mais tenant du mode de recrutement, soit par les réseaux entourant Mohamed et son projet autour du oud qui ne comprenait pas de musiciennes.

Puis, une analyse détaillée du processus de composition d'un artiste comme Mohamed serait intéressante afin de faire ressortir plus clairement la manière dont ses différentes ressources et influences musicales se rencontrent dans la pratique concrète, de mesurer cette porosité des frontières musicales qui a été brièvement discutée.

Une autre piste à explorer consisterait en une comparaison avec des parcours montréalais de musiciens migrants d'autres origines, permettant à la fois un élargissement de la réflexion relativement à des étiquettes comme « diversité » et « musiques du monde », et une mise en perspective des enjeux relatifs à différentes ethnicités. À ce compte, la présente enquête aura plus ou moins permis d'identifier des répercussions qui seraient liées aux débats sociaux et représentations médiatiques défavorables entourant les populations arabes et musulmanes au Québec sur les démarches des musiciens mêmes. Du moins, la plupart des difficultés que ces derniers ont soulevées pourraient vraisemblablement s'appliquer à d'autres artistes ou pratiques musicales venus d'ailleurs, quand elles ne sont pas imputables au métier de musicien de manière générale. Quelques pistes de réflexion apparaissent importantes à mentionner ici. D'abord, il y a la question des réseaux de recrutement utilisés et de l'échelle d'analyse adoptée dans cette enquête; l'étude des interactions au sein d'un groupe de

musiciens qui partagent plusieurs caractéristiques communes a pu contribuer à estomper des dynamiques de tension liées à l'origine ethnique. Puis, le milieu musical fréquenté par ces artistes s'est révélé à son tour particulièrement circonscrit (voir p. 80-81), favorisant également une grande interconnaissance entre ses acteurs. En fait, il semble que les contrecoups du contexte sociopolitique tendu des dernières années se soient plus lourdement fait sentir à l'échelle d'un organisme comme le FMA (voir p. 94-95) qu'à l'échelle individuelle des musiciens. Cette question délicate mériterait néanmoins d'autres approfondissements dans un projet subséquent.

Enfin, une avenue à creuser encore davantage est celle de l'image de l'ethnicité arabe qui est projetée en contexte montréalais. À ce propos, il faudrait par exemple analyser plus en détail les choix artistiques et communicationnels d'un évènement comme le FMA et réfléchir à la manière dont les orientations prises au fil des ans ont pu influencer sur la perception de l'arabité, et sur cette dialectique qui a été discutée entre reconnaissance et méconnaissance.

Quant à des perspectives pour le milieu professionnel, il semble d'abord important d'encourager le travail d'information, voire de sensibilisation relativement à la multiplicité des réalités que représentent ces « musiques du monde », et plus largement cette « diversité artistique ». En effet, ce travail apparaît essentiel pour bien préparer la réception de propositions musicales telles que celles des participants de l'enquête auprès de plusieurs intervenants du milieu culturel et musical ainsi que membres du public. Si de telles initiatives n'ont rien de particulièrement inédit – les ateliers, notes de programme et autres étant des formules déjà bien connues<sup>190</sup> –, cette enquête souligne néanmoins l'impact du vocabulaire utilisé pour décrire et catégoriser les artistes et leur musique. Il importe par conséquent de toujours veiller à fonder les activités de vulgarisation sur un propos à la fois accessible, mais

---

<sup>190</sup> Le CAM a par exemple commandé une étude sur les musiques du monde à l'ethnomusicologue Sophie Laurent en 2005 (*Les musiques du monde : Réflexions sur le domaine et regard sur le milieu montréalais*), ainsi qu'un *Répertoire musiques du monde à Montréal* (Laurent et Bélanger, 2005). Du côté de la « diversité artistique », un répertoire d'artistes montréalais est paru en 2008 (*167 mondes à découvrir : Répertoire de la diversité artistique de Montréal*) et connaît une version en ligne sur le site de Diversité artistique Montréal (voir < <http://www.diversiteartistique.org/fr/repertoires/artistes/> >).

aussi rigoureusement choisi afin de mieux éclairer ce qui pourrait être des préconceptions et idées reçues – par exemple cette acception invariablement festive des « musiques du monde ».

En outre, des musiciens de l'enquête ont émis des commentaires relatifs à la part de responsabilité qu'ils peuvent assumer afin de favoriser la reconnaissance de leurs propositions musicales. La nécessité pour eux de dialoguer avec les différents acteurs du milieu culturel et musical qui les entourent, l'importance de créer un environnement favorable à la réception de leur travail sont quelques idées qui ont été lancées par les participants mêmes de l'enquête. Or, tout artiste n'a pas forcément cette prise de conscience, ou n'est pas nécessairement à l'aise d'assumer un tel rôle, si bien qu'à ce titre, une sensibilisation, voire une formation auprès des musiciens se révèle également importante.

En définitive, cette analyse détaillée de parcours de musiciens aura permis des observations qui ouvrent vers d'autres perspectives, dans le domaine de la recherche comme sur le terrain auprès des musiciens, organismes et institutions. Devant toutes les mesures actuelles qui tentent de favoriser une vie artistique plurielle à Montréal, il apparaissait pertinent de prendre un peu de recul pour examiner la situation. Cette réflexion critique, qui pointe vers des problèmes dont les solutions impliquent des changements en profondeur, ne vise cependant pas à « jeter le bébé avec l'eau du bain »; il ne s'agit effectivement pas d'invalider tous les efforts présentement menés sur le terrain par un réseau de divers organismes et acteurs institutionnels. En contrepartie, il est important de réfléchir sur l'efficacité des dispositifs en place et des mesures prises afin de valoriser la présence de ces artistes et de leurs pratiques musicales dans la métropole.

Ultimement, cette enquête ne concernait qu'une portion très circonscrite de cette réalité culturelle montréalaise et de ses enjeux; bien d'autres efforts réflexifs et pratiques ont été et devront être mobilisés. Néanmoins, nous espérons que ce projet aura modestement contribué à faire avancer la question en prenant acte des expériences vécues des musiciens rencontrés.

## Bibliographie

- Aboud, Brian, 1991, *Community associations and their relations with the State: the case of the Arab associative network of Montreal*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Abu-Laban, Baha, 1980, *An Olive Branch on the Family Tree: The Arabs in Canada*, Toronto, McClelland and Stewart.
- Abu-Laban, Baha, 1999, « Arabs », dans Paul Robert Magocsi (éd.), *Encyclopedia of Canada's Peoples*, Toronto, University of Toronto Press, p. 202-212.
- Aguirre, Juan Carlos, 1995, *Artistes immigrants, société québécoise : Un bateau sur le fleuve*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA.
- Andrieu, Sarah, 2012, « Captures de flux esthétiques et imagination d'une danse intime : Itinéraire d'un jeune chorégraphe burkinabè », dans Emmanuelle Olivier (éd.), *Musiques au monde : La tradition au prisme de la création*, Sampzon, Delatour, p. 29-46.
- Antonius, Rachad, 2002, « Un racisme "respectable" », dans Jean Renaud, Linda Pietrantonio et Guy Bourgeault (dir.), *Les relations ethniques en question : Ce qui a changé depuis le 11 septembre 2001*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 253-271.
- Antonius, Rachad, 2007, « Les représentations médiatiques des Arabes et des musulmans au Québec », dans Michel Venne et Miriam Fahmy (dir.), *L'annuaire du Québec 2007 : Le Québec, en panne ou en marche?*, Montréal, Éditions Fides, p. 254-259.
- Antonius, Rachad *et al.*, 2008, *Les représentations des Arabes et des musulmans dans la grande presse écrite du Québec*, rapport de recherche, Montréal, présenté à Patrimoine canadien.
- Antonius, Rachad, 2014 [2011], « Les communautés arabes au Canada et au Québec », dans Jean-Marie Tremblay (dir.), *Les classiques des sciences sociales*, [http://classiques.uqac.ca/contemporains/antonius\\_rachad/communautes\\_arabes\\_Canada\\_Qc/communautes\\_arabes\\_Canada\\_Qc\\_texte.html#Anchor-Rachad-47857](http://classiques.uqac.ca/contemporains/antonius_rachad/communautes_arabes_Canada_Qc/communautes_arabes_Canada_Qc_texte.html#Anchor-Rachad-47857), consulté le 25 juillet 2015.
- Aoudia, Karima, 2009, *Réception par satellite et internet des médias arabes transnationaux : Intégration et transformations identitaires d'immigrants maghrébins à Montréal*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.
- Arcand, Sébastien, Annick Lenoir-Achdjian et Denise Helly, 2009, « Insertion professionnelle d'immigrants récents et réseaux sociaux : Le cas de Maghrébins à Montréal et Sherbrooke », *Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie*, vol. 34, n° 2, p. 373-402.

- Asal, Houda, 2007, « Expressions identitaires et mobilisations des premiers migrants arabes au Canada, à travers leurs journaux (1930-1950) », *Diversité urbaine*, vol. 7, n° 2, p. 27-41.
- Asal, Houda, 2008, « Les premières mobilisations d'immigrants arabes au Canada, à travers l'exemple du journal *The Canadian Arab*, 1945-1948 », *Journal of International Migration and Integration / Revue de l'intégration et de la migration internationale*, vol. 9, n° 1, p. 1-19.
- Asal, Houda, 2011a, « La minorité arabe au Canada : Construction d'une visibilité dans l'espace public », *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 70, p. 135-149.
- Asal, Houda, 2011b, *Se dire arabe au Canada : Un siècle de vie associative, entre discours identitaires et mobilisations politiques (1882-1975)*, thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- Aubert, Laurent (dir.), 2005, *Musiques migrantes : De l'exil à la consécration*, Gollion / Genève, Infolio / Musée d'ethnographie de Genève.
- Bachir-Loopuyt, Talia, 2008, « Le tour du monde en musique : Les musiques du monde de la scène des festivals à l'arène politique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 21, p. 11-34.
- Barth, Frederick, 1995 [1969], « Les groupes ethniques et leurs frontières », traduit de l'anglais par Jacqueline Bardolph, Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart, dans Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart, *Théories de l'ethnicité*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 203-249.
- Beauvais, Annick, 2006, *Musiques d'ici et d'ailleurs : Montréal au son du monde*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Becker, Howard S., 2010 [1982], *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion.
- Bélair, Karine, 2010, *L'écriture migrante au Québec : l'Interculturalisme dans le discours littéraire et politique*, mémoire de maîtrise, McGill University, Montréal.
- Belhassen-Maalaoui, Amel, 2003, *Les stratégies d'insertion des immigrants maghrébins sur le marché du travail dans la région de Montréal*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.
- Bellavance, Guy, 2000, « Trajets et expériences d'artistes immigrants à Montréal », dans Guy Bellavance (éd.), *Monde et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, p. 225-254.
- Ben Salah, Henda (dir.), 2010, *Arabitudes : L'altérité arabe au Québec*, Montréal, Fides.

- Berrouët-Oriol, Robert, 1986/1987, « L'effet d'exil », *Vice versa*, n° 17, p. 20-21.
- Berrouët-Oriol, Robert et Robert Fournier, 1992, « L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n° 14, p. 7-22.
- Bertaux, Daniel, 2010, *Le récit de vie*, Paris, Armand Colin.
- Berthiaume-Zavada, Claudette, 1994, *Le chant ukrainien, une puissance qui défie les pouvoirs*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Boubeker, Ahmed, 2008, « Les héritiers de l'immigration maghrébine en France », dans Jean-Paul Payet et Alain Battegay (éd.), *La reconnaissance à l'épreuve : Explorations socio-anthropologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 209-217.
- Bouchard, Gérard et Charles Taylor, 2008, *Fonder l'avenir : Le temps de la conciliation*, rapport, Québec, Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles.
- Brighenti, Andrea, 2007, « Visibility: A Category for the Social Sciences », *Current Sociology*, vol. 5, n° 3, p. 323-342.
- Bujic, Bojan, 2015, « Disciplines of musicology: Sociomusicology », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg2>, consulté le 16 juillet 2015.
- Caillé, Alain (éd.), 2007, *La quête de reconnaissance : Nouveau phénomène social total*, Paris, Éditions La Découverte.
- Chartier, Daniel, 2002, « Les origines de l'écriture migrante : L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, p. 303-316.
- Chartier, Daniel, 2003, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999*, Québec, Nota Bene.
- Chaxel, Sophie, Cécile Fiorelli et Pascale Moity-Maïzi, 2014, « Les récits de vie : Outils pour la compréhension et catalyseurs pour l'action », *¿Interrogations?*, n° 17, <http://www.revue-interrogations.org/Les-recits-de-vie-outils-pour-la>, consulté le 25 juillet 2015.
- Chevalier, Sophie, 2007, « Destin du Concept de "Communauté" : De la classe sociale à la culture – Le cas de la Grande-Bretagne », *Esprit critique*, vol. 10, n° 1, p. 14-28.
- Conseil des arts de Montréal (CAM), 2004, *La diversité artistique de Montréal : Une richesse à partager!*, <http://www.diversiteartistique.org/public/files/misc/2004-03-30-compte-rendu-journee-concertation.pdf>, consulté le 25 juillet 2015.

- Conseil des arts de Montréal (CAM), 2007, *Politique de promotion et de développement de la diversité culturelle dans les arts 2006-2010*, <https://www.artsmontreal.org/media/CAMPolitiquepromoF.pdf>, consulté le 25 juillet 2015.
- Conseil des arts de Montréal (CAM), 2008, *167 mondes à découvrir : Répertoire de la diversité artistique de Montréal*, <https://www.artsmontreal.org/media/167Mondes.pdf>, consulté le 25 juillet 2015.
- Conseil des arts de Montréal (CAM), 2012, *Plan d'action pour la diversité culturelle dans les arts 2012-2015*, [https://www.artsmontreal.org/media/Documentation/CAM-diversite\\_FR\\_FINAL.pdf](https://www.artsmontreal.org/media/Documentation/CAM-diversite_FR_FINAL.pdf), consulté le 25 juillet 2015.
- Coulangeon, Philippe, 2004, *Les musiciens interprètes en France : Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation Française.
- Dahab, F. Elizabeth, 1998, « De la production littéraire et des écrivains canadiens d'origine arabe », dans Steven Tötösy de Zepetnek et Yiu-nam Leung (éd.), *Canadian Culture and Literature: And a Taiwan Perspective*, Edmonton / Hsinchu, Research Institute for Comparative Literature University of Alberta / Department of Foreign Languages and Literature National Tsing Hua University, p. 195-207.
- Eid, Paul, 2004, « Être Arabe à Montréal : Réceptions et ré-appropriations d'une identité socialement compromise », dans Jean Renaud, Annick Germain et Xavier Leloup (dir.), *Racisme et discrimination : Permanence et résurgence d'un phénomène invouable*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 148-171.
- Eid, Paul, 2007a, *Being Arab: Ethnic and Religious Identity Building among Second-Generation Arab Youth in Montreal*, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press.
- Eid, Paul, 2007b, « Le rapport entre genre et ethnicité dans les constructions identitaires de la deuxième génération d'origine arabe au Québec », dans Maryse Potvin, Paul Eid et Nancy Venel (dir.), *La 2<sup>e</sup> génération issue de l'immigration : Une comparaison France-Québec*, Montréal, Éditions Athéna, p. 215-235.
- El-Ghadban, Yara, 2008, *Errance, appartenance, reconnaissance dans la musique savante occidentale*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- El Mahdi, Salah, 1972, *La musique arabe*, Paris, Alphonse Leduc.
- Fiore, Anna Maria, 2013, « Le capital social collectif des Sud-Asiatiques de Montréal : De l'entre soi au mainstream », *Canadian Ethnic Studies / Études ethniques au Canada*, vol. 43, n° 1-2, p. 237-260.
- Forcier, Mathieu, 2014, *Intégration socioéconomique et négociation des frontières ethniques : La relation entre déqualification, discrimination perçue et identification à la catégorie*

« québécois » chez les immigrants maghrébins à Montréal, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Fortier, Claude, 2014, « Dix ans de statistiques sur la fréquentation des arts de la scène », *Optique culture*, n° 34, Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ), <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-34.pdf>, consulté le 25 juillet 2015.

Fortin, Sylvie, 2000, « Pour en finir avec l'intégration... », Montréal, Groupe de recherche ethnicité et société, Centre d'études ethniques, <https://depot.erudit.org/id/000937dd>, consulté le 6 août 2015.

Francisca Jordán González, Laura, 2010, *La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989) : La création de musiques de la résistance politique et la réception des auditeurs dans l'exil*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Frith, Simon, 1996, « Music and Identity », dans Stuart Hall et Paul du Gay (éd.), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage Publications, p. 108-127.

Germain, Annick, 2013, « La sociologie urbaine à l'épreuve de l'immigration et de l'ethnicité : De Chicago à Montréal en passant par Amsterdam », *Sociologie et sociétés*, vol. 14, n° 2, p 87-110.

Gervais, Christine *et al.*, 2009, « La paternité en contexte migratoire : Étude comparative de l'expérience d'engagement paternel et de la construction de l'identité paternelle d'immigrants maghrébins de première et de deuxième génération », *Enfances, Familles, Générations*, n° 11, p. 25-43.

Gilzmer, Mechtild, 2007, « Littérature migrante francophone d'origine marocaine au Québec », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, vol. 27, n° 2, p. 9-29.

Goyette, Chantal, 2000, *L'établissement résidentiel des nouveaux immigrants arabes : Un processus de regroupement ethnique*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Gueguen, Haud et Guillaume Malochet, 2014, *Les théories de la reconnaissance*, Paris, Éditions La Découverte.

Guilbert, Lucille, 2005, « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance », *Ethnologies*, vol. 27, n° 1, p. 5-18.

Haber, Stéphane, 2004, « Hegel vu depuis la reconnaissance », *Revue du MAUSS*, vol. 1, n° 23, p. 70-87.

Hall, Stuart, 1993, « What Is This "Black" in Black Popular Culture? », *Social Justice*, vol. 20, n° 1-2, p. 104-114.

- Hassan Touma, Habib, 1996, *La musique arabe*, Paris, Éditions Buchet/Chastel.
- Hayani, Ibrahim, 1999, « Arabs in Canada: Assimilation or Integration? », dans Michael W. Suleiman (éd.), *Arabs in America: Building a New Future*, Philadelphie, Temple University Press, p. 284-303.
- Heinich, Nathalie, 1999, *L'épreuve de la grandeur : Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, Éditions La Découverte.
- Heinich, Nathalie, 2007, « De la théorie de la reconnaissance à la sociologie des valeurs », dans Alain Caillé (éd.), *La quête de reconnaissance : Nouveau phénomène social total*, Paris, Éditions La Découverte, p. 122-134.
- Heinich, Nathalie, 2010 [1998], *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Heinich, Nathalie, 2012, *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.
- Helly, Denise et Anne-Fanny Vassal, 1993, *Romanciers immigrés : Biographies et œuvres publiées au Québec entre 1970 et 1990*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- Helly, Denise, Michèle Vatz-Laaroussi et Lilyane Rachédi, 2001, *Transmission culturelle aux enfants par de jeunes couples immigrants : Montréal, Québec, Sherbrooke*, n° 15, Montréal, Centre Métropolis du Québec – Immigration et métropoles, [http://www.im.metropolis.net/medias/wp\\_15\\_2001.pdf](http://www.im.metropolis.net/medias/wp_15_2001.pdf), consulté le 25 juillet 2015.
- Hill Stratégies, 2005, « La diversité de la population active dans le secteur des arts du Canada : Une analyse des données du recensement de 2001 », *Regards statistiques sur les arts*, vol 3, n° 3, [http://conseildesarts.ca/~media/files/research%20-%20fr/la%20diversite%20de%20la%20population%20active%20du%20secteur%20des%20arts%20du%20canada/diversite\\_arts.pdf](http://conseildesarts.ca/~media/files/research%20-%20fr/la%20diversite%20de%20la%20population%20active%20du%20secteur%20des%20arts%20du%20canada/diversite_arts.pdf), consulté le 25 juillet 2015.
- Hily, Marie-Antoinette, William Berthomière et Dimitrina Mihaylova, 2004, « La notion de “réseaux sociaux” en migration », *Hommes et migrations*, n° 1250, p. 6-12.
- Honneth, Axel, 2000 [1992], *La lutte pour la reconnaissance*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Éditions du Cerf.
- Honneth, Axel, 2004, « La théorie de la reconnaissance : Une esquisse », traduit de l'allemand par Stéphane Haber, *Revue du MAUSS*, vol. 1, n° 23, p. 133-136.
- Honneth, Axel, 2005, « Invisibilité : Sur l'épistémologie de la “reconnaissance” », traduit de l'anglais par Françoise Gollain et Christian Lazzeri, *Réseaux*, vol. 1, n° 129-130, p. 39-57.

- Honneth, Axel, 2008, « Reconnaissance et reproduction sociale », dans Jean-Paul Payet et Alain Battegay (éd.), *La reconnaissance à l'épreuve : Explorations socio-anthropologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 45-58.
- Howell, Sally, 2000a, « The Art and Artistry of Arab Detroit: Changing Traditions in a New World », dans Nabeel Abraham et Andrew Shryock (éd.), *Arab Detroit: From Margin to Mainstream*, Detroit, Wayne State University Press, p. 487-513.
- Howell, Sally, 2000b, « Cultural Interventions: Arab American Aesthetics between the Transnational and the Ethnic », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 9, n° 1, p. 59-82.
- Jamal, Amaney, 2010, « Inside and Outside the Box: The Politics of Arab American Identity and Artistic Representations », dans Paul DiMaggio et Patricia Fernández-Kelly (éd.), *Art in the Lives of Immigrant Communities in the United States*, New Brunswick / New Jersey / London, Rutgers University Press, p. 72-88.
- Jaujou, Nicolas, 2002, « Comment faire notre Musique du monde? Du classement de disques aux catégorisations de la musique », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 42, n° 168, p. 853-873.
- Jelen, Brigitte, 2005, « “Leur Histoire est Notre Histoire”: Immigrant Culture in France Between Visibility and Invisibility », *French Politics, Culture & Society*, vol. 23, n° 2, p. 101-125.
- Juteau, Danielle, 2010 [1999], *L'ethnicité et ses frontières*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Khaznadar, Chérif, 1998, « Munir Bashir, l'homme », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 11, p. 221-225.
- Khoury, Raja G., 2003, *Arabs in Canada: Post 9/11*, Toronto, G7 Books.
- Klaus, Peter G., 1992, « Littérature québécoise et écrivains immigrants », *Lettres québécoises : La revue de l'actualité littéraire*, n° 66, p. 3-4.
- Landau, Carolyn, 2012, « ‘My own little Morocco at home’: A biographical account of migration, mediation and music consumption », dans Jason Toynbee et Byron Dueck (éd.), *Migration music*, London, Routledge, p. 38-54.
- Laurent, Sophie, 2005, *Les musiques du monde : Réflexions sur le domaine et regard sur le milieu montréalais*, Montréal, préparé pour le Conseil des arts de Montréal.

- Laurent, Sophie et Thomas Bélanger, 2005, *Répertoire musiques du monde à Montréal*, Montréal, préparé pour le Conseil des arts de Montréal.
- Lazzeri, Christian et Alain Caillé, 2004, « La reconnaissance aujourd'hui : Enjeux théoriques, éthiques et politiques du concept », *Revue du MAUSS*, vol. 1, n° 23, p. 88-115.
- Le Gall, Josiane et Catherine Montgomery, 2012, « Les pratiques transnationales relatives à la santé des migrants maghrébins au Québec (Canada) », dans Fernando Diogo, Rolando Lalanda Gonçalves et Licinio Tomás (dir.), *Les nouvelles configurations de la mobilité humaine*, Fribourg, Academic Press Fribourg, p. 83-88.
- Lejeune, Marion, 2012, *Les nouvelles dynamiques de territorialisation du fait ethnique à Montréal : Le cas du Petit Maghreb*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Le Menestrel, Sara (coord.), 2012, *Des vies en musique : Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann Éditions.
- Lenoir-Achdjian, Annick *et al.*, 2009, « Les difficultés d'insertion en emploi des immigrants du Maghreb au Québec : Une question de perspective », *Choix IRPP*, vol. 15, n° 3, Montréal, Institut de recherche en politiques publiques, <http://irpp.org/wp-content/uploads/assets/research/diversity-immigration-and-integration/les-difficultes-dinsertion-en-emploi-des-immigrants-du-maghreb-au-quebec/vol15no3.pdf>, consulté le 2 août 2015.
- Lenoir-Achdjian, Annick et Sébastien Arcand, 2010, « Multiple Interpretation of the Migration Plans of North Africans in Quebec: The Impact of Labour Market Integration Support », *Our Diverse Cities*, n° 7, p. 67-72.
- Levitt, Peggy et B. Nadia Jaworsky, 2007, « Transnational Migration Studies: Past Developments and Future Trends », *The Annual Review of Sociology*, vol. 33, p. 129-156.
- Leysieux, Florence, 2012, *Musique, immigration et intégration au Québec*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier et Olivier Roueff, 2011, *Intermédiaires du travail artistique : À la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.
- Mallet, Julien, 2012, « De Tuléar à la France : Damily musicien de *tsapiky* », dans Sara Le Menestrel (coord.), *Des vies en musique : Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann Éditions, p. 65-92.
- Mata Barreiro, Carmen, 2004, « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n° 1, p. 39-58.

- Meintel, Deirdre, 1993, « Introduction : Nouvelles approches constructivistes de l'ethnicité », *Culture*, vol. XIII, n° 2, p. 10-16.
- Meintel, Deirdre, 2008, « Identités ethniques plurielles et reconnaissance connective en Amérique du Nord », dans Jean-Paul Payet et Alain Battegay (éd.), *La reconnaissance à l'épreuve : Explorations socio-anthropologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 311-319.
- Meintel, Deirdre et Emmanuel Kahn, 2005, « De génération en génération : Identités et projets identitaires des Montréalais de la "deuxième génération" », vol. 27, n° 1, p. 131-163.
- Menger, Pierre-Michel, 2009, *Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard / Le Seuil.
- Ministère de la culture, des communications et de la condition féminine (MCCCF), 2012, *Portraits statistiques régionaux en culture : Montréal 2012*, <http://www.cqam.org/files/pdf/portrait-statistiques-montreal20121.pdf>, consulté le 25 juillet 2015.
- Ministère de l'immigration et des communautés culturelles (MICC), 2009, *Population immigrée recensée au Québec et dans les régions en 2006 : Caractéristiques générales*, <http://www.midi.gouv.qc.ca/publications/fr/recherches-statistiques/Population-immigree-recensee-Quebec-regions-2006.pdf>, consulté le 25 juillet 2015.
- Ministère de l'immigration, de la diversité et de l'inclusion (MIDI), 2014, *Population immigrée au Québec et dans les régions en 2011 : caractéristiques générales. Enquête nationale auprès des ménages (ENM) de 2011. Données ethnoculturelles*, [http://www.midi.gouv.qc.ca/publications/fr/recherches-statistiques/PopulationImmigree\\_QC\\_CaracteristiquesGenerales\\_2011.pdf](http://www.midi.gouv.qc.ca/publications/fr/recherches-statistiques/PopulationImmigree_QC_CaracteristiquesGenerales_2011.pdf), consulté le 25 juillet 2014.
- Moisan, Clément et Renate Hildebrand, 2001, *Ces étrangers du dedans : Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota Bene.
- Montgomery, Catherine, Josiane Le Gall et Nadia Stoetzel, 2010, « Cycle de vie et mobilisation des liens locaux et transnationaux : Le cas des familles maghrébines au Québec », *Lien social et Politiques*, n° 64, p. 79-93.
- Murphy, Clifford R., 2010, « The Intimate Circle: Finding Common Ground in Mariachi and Norteño Music », dans Paul DiMaggio et Patricia Fernández-Kelly (éd.), *Art in the Lives of Immigrant Communities in the United States*, New Brunswick / New Jersey / London, Rutgers University Press, p. 109-124.

- Négrier, Emmanuel, 2014, *Les musiques du monde et leur(s) public(s) : Six festivals en Provence-Alpes-Côte d'Azur*, Marseille, Le mot et le reste.
- Nepveu, Pierre, 1988, *L'Écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Les Éditions du Boréal.
- Nicolas-Le Strat, Pascal, 1998, *Une sociologie du travail artistique : Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan.
- Ohan, Farid E. et Ibrahim Hayani, 1993, *The Arabs in Ontario: A Misunderstood Community*, Toronto, Near East Cultural and Educational Foundation of Canada.
- Olivier, Emmanuelle (éd.), 2012, *Musiques au monde : La tradition au prisme de la création*, Sampzon, Delatour.
- Oueslati, Bechir, Micheline Labelle et Rachad Antonius, 2006, *Incorporation citoyenne des Québécois d'origine arabe : Conceptions, pratiques et défis*, rapport de recherche, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Paterson, Janet, 2002, « Quand le je est un(e) Autre : L'écriture migrante au Québec », dans Marc Maufort et Franca Bellarsi (dir.), *Reconfigurations: Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, p. 43-59.
- Payet, Jean-Paul et Alain Battégay (éd.), 2008, *La reconnaissance à l'épreuve : Explorations socio-anthropologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Perrenoud, Marc, 2007, *Les musicos : Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, Éditions La Découverte.
- Proulx, Robert, 2008, « L'émergence des chanteurs immigrants sur la scène de la musique populaire au Québec : L'exemple de Corneille et de Lynda Thalie », *Québec Studies*, vol. 45, p. 7-28.
- Prud'homme, Nathalie, 2002, *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec : Mona Latif Ghattas, Antonio d'Alfonso et Marco Micone*, Québec, Nota Bene.
- Puig, Nicolas, 2012, « Ahmad Wahdan : Un maître dans l'agitation du Caire », dans Sara Le Menestrel (coord.), *Des vies en musique : Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann Éditions, p. 153-176.
- Rachédi, Lilyane, 2008, *Trajectoires migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins immigrants au Québec : L'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants*, thèse de doctorat, Université de Montréal.

- Racy, Ali Jihad, 2003, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge / New York, Cambridge University Press.
- Rasmussen, Anne K., 1991, *Individuality and Social Change in the Music of Arab Americans*, thèse de doctorat, University of California, Los Angeles.
- Rasmussen, Anne K., 1992, « “An Evening in the Orient”: The Middle Eastern Nightclub in America », *Asian Music*, vol. 23, n° 2, p. 63-88.
- Rasmussen, Anne K., 1997a, « The Music of Arab Detroit: A Musical Mecca in the Midwest », dans Kip Lornell et Anne K. Rasmussen (éd.), *Musics of Multicultural America: A Study of Twelve Musical Communities*, New York, Schirmer Books, p. 73-100.
- Rasmussen, Anne K., 1998, « The Music of Arab Americans: Aesthetics and Performance in a New Land », dans Sherifa Zuhur (éd.), *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*, New York, The American University in Cairo Press, p.135-156.
- Rasmussen, Anne K., 2000, « The Sound of Culture, The Structure of Tradition: Musician’s Work in Arab Detroit », dans Nabeel Abraham et Andrew Shryock (éd.), *Arab Detroit: From Margin to Mainstream*, Detroit, Wayne State University Press, p. 551-72.
- Rasmussen, Anne K., 2002, « Popular Music of Arab Detroit », dans Virginia Danielson, Scott Marcus et Dwight Reynolds (éd.), *Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 6, *The Middle East*, New York / London, Routledge, p. 279-288.
- Ravet, Hyacinthe, 2006, « L’accès des femmes aux professions artistiques : Un double droit d’entrée dans le champ musical », dans Gérard Mauger (éd.), *L’accès à la vie d’artiste : Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, Éditions du Croquant, p. 151-176.
- Ricœur, Paul, 2004, *Parcours de la reconnaissance : Trois études*, Paris, Stock.
- Robin, Régine, 1999, « L’écriture d’une allophone d’origine française », *Tangence*, n° 59, p. 26-37.
- Roy, Xavier, 2014, *La fragmentation du soutien public à la production au Québec et son impact sur l’autonomie financière des organismes de musique savante*, projet d’intégration, HEC Montréal.
- Saïd, Edward W., 2005 [1978], *L’orientalisme : L’Orient créé par l’Occident*, traduit de l’américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil.
- Sercia, Pierre et Alain Girard, 2010, « La transformation des pratiques et les représentations alimentaires chez les enfants maghrébins issus de l’immigration récente », dans Lise Renaud (éd.), *Les médias et la santé : De l’émergence à l’appropriation des normes sociales*, Québec, Presses de l’Université du Québec, p. 281-306.

- Shakerifard, Solmaz, 2014, *The Performing and Teaching Practices of Iranian Traditional Musicians in Canada*, mémoire de maîtrise, McGill University, Montréal.
- Shryock, Andrew, 2000, « Popular Culture in Arab Detroit: Creating Arab/American Identities in a Transnational Domain », dans Walter Armbrust (éd.), *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley, University of California Press, p. 32-60.
- Sibaud, Laetitia, 2013, *Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence : Des précarités maîtrisées?*, Paris, L'Harmattan.
- Statistique Canada, 2012, *Série « Perspective géographique », Recensement de 2011*, <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/fogs-spg/Facts-cma-fra.cfm?LANG=Fra&GK=CMA&GC=462#FN-DQF>, consulté le 25 juillet 2015.
- Stokes, Martin (éd.), 1994, *Ethnicity, identity, and music: The musical construction of place*, Oxford / Providence, Berg Publishers.
- Swedenburg, Ted, 2001, « Arab “World Music” in the US », *Middle East Report*, n° 219, p. 34-40.
- Swedenburg, Ted, 2004, « The “Arab Wave” in World Music after 9/11 », *Anthropologica*, vol. 46, n° 2, p. 177-188.
- Taylor, Charles, 1992, *Multiculturalism and “The Politics of Recognition” : An Essay*, Princeton, Princeton University Press.
- Turino, Thomas, 2008, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Vertovec, Steven, 2007, « Super-diversity and its implications », *Ethnic and Racial Studies*, vol. 30, n° 6, p. 1024-1054.
- Ville de Montréal, 2005, *Montréal, métropole culturelle : Politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015*, [http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/librairie\\_fr/documents/Mtl\\_metropole\\_culturelle.pdf](http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/librairie_fr/documents/Mtl_metropole_culturelle.pdf), consulté le 25 juillet 2015.
- Voirol, Olivier, 2005, « Visibilité et invisibilité : Une introduction », *Réseaux*, vol. 1, n° 129-130, p. 9-36.
- Weinstock, Daniel Marc, 2008, « Trois concepts de reconnaissance », dans Jean-Paul Payet et Alain Bategay (éd.), *La reconnaissance à l'épreuve : Explorations socio-anthropologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 59-71.

## Articles de presse

Bernard, Yves, 30 octobre 2013, *L'oud dans tous ses états*, <http://www.ledevoir.com/culture/musique/391275/l-oud-dans-tous-ses-etats>, consulté le 23 mars 2015.

Blais, Marie-Christine, 9 septembre 2008, *Sherazade, mille et unième comédie musicale*, <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/200809/09/01-20824-sherazade-mille-et-unieme-comedie-musicale.php>, consulté le 15 février 2015.

Boulthy, Alain, 30 octobre 2013, *Une pléiade de musiciens célèbrent le luth à Dar el Maghrib*, [http://www.libe.ma/Une-pleiade-de-musiciens-celebrent-le-luth-a-Dar-Al-Maghrib\\_a43491.html](http://www.libe.ma/Une-pleiade-de-musiciens-celebrent-le-luth-a-Dar-Al-Maghrib_a43491.html), consulté le 23 mars 2015.

Brunet, Alain, 1<sup>er</sup> novembre 2013, *Festival du monde arabe : jazzistique, arabistique, oudistique...*, <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/autres-festivals/201311/01/01-4706130-festival-du-monde-arabe-jazzistique-arabistique-oudistique.php>, consulté le 23 mars 2015.

LeMatin.ma, 28 octobre 2013, *Le « Oud » à l'honneur à Dar Al Maghrib*, [http://www.lematin.ma/express/fma-de-montreal\\_le-oud-a-l-honneur-a-dar-al-maghrib/190159.html](http://www.lematin.ma/express/fma-de-montreal_le-oud-a-l-honneur-a-dar-al-maghrib/190159.html), consulté le 23 mars 2015.

## Disques

Brahem, Anouar, 1998, *Thimar*, 1 disque compact, ECM Records, 1641.

Brahem, Anouar, 2009, *The Astounding Eyes of Rita*, 1 disque compact, ECM Records, 2075.

Khoury, Joseph et Rabih Yazbek, 2009, *Ourjouan*, 1 disque compact, Zouli Production.

Rasmussen, Anne K., 1997b, *The Music of Arab Americans: A Retrospective Collection* [recherche et rédaction du livret], 1 disque compact, Rounder Records Corp., 1122.

Sokoun, 2009, *Zanneh*, 1 disque compact, Productions Sokoun.

## Entrevues radiophoniques

Abou-Saab, May, 2013, entrevue radiophonique avec Mohamed M., en ligne, diffusée le 1<sup>er</sup> novembre, Montréal, Radio-Canada International, <http://www.rcinet.ca/ar/2013/11/01/14533/>, consulté le 25 juillet 2015.

Jobin, Maryse, 2010, entrevue radiophonique avec Joseph N., en ligne, *Pomme et Mandarine*, Montréal, Radio-Canada International, <http://www.rcinet.ca/francais/archives/chronique/pomme-et-mandarine---indispensable/rencontre-avec-joseph-nakhle/>, consulté le 25 juillet 2015.

Jobin, Maryse, 2013, entrevue radiophonique avec Mohamed M., en ligne, *Tam-tam Canada*, diffusée le 25 octobre, Montréal, Radio-Canada International, <http://www.rcinet.ca/fr/2013/10/25/loud-defie-les-traditions-au-festival-du-monde-arabe-de-montreal/>, consulté le 25 juillet 2015.

### **Sites Internet (ressources en ligne)**

Canadian Folk Music Awards, <http://folkawards.ca/2014/05/call-for-submissions-canadian-folk-music-awards/>, consulté le 25 juillet 2015.

Conseil des arts de Montréal, *Nos actions pour la diversité culturelle*, <http://www.artsmontreal.org/fr/artistes/diversite-culturelle/actions>, consulté le 25 juillet 2015.

Diversité artistique Montréal, *Auditions de la diversité*, <http://www.diversiteartistique.org/fr/activites/auditions-de-la-diversite/auditions-2015>, consulté le 25 juillet 2015.

Diversité artistique Montréal, *Répertoire de la diversité*, <http://www.diversiteartistique.org/fr/repertoires/artistes/>, consulté le 25 juillet 2015.

Festival du monde arabe, *À propos du festival*, <http://festivalarabe.com/le-festival/a-propos/>, consulté le 6 août 2015.

*Forum sur les musiques du monde*, <https://fmusimonde.wordpress.com/2011/04/20/140/#more-140>, consulté le 25 juillet 2015.

Ici Radio-Canada, *Musique Multi-Montréal a cessé ses activités*, [http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2013/11/25/008-musique-multi-montreal.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/11/25/008-musique-multi-montreal.shtml), consulté le 25 juillet 2015.

*Lundi Pluriel*, <http://culturemontreal.ca/2015/02/reseautage-16-fevrier-2015-les-conseils-des-arts-vous-parlent-diversite-a-loccasion-du-prochain-lundi-pluriel-cafe-du-mai-montreal/>, consulté le 25 juillet 2015.

*Maqam World*, <http://www.maqamworld.com/>, consulté le 25 juillet 2015.

Nabti, Mehdi, 2013, *Culture arabo-maghrébine au Québec, un rendez-vous manqué?*, <http://www.calendrier.umontreal.ca/?com=detail&eID=178663>, consulté le 25 juillet 2015.

RIDEAU, *Les entrées en scène Loto-Québec*, <http://www.rideau-inc.qc.ca/membres/les-entrees-en-scene-loto-quebec>, consulté le 25 juillet 2015.

*Sokoun*, <http://www.sokountrio.com/>, consulté le 25 juillet 2015.

# **Annexe A**

## **Plan d'entretien avec Mohamed M. « Pratique de terrain » 2013**

### **Expérience migratoire**

- Parcours : démarches, motivations; départ de la Tunisie, arrivée au Canada, arrivée au Québec/à Montréal
- Liens avec le pays d'origine : contacts, fréquence des visites, intentions de retour
- Famille : situation en quittant la Tunisie, situation actuelle

### **Insertion au Canada**

- Plan socioculturel : rapport aux Néo-Brunswickois, aux Québécois (au début/maintenant)
- Plan socioprofessionnel : emplois, obstacles, ressources

### **« Communauté arabe » au Canada / au Québec**

- Sentiment d'appartenance : participation à des événements de cette « communauté », réseaux, soutien à ses activités musicales
- Autres musiciens d'origine arabe : nature de la relation (solidarité/entraide/compétition)
- « Scène » de musique arabe : tunisienne/maghrébine/arabe au sens large?

### **Activité musicale**

- Formation : institutions, professeurs, genres musicaux, instruments
- Projets : contrats à la pige vs initiatives personnelles; interprétation, composition
- Carrière en Tunisie, au Canada
- Scènes musicales fréquentées au Canada
- Réseaux : salles de concert, festivals, maisons de la culture, acteurs clés
- Inspirations, influences musicales (en Tunisie/au Canada)
- Public(s) au Québec : d'origine arabe/québécoise/autre?
- Réception de sa musique : compréhension/incompréhension?
- Soutien institutionnel : programmes de bourse, organismes de diffusion, etc.

### **Transmission**

- Activités pédagogiques : ateliers dans les écoles, cours privés, école de musique
- Famille : transmission à ses enfants (« culture »/musique arabe?)

# **Annexe B**

## **Plan d'entretien avec les musiciens**

Consigne initiale :

« J'aimerais que vous me parliez de votre parcours de vie à travers votre pratique musicale. De votre enfance jusqu'à aujourd'hui, racontez-moi votre cheminement de musicien. »

### **Grille d'entretien**

#### **Expérience migratoire**

- Parcours : Quel(s) pays? Déplacement(s) à quel(s) âge(s)? Quelles motivations pour partir? Pour rester?
- Liens avec le pays d'origine : contacts, fréquence des visites, intentions de retour
- Famille : Y a-t-il d'autres musiciens dans la famille? La musique était-elle valorisée à la maison?

#### **Parcours de musicien / Carrière**

- Inspirations, influences musicales : arabes/orientales et autres, à chaque étape du parcours (chaque pays)
- Formation : institutions (lieux), professeurs, instruments, genres musicaux
- Activités musicales ailleurs / ici : interprétation, composition, projets personnels, contrats « à la pige »
- Circuits musicaux fréquentés dans chaque pays : « musiques du monde » – s'il en est question, voir ce qui est entendu par « musiques du monde » – jazz, classique, pop, etc.
- Rapport aux étiquettes : musique arabe, musiques du monde, etc.

#### **Rapport au milieu professionnel et institutionnel québécois**

- Réseaux : autres musiciens, intervenants d'organismes, programmeurs, diffuseurs
- Lieux de diffusion : salles de concert, festivals, radio, Internet, maisons de la culture, etc.
- Réception de la musique : public(s), compréhension/incompréhension, critiques
- Soutien financier, institutionnel : programmes de bourses, organismes de diffusion, etc.
- Médias : visibilité, type de médias (communautaire, grand public)

# **Annexe C**

## **Plan d'entretien avec les acteurs du milieu musical montréalais (FMA)**

### **Grille d'entretien**

#### **Historique du FMA**

- Naissance du projet : intentions, motivations, titre de l'évènement
- Transformations : ajouts de volets, coupures
- Moments phares : difficultés, grands succès

#### **Position dans le milieu musical montréalais / québécois**

- Concurrence : autres festivals, diffuseurs de « musiques du monde »
- Croissance / Pérennité : équipe, vision
- Sources financières : publiques, privées, billetterie
- Organisme de la « diversité culturelle » : politiques culturelles, programmes d'aide, politiques municipales, provinciales, fédérales
- Type(s) de public(s) : participation, origines/« communautés » des publics, fidélité, renouvellement

#### **Position vis-à-vis de la réalité interculturelle, sociopolitique au Québec**

- Médias : types de médias, type de couverture, visibilité
- Étiquettes : québécois, montréalais, arabe
- Caractère ouvert vs « communautaire » de l'évènement

#### **Rapport aux musiciens**

- Critères de sélection : concerts, artistes
- Programmation : qui, quoi, quand, où
- Contraintes : types de répertoires, lieux de diffusion, notoriété des artistes
- Collaboration : nature du lien avec les artistes, mise en place des projets