

Université de Montréal

Musiques d'ici et d'ailleurs ; Montréal au « son » du monde

par
Annick Beauvais

Département d'anthropologie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Sciences (M.Sc)
en anthropologie

août 2006

©Annick Beauvais 2006



GN

4

054

2007

v.014

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Musiques d'ici et d'ailleurs ; Montréal au « son » du monde

Présenté par :
Annick Beauvais

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Deirdre Meintel
Président-rapporteur

Bob W. White
Directeur de recherche

Jorge Pataleon
Membre du jury

Résumé

Plus qu'un style musical, la « musique du monde » est un phénomène social permettant de penser la culture et la mondialisation. Depuis les 20 dernières années, les productions de *world* et l'engouement qu'elles suscitent se remarquent tant à l'échelle mondiale que localement. À Montréal, l'augmentation annuelle d'événements et de groupes *world* pousse les médias et le public à parler d'une scène et d'un « son » qui seraient particuliers à la ville. L'objectif de ce projet est donc de regarder les liens supposés entre les caractéristiques de la ville et la création locale de « musique du monde », liens qui mèneraient au développement d'un « son ». Si la présence d'une scène peut être confirmée, l'existence d'un « son » est beaucoup moins évidente. En effet, des particularités montréalaises se remarquent au niveau de la formation des réseaux de musiciens et influencent en partie les processus de création. Cependant, les démarches des groupes et les résultats sonores se rapportent aussi à ce qui se fait ailleurs. Qui plus est, contrairement aux idées largement véhiculées dans les discours populaires, la « musique du monde » de Montréal n'est pas que le reflet du contexte multiethnique. Bien que ses composantes proviennent en partie de la ville, elle est signe d'une mode musicale bien répandue et s'insère surtout dans un courant mondial.

Mots clés: « Musique du monde », Globalisation, Culture, Scène musicale, Montréal, Création, Ville, Son, Métissages musicaux

Abstract

More than a musical style, « world music » is a social phenomenon that leads us to reflect on culture and globalization. In the last 20 years, *world* productions and the passions they must have become noticeable on a worldwide scale as well as locally. In Montreal, through the annual increase of world music events and groups, the media and the public now recognize a scene and a « sound » that are specific to the city. The main purpose of this project is thus to look at supposed links between the characteristics of the city and the local creation of world music, which would lead to the development of a « sound ». If the presence of a scene can be confirmed, I found that the existence of a « sound » is less obvious. In fact, some characteristics of the city influence the formation of social network among musicians as well as the processes of creation. However, the approach taking by musical groups and its sonorous results also refer to what is made elsewhere. Furthermore, contrary to the widely spread ideas conveyed in popular discourses, Montreal's world music is not only the reflection of its multiethnic context. Rather, though its components that come partly from the city, it is the manifestation of a musical fashion and is part of a world trend.

Keywords : World music, Globalization, Culture, Musical scene, Montreal, Creation, City, Sound, Musical hybridity

Remerciements

L'achèvement de ce mémoire a été rendu possible grâce à de nombreuses personnes que je tiens à remercier.

Merci tout d'abord à tous les musiciens qui m'ont fait confiance et m'ont accordé de leur temps pour répondre à mes questions. Mercis à Karim, Guillaume, Ramon, Cécile, Carole, Lundo, Luka, Nathalie Cora, Uwe, Hassan, Gabou, Alex Cattaneo, Éric Breton et Sacha Daoud. Un merci aussi à l'excellent journaliste Yves Bernard. Il représente une source inépuisable d'informations sur le sujet qu'il m'a transmises avec une grande générosité.

Merci à mon directeur de recherche Bob White de m'avoir accepté comme élève même avec ma formation de musicienne et pour avoir cru dès le début à mon projet. Tout au long de mon parcours, il s'est montré compréhensif et souple malgré ma vie bien remplie entre l'école, les spectacles, les tournées et le bébé. Un merci aussi à Francine Yelle, l'experte des dédales administratifs et grâce à qui tout est possible.

Merci à mes amis Noémie, Frank et Anne pour leurs conseils de maîtres, à ma mère qui m'encourage depuis toujours à aller au bout de mes projets (quels qu'ils soient) et à mon correcteur Stéphane Surprenant qui est singulièrement génial. Un merci très spécial à W. Alex Roche pour son support inconditionnel et à Thaïs pour avoir partagé sa maman pendant ses 4 premiers mois de vie.

Je veux finalement remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fond québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) pour leur soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	4
INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1- LA « MUSIQUE DU MONDE » DANS LE MONDE	8
1.1 LES CHANGEMENTS DE LA <i>WORLD MUSIC</i>	8
1.1.1 <i>Un terme académique</i>	9
1.1.2 <i>La transition vers une catégorie de marché</i>	10
1.1.3 <i>Les définitions aujourd'hui : la musique de la « musique du monde »</i>	12
1.1.3.1 <i>Quelques notes sur l'hybridité et l'authenticité</i>	15
1.2 MONDIALISATION:THÉMATIQUES, DÉBATS ET ENJEUX DE LA « MUSIQUE DU MONDE	16
1.2.1 <i>Comprendre le « monde » : Thinking world music through globalisation</i>	16
1.2.2 <i>Créer le monde : angoisse et célébration sur les transformations de la culture</i> ..	18
1.2.2.1 <i>Angoisse</i>	18
1.2.2.2 <i>Célébration</i>	19
1.2.3 <i>Consommer le « monde » et les pouvoirs de la world music</i>	20
1.3 LA « MUSIQUE DU MONDE » À MONTRÉAL : UN SUJET DE RECHERCHE.....	22
1.3.1 <i>Situation du sujet dans la littérature existante</i>	23
1.3.2 <i>Méthodologie</i>	23
1.3.2.1 <i>La démarche : observer la création</i>	24
1.3.2.2 <i>Choix des sujets : processus de sélection des groupes</i>	25
1.3.2.3 <i>Matériaux utilisés</i>	27
CHAPITRE 2 : LA « MUSIQUE DU MONDE » EN SCÈNE	29
2.1 LA SCÈNE DE LA « MUSIQUE DU MONDE » DE MONTRÉAL	29
2.1.1 <i>Définition du concept de « scène musicale »</i>	30
2.1.2 <i>L'Expo 67 : une découverte de Soi et de l'Autre</i>	32
2.1.3 <i>Vers l'émergence d'une scène concrète</i>	34
2.2 LA SCÈNE AUJOURD'HUI	37
2.2.1 <i>Quelques repères à la scène</i>	38
2.2.1.1 <i>Les événements</i>	38
2.2.1.2 <i>L'industrie du disque</i>	41
2.2.1.3 <i>Les lieux de diffusion</i>	42
2.2.1.4 <i>Les médias</i>	43
2.2.1.5 <i>Les groupes musicaux</i>	45
2.2.2 <i>Nuances de la scène world</i>	46
2.2.2.1 <i>La scène multiethnique</i>	46
2.2.2.2 <i>Scène « métisse », world ou « plateauisée »</i>	48

CHAPITRE 3 : LES « MUSICIENS DU MONDE » DE MONTRÉAL	49
3.1 LA COMMUNAUTÉ DES « MUSICIENS DU MONDE » À MONTRÉAL.....	50
3.1.1 <i>Composition démographique</i>	50
3.1.2 <i>Les musiciens du monde : d'ici et d'ailleurs</i>	52
3.2 ORGANISATION SOCIALE DES GROUPES DE « MUSIQUE DU MONDE »	55
3.2.1 <i>La formation des réseaux : le pluralisme montréalais</i>	56
3.2.1.1 Taille de la ville et diversité.....	57
3.2.1.2 Cohabitation	58
3.2.1.3 Effervescence culturelle	59
3.2.2 <i>Le rapport à la différence et la sélection des musiciens</i>	60
CHAPITRE 4 : LA CRÉATION DE LA « MUSIQUE DU MONDE »	63
4.1 LES THÉORIES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE ET MUSICALE.....	64
4.1.1 <i>Les processus de composition chez le musicien de tradition classique</i>	64
4.1.2 <i>Les processus de composition et la musique populaire</i>	66
4.1.3 <i>La création : rôles individuels et collectifs</i>	67
4.2 LES PROCESSUS DE CRÉATION DU <i>WORLD</i> À MONTRÉAL	69
4.2.1 <i>D'une idée musicale à la création collective</i>	69
4.2.1.1 Le compositeur et son idée musicale.	70
4.2.1.2 L'apport collectif à la création.....	72
4.2.2 <i>La syntaxe du world ou les paramètres de la « musique du monde »</i>	73
4.2.2.1 Rythmes et styles musicaux.....	75
4.2.2.2 Sons, timbres et instruments	77
4.2.2.3 Les langues.....	79
4.3 LES CHOIX : LES LOGIQUES DERRIÈRES LA CRÉATION	80
4.3.1 <i>Négociations internes et arrangements</i>	81
4.3.2 <i>Éléments externes</i>	83
CHAPITRE 5: « SON » ET MUSIQUES A MONTREAL	85
5.1 REFLECHIR SUR LE « SON »	86
5.1.1 <i>Perspectives reliées au concept de « son »</i>	86
5.1.1.1 Robert Walser : « son » et genre musical.....	87
5.1.1.2 Louise Meintjes : « son » et identité ethnique.....	88
5.1.1.3 Sara Cohen : « son » et lieu géographique.....	89
5.1.1.4 Steven Feld : « son », environnement et société	90
5.1.2 <i>Synthèse des approches</i>	91
5.2 ENTENDRE LE « SON » A MONTREAL.....	93
5.2.1 <i>Le « Son » de Montréal et le « son de la musique du monde »</i>	93
5.2.2 <i>L'écoute</i>	97
5.2.2.1 Enregistrement.....	98
5.2.2.2 Instrumentation.....	100
5.2.2.3 Les éléments de la construction des pièces.....	101
5.2.2.4 Langues	103
5.2.2.5 Thématiques	104
5.2.2.6 Authenticité et influence québécoise	106

CONCLUSION.....	109
BIBLIOGRAPHIE.....	115
DISCOGRAPHIE ET PIÈCES À L'ÉCOUTE.....	119
ANNEXE I : FICHES DE GROUPES.....	120
<i>I-1 Oztara</i>	120
<i>I-2 Dibondoko</i>	122
<i>I-3 Chango Family</i>	124
<i>I-4 Dobacaracol</i>	127
<i>I-5 Syncop</i>	130
<i>I-6 Nathalie Cora</i>	132
ANNEXE II : VILLE DE MONTRÉAL	134
ANNEXE III : TAM-TAM JAMS DU MONT-ROYAL	135
ANNEXE IV: PARTIE DU RÉSEAU DES MUSICIENS DU MONDE.....	136
ANNEXE V : GROUPES ET STYLES	137
ANNEXE VI : IMAGES D'ÉVÉNEMENTS DE WORLD.....	138

Avant-propos

En février 2004, je m'envolais avec le groupe de musique Syncop pour participer à un festival de « musique du monde » au Caire. Pendant le vol, j'ai demandé à la Présidente fondatrice de Musique Multi Montréal, organisme grâce auquel nous étions invités là-bas, pourquoi Syncop avait été choisi pour représenter le Canada à ce festival en Égypte. Tout naturellement, elle m'a répondu : « Pour moi, vous êtes le Son de Montréal. » Je suis resté intrigué (mais surtout sceptique) devant cette idée de « sonner Montréal ».

Je fais de la musique depuis mon plus jeune âge. J'ai performé souvent dans des contextes classiques pour finalement me diriger vers le milieu de la musique populaire. Au cours des dernières années, la majorité des projets musicaux auxquels j'ai participé comme hautboïste et choriste s'insèrent dans le courant de la « musique du monde ». Mes études en anthropologie ont éveillé en moi le désir d'élargir ma réflexion au delà de la chose strictement musicale et je trouve aujourd'hui essentiel de poser un regard critique sur le sujet de la « musique du monde » en l'observant en tant que phénomène social. Comme la littérature portant sur la question de la world music est de plus en plus abondante et couvre déjà un spectre de thématiques variées, j'ai cherché à donner un angle original et pertinent à ma recherche. Cette anecdote concernant un hypothétique « Son de Montréal » a été l'étincelle qui a fait démarrer l'élaboration de ma problématique.

Introduction

Sur la scène musicale populaire internationale, la mondialisation des vingt dernières années a favorisé l'émergence d'un nouveau genre musical : la *world music*. Bien que ce type de musique existait déjà partout dans le monde, ce qui a changé à partir de la fin des années 80, c'est la prise en charge par l'industrie internationale du divertissement de cette « musique de l'Autre » — au sens où elle se distingue de la musique populaire anglo-saxonne — pour en faire une catégorie commerciale à part entière du nom de *world music*. L'appellation, qui auparavant était principalement réservée à la discipline ethnomusicologique, est aujourd'hui très répandue et la « musique du monde » est produite et distribuée internationalement par les *majors* du réseau de la musique populaire. Si la mondialisation attise partout l'engouement pour cette musique, son essor est également visible à plus petite échelle, dans les productions au niveau local.

Par exemple, au Québec, on constate depuis quelques années une augmentation des productions, des groupes, des lieux de diffusion et des événements à caractère *world* qui ont lieu dans l'ensemble de la province. Néanmoins, la production et la création de la « musique du monde » demeurent concentrées surtout à Montréal, le plus important centre urbain de la province. En ce qui concerne les modes de création au sens large, les villes ont souvent favorisé l'émergence de courants ou de mouvements particuliers. D'un point de vue plus musical, à l'intérieur de l'appellation générique des musiques dites « urbaines », certains styles ont même emprunté le nom de la ville où ils se sont développés, utilisant ainsi leur lieu

de naissance comme la représentation d'un contexte historique et culturel. C'est le cas par exemple du *Liverpool sound* ou encore du « rap marseillais ».

Montréal étant reconnu pour son caractère multiethnique et multiculturel — éléments directement associés dans les différents discours à la « musique du monde » —, on peut se demander quelle est l'influence de ce contexte sur l'imaginaire créatif des artistes et sur le développement de pratiques culturelles et artistiques. Plus précisément, quels sont les liens entre la ville et l'expérience des musiciens « du monde » qui y vivent, de quelle façon se transposent-ils dans les processus de création musicale et finalement, mènent-ils à l'émergence d'un son *world* typiquement montréalais ? Pour répondre à ces questions, je diviserai le sujet en cinq thèmes principaux : la « musique du monde », les scènes musicales, les réseaux de musiciens, la création musicale et la production d'un « son ». Par conséquent, partant d'une perspective globale sur le sujet (la musique du monde) pour aller jusqu'à des considérations plus spécifiques (le son de Montréal), l'analyse des thèmes de cette problématique s'étendra sur cinq chapitres.

Après un survol historique des changements entourant l'appellation *world music*, j'exposerai dans le premier chapitre les caractéristiques de son contexte d'émergence et les thématiques abordées aujourd'hui par les différents auteurs qui se sont penchés sur la question. Je pourrai ainsi positionner la problématique dans la littérature existante et proposer la méthodologie la plus appropriée pour l'étude des contextes de création de la « musique du monde ». Le concept de « scène musicale », appliqué à Montréal, servira dans le deuxième chapitre à montrer l'articulation des pratiques artistiques et culturelles *world* dans un contexte local. J'analyserai dans le troisième chapitre la composition montréalaise du réseau des musiciens du monde à l'aide des notions de pluralisme et de cosmopolitisme. Une fois ces différents aspects détaillés — réseaux sociaux, scène locale et contexte mondial —, le quatrième

chapitre portera sur le thème de la création musicale elle-même. En effet, ma problématique implique une analyse approfondie des processus de création, un domaine encore peu exploré par la littérature sur la « musique du monde ». Finalement, le dernier chapitre reviendra sur la question de l'existence même d'un « son de Montréal ». Je baserai alors ma réflexion sur les significations multiples reliées à la notion de « son » et sur l'écoute d'extraits musicaux. L'ensemble de la recherche sera étayé par un cadre théorique défini au début de chaque chapitre et par des expériences de terrain effectuées au cours des trois dernières années.

Chapitre 1- La « musique du monde » dans le monde

La « musique du monde », ou *world music*, constitue le sujet général de cette recherche. À priori, on lui reconnaît le statut de genre musical au même titre que le rock ou le jazz. Cependant, devenue aujourd'hui un véritable phénomène planétaire, elle représente pour plusieurs bien plus qu'un simple genre dont les composantes musicales seraient à définir. Depuis la fin des années 80, en effet, de nombreux chercheurs européens et nord-américains issus de différentes disciplines académiques traitent à travers elle de thématiques complexes et globales dépassant la recherche d'une définition commune. Grâce à un survol à la fois historique et théorique soutenu par une littérature en pleine émergence, je tenterai dans ce premier chapitre de fournir une base de réflexion à la « musique du monde » telle que conçue dans l'ensemble de la présente recherche, tout en exposant en détails les thématiques et les débats qui s'y rapportent. Je pourrai ensuite situer le sujet de la recherche dans une approche ethnographique et proposer une méthodologie.

1.1 Les changements de la *world music*

Le terme lui-même — *world music*, « musique du monde » ou « musiques du monde » — a pris de nombreuses significations au siècle dernier. Nous verrons que la double origine du terme, académique et commerciale, ainsi que les intentions divergentes ayant mené à sa création, sont probablement à la base des débats et questionnements actuels sur ce qu'est ou n'est pas la « musique du monde ». Car aujourd'hui encore le problème de la définition demeure. Les discours varient, tant chez les musiciens que dans les médias, allant des conceptions les plus traditionnelles aux plus métissées et des folkloriques aux plus populaires.

1.1.1 Un terme académique

Pour tracer un portrait juste des premières utilisations du terme « musique du monde », il faut d'abord les situer dans le contexte de l'émergence de l'ethnomusicologie. Au début du XX^e siècle, cette discipline académique nommée alors *comparative musicology* se voulait l'étude des systèmes musicaux non européens et de la musique folk transmise par tradition orale (Merriam 1977 :191). Devenue par la suite « ethnomusicologie », « a term that emerged in the mid-1950s to refer to the study of non-western musics and musics of ethnics minorities » (Feld 2001 :191), elle s'est développée parallèlement en Europe et aux États-Unis dans les années 1960. En 1968, Rouget, un de ses pionniers européens, l'a définie comme « la musicologie des civilisations dont l'étude constitue le domaine traditionnel de l'ethnologie » (Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie : 248). Comme l'ethnomusicologie tend à donner une réponse « ethnique » à la musicologie — laquelle s'intéresse principalement aux musiques occidentales savantes¹ —, l'appellation générique « musique du monde » a d'abord servi à désigner un peu naïvement toutes les musiques non-occidentales de tradition orale : « circulated first by academics in the early 1960s to celebrate and promote the study of musical diversity, the phrase world music began largely as a benign and hopeful term » (Feld 2001 : 190). Dans les années 60 et 80, avec des enquêtes de terrain qui ne sont pas sans rappeler celles des ethnologues de l'époque, les ethnomusicologues ont exploré des lieux reculés et exotiques afin de récolter des sons et des mélodies. À l'aide de leurs propres méthodes de récolte et d'enregistrement, cherchant à comprendre le sens des diverses manifestations musicales non écrites, ils ont élaboré une taxonomie des types de musiques, des instruments et des rythmes, puis les ont associés à des populations, à des fonctions et à des territoires. On remarque qu'historiquement l'analyse que font les ethnomusicologues des

¹ Le champ d'étude de la musicologie est aujourd'hui beaucoup plus large et englobe la musique populaire.

« musiques du monde » se rapproche des conceptions plus générales de l'ethnologie classique, où la culture est considérée comme un tout correspondant à l'ensemble des traits propres à une population et associée à un territoire donné. La conception des « musiques du monde » a donc été rattachée à des musiques dites traditionnelles, étudiées d'un point de vue performatif, qui auraient évoluées de façon plus ou moins autonome sur un territoire défini et transmises oralement de génération en génération.

Aujourd'hui, pour plusieurs auteurs (Stokes 2004, Martin 2000, Taylor 1997), la notion même de « tradition pure » en musique est remise en question. L'ethnomusicologue Martin Stokes note à ce propos que « purity of musical expression is not possible » (2004 : 60). En effet, des recherches ont démontré que toutes les musiques — ce constat correspond d'ailleurs à une analyse plus contemporaine de la notion de culture — sont entrées en contact avec d'autres et ne pourraient avoir évolué dans un isolement complet : « toute l'histoire de la musique n'est qu'une longue succession de contacts, d'emprunts, d'influence [...] » (Martin 2000 : 6). C'est pourquoi la « musique du monde » prend depuis une vingtaine d'années des significations nouvelles.

1.1.2 La transition vers une catégorie de marché

Les années 80 seront véritablement une période charnière pour la « musique du monde ». À ce moment, ce n'est pas la musique elle-même qui change mais les divers enjeux qui lui sont rattachés. En intégrant l'industrie musicale et par conséquent la sphère publique, elle perd son statut jusqu'alors académique pour devenir une catégorie commerciale reconnue et accessible à tous.

En 1987, des producteurs britanniques de l'industrie musicale internationale, dont Peter Gabriel (Martin 2000, Taylor 1997, Bernard 2003, Feld 2001), se réunissent pour discuter des nouveaux marchés mondiaux de la musique. Ils cherchent une appellation capable d'accueillir l'ensemble des musiques « d'ailleurs » commercialisables qui ne sont ni pop, ni jazz, ni rock. De cette réunion surgit le terme *world music* : « The term dates from 1987, when independant records company executives and enthousiasts met in London to determine ways to market to british-based consumers already circulating recording popular musics from many parts of the world » (Stokes 2004 :52). Une fois le terme adopté et reconnu par l'industrie musicale internationale, la « musique du monde » prend une signification différente de celle des ethnomusicologues. Roberts constate avec justesse : « World music was no longer dominated by academic documentation and promotion of traditions. Rather, the phrase swept through the public sphere first and foremost signifying a global industry » (1992 : 195). L'apparition en 1990 de cette catégorie nouvelle au *Billboard* dénote l'ampleur internationale de son impact commercial.

Billboard heralded the debut of their world music chart in May 1990, with this world : Billboard introduced its world music chart in this issue. Based on reports from a panel of 40 dealers, the World music chart lists the top 15 best-selling albums in this growing genre. (Taylor 1997 : 4)

Selon le sociologue français Denis-Constant Martin, les transformations de la « musique du monde » à partir des années 80 concernent principalement des stratégies commerciales de la rencontre et du mélange, de leur instrumentalisation et de leur manipulation en vue d'un profit. Bref, ce n'est pas la musique de la « musique du monde » qui a changé en 1987, mais bien les intentions cachées implicites à sa commercialisation. Les nouveaux enjeux sont posés : elle est devenue une catégorie commerciale au service de l'industrie et est employée comme « étiquette » dans les classements des magasins de disques. C'est une « étiquette commerciale destinée à distinguer non de nouvelles musiques que de nouveaux produits musicaux sur le marché » (Martin 2000: 13). Comme il n'est plus seulement question de

musiques traditionnelles ou ethniques, elle sera considérée et perçue par plusieurs comme « une catégorie attrape-tout » (Taylor 1997, Martin 2000, Guilbault 1996), destinée à regrouper un ensemble de styles hétéroclites. Pour favoriser la vente de ces productions non-occidentales, il semble donc beaucoup plus simple à ce moment de tout rassembler sous l'appellation « musique du monde » que de parler des véritables styles qui composent l'ensemble de ce marché.

1.1.3 Les définitions aujourd'hui : la musique de la « musique du monde »

Même si Martin affirme que « musicalement cela est impossible; leur diversité interdit de les circonscrire à partir de paramètres identiques » (2000 : 3), mener une recherche sur la création de la « musique du monde » implique de fournir une certaine définition du terme. D'un point de vue très général, on peut concevoir la « musique du monde » comme étant une représentation musicale de la distance réelle ou imaginée, petite ou longue, entre un Soi — qui peut être une personne, une communauté, une culture, une nation, un continent, une pensée — et un Autre, dont la frontière est tracée par la simple notion de différence. Cependant, proposer cette définition musicale univoque et précise de la « musique du monde » suscite une telle variété de points de vue que la tâche n'en devient que plus complexe. Ethnomusicologues, auditeurs, musiciens, membres de l'industrie, chacun exprime sa propre position sur le sujet. Il est possible malgré tout de relever des éléments fondamentaux plus fréquemment invoqués.

Un premier constat concerne l'emploi du terme dans les magasins de disques et sa place dans l'industrie. Roberts propose une définition liée directement à ceux-ci : « I will provisionally adopt what at first seems a tautological definition of world music as simply the music sold in the world-music sections of major record stores throughout the western capitalist world [...]» (1992:231). L'auteur insiste sur la nécessité de considérer la « musique du monde » en tant

que phénomène défini localement et non globalement : « what includes depends in large part on the place where it sold » (Idem). Il donne l'exemple du Royaume-Uni, où toutes les musiques dont la langue natale des chanteurs n'est pas l'anglais sont placées dans cette catégorie, contrairement à la France qui inclut par exemple la musique francophone d'Afrique. Plusieurs auteurs remarquent aussi l'habitude chez les disquaires d'en faire une « étiquette fourre-tout » pour tout ce qui n'appartient pas aux champs repérés de la musique classique, des variétés du jazz et du rock (Taylor 1997, Martin 2000, Roberts 1992). Cela donne à tort une image d'homogénéité à des musiques extrêmement hétérogènes².

Certains, pour simplifier ou pour mieux définir ce dont ils discutent, distinguent *la* « musique du monde », *des* musiques du monde, qui seraient plus folk ou traditionnelles, et encore du *World beat*, plus appliqué aux musiques populaires (Taylor 1997 :3). À nouveau, les frontières entre ces appellations demeurent trop floues pour être pertinentes. C'est dans l'introduction d'un guide sur les « musiques du monde » que j'ai trouvé les utilisations les plus courantes du terme. Bien que conscient des limites d'une telle entreprise, le journaliste québécois Yves Bernard résume bien l'ensemble des différentes définitions rattachées à l'appellation.

De façon générale, les musiques du monde rassemblent :

- Les pièces de tradition orale rattachées à un territoire ou une culture;
- Les musiques classiques non-occidentales;
- Les musiques populaires contemporaines autres que celles qui font partie du palmarès états-unien;
- Les musiques métisses qui sont fréquemment composées par des artistes occidentaux qui s'inspirent de plus d'une culture;
- Les musiques issues de l'immigration et qui peuvent reproduire des styles créés dans les pays d'origine ou refléter une création nouvelle (2003 : 17)

Les définitions variées de la « musique du monde » peuvent privilégier l'une ou l'autre de ces propositions ou bien les amalgamer. Néanmoins, outre les définitions plus

² Cette question est d'ailleurs plus longuement discutée par Martin (2000) et Taylor (1997).

ethnomusicologiques qui mettent en évidence les aspects classiques, traditionnels, folkloriques ou ethniques, la quatrième catégorie identifiée par Yves Bernard, à savoir la « musique métisse », reste l'une des définitions de la « musique du monde » les plus répandues. L'ethnomusicologue canadienne Guilbault propose elle aussi une définition pertinente.

World music, also called world beat, ethnopop, New age, Sono mondiale [...] is usually described in academic publications and magazines as fusion music, as the result of cross-fertilization blending musics from around the world. [...] in the narrowest of terms, by actually relating world music to outside the normal Anglo-american (Australian, Canadian) sources to simply to tropical countries (1996 : 1).

Dans ce cas-ci, le caractère « hybride » de la musique du monde désigne le métissage musical de plusieurs genres, styles et rythmes, eux-mêmes associés à différentes cultures et origines. Il convient cependant de se méfier des emplois souvent galvaudés qui remettent en doute la pertinence même de la notion de métissage. Par exemple, Gérald Côté, ethnomusicologue québécois, a écrit un livre sur les métissages « à la québécoise » qui s'interroge sur les influences extérieures de la production de la chanson québécoise dans les années 80 et 90 (Côté 1999). Une question surgit : puisque toutes les musiques proviennent de métissages, qu'est-ce qui différencie celles de la « musique du monde » ?

Pour moi, deux faits essentiels permettent d'esquisser une réponse. D'une part, on assiste à une intensification des processus de métissages musicaux — que l'on peut appeler aussi stratégies de fusion — à la source même du geste créatif de bon nombre de groupes. D'autre part, à la fois la production, la consommation et la commercialisation de ces musiques se concentrent sur cette démarche de métissage. Ce n'est donc pas l'acte de métissage qui soit particulier ici, mais bien sa position centrale tant dans la mise en marché des produits que dans les processus de composition (sur lesquels nous nous pencherons dans le chapitre 4). Taylor rappelle à ce propos : « Even though musics and musicians have been mixing it up

for a long time, globalisation is providing musicians all over the world with new ways of making hybrid sounds and hybrid selves » (1997: 197).

1.1.3.1 Quelques notes sur l'hybridité et l'authenticité

Dans le domaine de la « musique du monde », l'idée d'hybridité musicale est souvent mise en relation ou en opposition avec celle d'authenticité. Ces considérations étant récurrentes dans les discussions, il apparaît nécessaire à ce moment de mentionner quelques problématiques qu'elles soulèvent et sur lesquelles je reviendrai plus loin.

Tout d'abord, la forme la plus courante de recherche par le public d'une authenticité dans la « musique du monde » demeure associée à la tradition et l'origine ethnique; « a cultural/ethnographic accuracy » (Taylor 1997 : 21). En ce sens, l'acte de métissage entre divers styles musicaux heurte une vision essentialiste de la culture : non seulement le métissage ferait-il perdre de l'authenticité à l'œuvre, mais les artistes auraient le devoir de créer une musique fidèle à leurs origines. Ainsi, un Québécois jouant de la musique sénégalaise ne saurait être authentique. Aussi, dans son livre *Global Pop*, Taylor cite l'exemple de Youssou N'Dour et d'Angélique Kidjo, deux artistes africains sévèrement critiqués pour leur manque d'authenticité vu les procédés de métissage avec la musique populaire qu'ils n'hésitent pas à employer. Cependant les réflexions d'Angélique Kidjo sont très révélatrices : « There is a kind of cultural racism going on where people think that African musicians have to make a certain kind of music » (cité dans Taylor 1997 : 40).

À l'inverse, l'hybridité peut elle aussi devenir un étalon de mesure de l'authenticité. Stokes remarque qu'une des façons de conférer aux musiques hybrides cette qualité consiste à dire que toutes les musiques sont en fait hybrides « par nature » (Stokes 2004) — alors

« hybridity is the new authenticity » (Frith cité dans Stokes 2004 : 60). En fait, si ces différentes visions de l'authenticité et de l'hybridité renvoient surtout aux querelles sur la définition et la compréhension des concepts eux-mêmes, ils renvoient aussi à des thématiques, des débats et des enjeux beaucoup plus vastes et plus proches du monde où nous vivons.

1.2 Mondialisation : thématiques, débats et enjeux de la « musique du monde »

Nous avons vu que le thème de la « musique du monde » a pris et continue à prendre plusieurs significations. Au-delà d'une recherche de définition, les auteurs qui étudient la question proposent des analyses qui s'intègrent dans les discours plus généraux sur la mondialisation élaborés notamment par des anthropologues et des sociologues contemporains. En outre, les démarches de la « musique du monde » s'inscrivent à l'intérieur des changements qui s'opèrent sur la compréhension même de la notion de culture. On peut donc parler d'un processus parallèle de déterritorialisation des musiques, de construction par des procédés de bricolage ou d'hybridation musicale et de multiplication des référents dans l'imaginaire. En abordant plus en détail ces thématiques, nous verrons maintenant que si la musique peut servir à comprendre le monde actuel, elle peut aussi le « créer » et le « consommer ».

1.2.1 Comprendre le « monde » : *Thinking Globalization through Music*³

Qu'on le qualifie de moderne, de postmoderne ou de surmoderne, de globalisé ou de mondialisé⁴, les oppositions, les discontinuités, les désordres et les tensions semblent être les reflets de l'époque et du monde actuels. La « musique du monde » peut à bien des égards

³ Il s'agit ici du nom du portail de recherche web www.criticalworld.net dirigé par Bob W.White de l'Université de Montréal

⁴ Je fais notamment référence ici aux anthropologues Giddens, Augé, Appadurai, Friedman

aider à comprendre la logique de ces caractéristiques et certains auteurs ont élaboré des analyses en ce sens. À ce propos, le modèle des *fivescapes* de l'anthropologue Appadurai (1996), qui a défriché de nouvelles pistes de réflexions sur la mondialisation, est l'un des plus fréquemment cités. Pour bon nombre d'auteurs, ce modèle évite de voir la complexité des dynamiques qui unissent la « musique du monde » à la mondialisation en termes de dichotomies — nord/sud, centre/périphérie, Occident/non-Occident —, un type d'analyse très critiqué (Taylor 1997, Roberts 1992). Selon Appadurai, les *fivescapes* — *ethnoscape*, *mediascape*, *technoscape*, *financescape*, *ideoscapes* — correspondent à cinq dimensions des « global cultural flows » (1996 : 33), qui circonscrivent « the complexity of the current global economy » (Idem). Or, Roberts applique avec succès ce modèle à la « musique du monde ». Dans cette optique, si l'industrie internationale participe d'un *financescape* où « what is package as national music is transnationnaly produced and owned » (Roberts 1992 : 236), elle fait également partie d'un *ethnoscape* où « the dissemination of world music is clearly linked to that of people, notably the increasing dispersal of national cultures in diasporas across the globe » (Idem). Taylor ajoute à ces analyses sur la mondialisation et en lien avec l'histoire de la « musique du monde » la vision de Stuart Hall, *cultural theorist*, qui en perçoit deux formes : une mondialisation vieille, fermée, nationaliste et défensive, et une nouvelle, qui tend à incorporer la différence et à célébrer la vie ensemble, appelée postmoderne (Taylor 1997 : XVI). Cette signature postmoderne est relevée par Erlmann qui lui associe ce qu'il appelle le syndrome Benetton, caractérisé par « the more people around the globe who purchase the same garment, the more commercial celebrate difference » (1996 : 469). De l'application des dynamiques de la « musique du monde » aux théories de la mondialisation, il est ainsi possible de mettre en lumière les effets positifs ou négatifs de cette mondialisation.

1.2.2 Créer le monde : angoisse et célébration sur les transformations de la culture

Dans un texte publié en 2001, l'ethnomusicologue américain Steven Feld a exposé deux visions opposées présentes dans les discours à propos des effets de la mondialisation sur la « musique du monde ». D'un côté, on trouve la *célébration*, laquelle se résume à une valorisation du caractère hybride et de la multitude de possibilités offertes par cette musique. De l'autre, on découvre une *angoisse*, alimentée par tous les discours sur le néo-colonialisme, l'exploitation et les dangers d'homogénéisation musicale sur le modèle occidental (Feld : 2001). Les idées entourant la « musique du monde » mises de l'avant par Feld s'intègrent tout à fait aux discours plus généraux traitant des impacts de la mondialisation sur la culture. Dans son article *Continuity and Change*, l'anthropologue Hannerz pose d'ailleurs clairement la question : « Is there more culture, or is there actually less? » (1996 : 23). Les différents genres musicaux, incluant la « musique du monde », peuvent servir de guide pour analyser ces tensions entre homogénéité et hétérogénéité. Comme la création de la « musique du monde » contemporaine est soumise aux conditions du marché international de l'industrie du divertissement et que sa production locale est aussi influencée par le contexte mondial, on peut se demander : « *is there less or more world music* »? Autrement dit, est-elle vouée à disparaître dans un processus d'homogénéisation à l'occidentale ou ouvre-t-elle un espace de création diversifié et multiple bien à elle?

1.2.2.1 Angoisse

Dans cette perception de la mondialisation, il y a avant tout une crainte de perdre l'authentique, l'original, le vrai. C'est comme si les nouvelles créations, inscrites dans un processus à l'échelle internationale, allaient éliminer les précédentes. Dans la même logique, le danger surgit d'une uniformisation de la culture sur un seul modèle, celui de l'Occident —

une idée qui appelle la notion d'hégémonie⁵, fondée sur un rapport de pouvoir, et qui est mise à profit par Taylor pour comprendre les relations interculturelles dans la création de la « musique du monde ». D'après lui, elle correspond à des formes de dominance tant matérielles qu'intellectuelles, auxquelles il semble que l'on ne puisse échapper (1997). Pour la « musique du monde », l'hégémonie signifie que malgré les tentatives locales d'*empowerment* musical, l'Occident parviendra à imposer son modèle en nivelant les styles musicaux à sa manière et selon ses propres règles. Il y a donc d'abord une perte de référence aux origines musicales : « world music [...] appears to be the soundscape of a universe which, underneath all the rhetoric of roots has forgotten its own genesis » (Erlmann 1996 :475), puis une sorte de *paving-over* sur les « musique du monde » de conception récente. Le passage qui suit décrit bien les mécanismes de l'uniformisation à l'occidentale.

Ils [les produits de « musique du monde »] sont le résultat de processus complexes d'ingénierie musicale qui, dans l'ensemble, aboutissent à aplatir les mélodies, à les dépouiller de leurs ornements, à simplifier les rythmes ou à les reformuler dans un cadre binaire, à noyer les échelles non occidentales dans un système tonal d'origine européenne pour n'en faire qu'un élément de couleur sonore, à élaguer ou « ré-égaliser » les timbres trop bruts (Martin 2000 :18).

1.2.2.2 Célébration

Si ce point de vue sur les effets de la mondialisation exprime une angoisse, un autre angle d'analyse permet d'en apprécier les aspects positifs. Ici, on ne perçoit pas une perte ou une homogénéisation de la ou des cultures conséquentes aux changements du monde, mais plutôt un rejet des identités essentialisées, une explosion de la créativité et une multiplication des possibilités offertes par cette nouvelle réalité.

⁵ Le concept d'hégémonie culturelle au sens marxiste a été élaboré au début du XXe siècle par l'essayiste et homme politique Antonio Gramsci

Ainsi, à l'intérieur de la *world music*, la célébration implique à la fois une valorisation de l'hybridité (Feld 2001) et une *agency* des musiciens des pays en voie de développement concernés. En effet, grâce à la circulation des « musiques du monde » par l'entremise de l'industrie internationale, les musiciens entrent en contact avec une plus grande variété de styles. Ces nouvelles influences ont un impact sur la création elle-même et favorisent les fusions, permettant une diversification incroyable des genres musicaux. Contrairement à l'idée d'impérialisme culturel à sens unique, Roberts démontre l'influence des musiques non-occidentales sur les musiques occidentales et cite quelques exemples de ces genres hybrides : « bikutsi rock [...], chinese disco, french hip hop, japanese goth, aborigène rock » (1992 : 230). Roberts soutient que « such examples seem to add weight to the argument that the spread of transnational capitalism is producing a global culture characterized as much by heterogeneity and diversity as the reverse » (Idem). Dans une telle perspective, il n'est donc plus question de rechercher le « pur » ou le « vrai », et les critères d'authenticité d'une musique se définissent autrement. Un autre aspect positif à souligner est le rôle que la « musique du monde » peut jouer dans l'*empowerment* des populations des pays en voie de développement. Le phénomène est perceptible des points de vue de l'expression, de la résistance et de la reconnaissance. L'industrie de la « *world music* » permet parfois à des populations d'obtenir une reconnaissance sur la scène internationale, elle se fait même porteuse de messages dénonciateurs et ou encore favorise la création de réseaux internationaux⁶.

1.2.3 Consommer le « monde » et les pouvoirs de la *world music*

Une notion constamment évoquée pour comprendre le goût occidental pour la « musique du monde » est « l'exotisme ». Dans son livre *Nous et les Autres*, Tzevan Todorov propose une

⁶ Voir aussi à ce sujet l'étude de Guilbault sur les pratiques transnationales des « superstars » de Trinidad (1996).

réflexion sur le sujet où trois dimensions sont prises en considération : la valorisation de l'Autre, la critique de soi et le fantasme de l'Autre romantique reconstruit (Todorov 1989). Aux yeux de Todorov, l'exotisme constitue une « éloge de la méconnaissance » (Ibid : 298). Un parallèle peut être établi avec la consommation de « la musique du monde » : il s'agit précisément d'une valorisation de la musique de l'Autre ayant pour corollaire une critique de sa propre musique (musique populaire américaine par exemple) et nécessitant une reconstruction imaginaire romantique. Martin explique : « Elle [la « musique du monde »] permet d'acquérir l'Autre adapté, transformé [...] elle invite à consommer un Autre rêvé, plus qu'à connaître l'Autre tel qu'il est » (Martin 2000 : 18). C'est aussi de cette façon, en tant que « form of musical tourism » (Robert 1992 : 233), que plusieurs conçoivent la « musique du monde ».

Outre le désir d'exotisme, un autre mécanisme explique la popularité du genre : la représentation de la « musique du monde ». Nous entendons par ce terme les idées véhiculées autour du sujet auprès des consommateurs, idées qui déterminent l'imaginaire et participent de ce qu'Appadurai a nommé l'*ideoscape*, « composed of elements of the enlightenment worldview, which consists of a chain of ideas, terms and images including *freedom, welfare, rights* [...] » (1996 : 36). Une de ces représentations est celle de la solidarité à l'échelle planétaire. Dans son chapitre « Nouveaux mondes », l'anthropologue Marc Augé note que le seul terme de « monde » — dans l'acception « musique du monde » — renvoie déjà à des significations « surmodernes » caractérisées par la multiplication des références imaginaires, une des figures de l'excès (Augé 1995). L'une d'entre elles est la vision d'un seul monde proche de « l'idée de « citoyen du monde » qui s'était construite contre l'idée et la réalité des frontières et des blocs » (Augé 1995 : 128). *We are the world* en 1985 a été l'un des concerts qui a donné à ces idées une large audience. Contribuant à ces idéaux cosmopolites, la « musique du monde » semble détenir auprès du public et dans

l'imaginaire collectif des pouvoirs de rassemblement, d'unification et de paix. Elle s'associe d'ailleurs à différentes causes. La preuve en est que les grands événements internationaux en faveur de la paix et de l'entraide internationale — dont le très médiatisé *Live 8* — ont, par le passé et encore aujourd'hui, mis en vedette des artistes issus de la « musique du monde »⁷. Diverses expériences personnelles et des recherches menées sur la « scène de la musique du monde de Montréal » nous ont permis de constater que la majorité des spectacles bénéfiques pour des causes humanitaires présente, en effet, principalement des groupes du genre⁸.

Qu'elle soit célébrée, porteuse d'angoisse ou qu'elle serve à mieux comprendre le monde dans lequel nous vivons, les deux dernières décennies ont vu apparaître une littérature importante sur le thème de la « musique du monde », de ses représentations et de sa production à l'échelle internationale. De plus, une réflexion critique sur les textes eux-mêmes a émergé récemment. Cette réflexion tente de réorganiser les éléments des travaux précédents et de développer de nouvelles facettes et de nouvelles méthodes d'analyse du phénomène. C'est dans ce contexte que se situe ce mémoire.

1.3 La « musique du monde » à Montréal : un sujet de recherche.

La littérature sur la « musique du monde » couvre un large éventail de thématiques qui se remarque tant dans les méthodes utilisées que dans les types d'analyses. Un retour critique sur les textes — en prenant soin d'en souligner les limites et les thèmes moins approfondis — nous aidera à définir plus précisément notre sujet et notre méthodologie afin de mettre au jour des données nouvelles et dégager une perspective originale.

⁷ Pour une description plus détaillée des différents événements voir Martin 2000, p. 13

⁸ Voir à ce sujet le chapitre 2 de cette recherche.

1.3.1 Situation du sujet dans la littérature existante

Dans les approches critiques, les thématiques associées à la « musique du monde » mettent en évidence des dynamiques et des contradictions intimement liées aux sentiments d'angoisse et de célébration (Feld 2001) face à la mondialisation. L'exotisme y côtoie le désir de fraternité, la solidarité internationale le commerce intéressé — c'est-à-dire qu'une multitude d'oppositions comme mélange/pureté et technique/nature cohabitent (Taylor 1997, Martin 2000, Erlmann 1996, Guilbault 1997). Si l'ensemble de ces tensions reflète bien en partie la complexité du phénomène, la simple énumération de notions posées en termes de dichotomies et de bipolarité est justement un piège à éviter, car notre étude vise à rendre compte d'une réalité spécifique dans les pratiques et les manifestations locales. En outre, les textes critiques abordent habituellement la « musique du monde » à partir de deux angles principaux, soit celui de sa représentation et/ou de sa production. Mais pareille approche occulte selon nous une des dimensions essentielles de la « musique du monde » : elle est aussi et surtout une discipline artistique. Il s'agit d'accorder une place légitime aux créateurs et aux processus de création de ce qui deviendra par la suite un produit commercialisé. Une enquête ethnographique examinant les pratiques concrètes et la création de la « musique du monde » à petite échelle s'avère donc pertinente et originale, sinon nécessaire.

1.3.2 Méthodologie

« Que l'ethnologue puisse être ainsi dérouter, que rien de ce qu'il trouve sur le terrain ne corresponde à son attente, que ses hypothèses s'effondrent une à une au contact de la réalité indigène, bien qu'il ait soigneusement préparé son enquête, c'est là le signe qu'il s'agit d'une science empirique et non d'une science-fiction » (Favret-Saada 1977 :31).

Une des caractéristiques principales de la discipline anthropologique est le travail de terrain. Depuis les débuts de cette discipline, les différents textes ethnographiques montrent à quel point tant les objets d'étude que les méthodes sur le terrain peuvent être diversifiés et doivent s'ajuster aux époques et aux contextes. Or, bien que l'anthropologie se présente depuis

toujours comme une discipline de « l'ici et du maintenant » (Augé 1992 : 16), on se demande quelles sont les méthodes d'enquête les plus appropriées à des objets d'étude aussi contemporains que la *world music*. Notre objet d'étude défini — la création de la « musique du monde » à Montréal —, il faut maintenant décrire la méthodologie préconisée. Son élaboration exige en premier lieu une réflexion sur la démarche la plus pertinente à suivre et sur le choix des informateurs. Viendront ensuite l'étude sur le terrain elle-même et la récolte des données selon divers matériaux de recherche, et enfin le travail d'analyse.

1.3.2.1 La démarche : observer la création

Afin d'ouvrir de nouvelles perspectives aux études déjà existantes sur la « musique du monde », lesquelles traitent principalement de représentation et de production, je me pencherai sur les processus qui président à sa création. Ce choix suppose une collaboration des artistes eux-mêmes et une grande attention à ce qu'ils ont à dire à propos de leurs inspirations, de leurs méthodes de composition et de leurs élans créateurs. Cependant, au-delà de ces discours variés sur la création, la démarche ethnographique demande qu'une enquête de terrain soit basée sur l'observation. Une question se pose alors : comment sera-t-il possible d'observer une chose que les protagonistes eux-mêmes considèrent à la fois secrète, impénétrable, voire magique? Comme le disait l'un d'eux : « La création, ce n'est pas empirique » (Ramón). Mes propres expériences au sein de différents groupes de musique à pu mettre en lumière une façon d'observer la création et ainsi justifier ce qui semble, du moins pour les artistes et à première vue, ne pas être possible. En effet, j'ai pu constater qu'une partie importante de la création musicale « observable » se produit lors des répétitions des groupes sous la direction du compositeur initial. C'est donc à ces moments privilégiés que j'ai choisi de pratiquer les observations sur le terrain. Cette étape de la démarche

fournira des éléments plus objectifs sur les processus de création que ceux mentionnés par les créateurs.

1.3.2.2 Choix des sujets : processus de sélection des groupes

Nous avons vu que trouver une définition de la « musique du monde » convenant à tous représente une tâche presque impossible. Cependant, comment mener une recherche traitant des groupes de « musique du monde » sans tendre à expliquer le sens même du terme? Ne pouvant enquêter auprès de tous les musiciens de « musique du monde » — ou de toutes les « musiques du monde » — de Montréal, il aura fallu, pour circonscrire notre sujet et pour éviter toute confusion, une certaine prise de position personnelle. Pourquoi tel groupe plutôt que tel autre? Quels seront nos critères? Deux caractéristiques ont guidé ma sélection. Tout d'abord, j'ai tenu compte du postulat concernant l'existence d'un « son de Montréal », en référence à la cohabitation « en musique » de différentes cultures. Parmi les nombreuses définitions proposées précédemment, nous pouvons avancer que les groupes qui correspondent à cette idée appartiennent à la quatrième catégorie identifiée par Yves Bernard, celle d'« hybrid music », également décrite par Guilbault. En second lieu, j'ai retenu des groupes qui se qualifient eux-mêmes de *world* et qui expriment et valorisent leurs démarches de métissage tant dans leurs discours, dans les médias que lors de leurs interventions sur scène. À Montréal, près d'une quarantaine de groupes correspondent à cette définition et à ces critères, et cela sans jugement quant à la valeur et à la justesse de l'appellation. Ne pouvant enquêter sur la démarche de tous ces groupes, j'ai décidé de me

limiter à six d'entre eux⁹, avec qui j'avais déjà établi des liens et incluant celui dans lequel je joue depuis trois ans. Il s'agit principalement des groupes DobaCaracol, Oztara, La Chango Family, Dibondoko et Syncop. Bien que sa démarche soit différente, j'ai ajouté aussi Nathalie Cora et son groupe pour illustrer une facette instrumentale de la « musique du monde » à Montréal.

En tant que musicienne active dans le milieu de la « musique du monde », j'ai dû faire face dès le départ de l'enquête sur le terrain à des interrogations relatives au manque de recul qu'implique une telle proximité avec l'objet d'étude. Malgré quelques craintes, l'expérience s'est finalement avérée positive à plusieurs égards — quand cela n'a pas comporté des avantages certains. En effet, puisqu'une relation de confiance était déjà établie avec la plupart des artistes, les contacts avec les informateurs et la communication s'en sont trouvés grandement facilités.

Les difficultés se sont plutôt présentées lors des observations plus officielles des répétitions, qui se déroulent dans un lieu précis et propre à chaque groupe, le « local de pratique ». Il s'agit d'un endroit crucial qui reflète beaucoup l'esprit et les conditions dans lesquels le groupe se sent à l'aise pour travailler. Toutefois, pénétrer l'univers de répétitions d'un groupe à titre d'observateur extérieur constitue en soi — très peu de gens y sont admis — une expérience particulière. Pendant les répétitions de Syncop, j'observais tout en participant au processus de création. Par contre, avec les autres groupes, même en me tenant à l'écart pour prendre des notes sans intervenir, je représentais une présence étrangère à un moment et dans un lieu habituellement réservés aux musiciens. Heureusement, après deux répétitions, ma présence est devenue plus familière, sinon stimulante pour certains. Les membres des

⁹ Pour une présentation détaillée des cinq groupes avec lesquels j'ai travaillé, se référer aux fiches de groupes de l'annexe I.

groupes ne semblaient plus s'en soucier et ont même parfois fini par me demander mon opinion en tant que musicienne.

1.3.2.3 Matériaux utilisés

Les matériaux utilisés pour nos analyses proviennent de la récolte de données issue de trois démarches principales : l'observation, l'observation « informelle » et les entrevues. Pour la première, j'ai observé les processus de création des groupes Syncop et Dibondoko, de même que celui de Nathalie Cora. Bien qu'ayant assisté à quelques répétitions de Nathalie et à plusieurs de Syncop, c'est avec Dibondoko que se sera déroulée la plus grande partie de mon travail sur le terrain. Pendant trois mois, j'ai suivi la préparation d'un nouvel album à raison d'une à deux répétitions par semaine. Observer les répétitions m'a permis de me détacher des discours sur la création et de voir les mécanismes réels et les rapports de pouvoir à l'œuvre dans l'évolution de ces processus. Un regard extérieur et une position de « chercheure » auprès de Dibondoko auront servi, d'une part, à confirmer des hypothèses ayant germé au sein des groupes avec lesquels j'ai joué et, d'autre part, à découvrir des éléments nouveaux auxquels je n'avais pas nécessairement prêté attention auparavant.

S'ajoutent ensuite à ces observations de nombreuses notes prises au cours des deux dernières années. Ces notes, sous forme de réflexions, sont le résultat de ma présence en tant que musicienne dans une centaine d'événements *world*, de mon implication comme bénévole au « Festival des Musiques et du monde » et ainsi que de nombreuses conversations informelles — par ailleurs très instructives — avec d'autres musiciens. Habitué aux entrevues, ceux-ci possèdent une sorte de répertoire de réponses toutes faites à certaines questions. La nature informelle des discussions a permis de dégager divers éléments pertinents au cours de la recherche.

Enfin, j'ai mené près d'une dizaine d'entrevues en profondeur, d'une durée de 1h30 à 2h30 chacune. Ces entrevues ont eu lieu avec les compositeurs principaux des groupes sélectionnés — à l'exception de deux. La première qui a eu lieu avec un membre de l'organisme Musique Multi Montréal, Andres Ocampo, et l'autre avec une personne des médias spécialisée en la matière, le journaliste Yves Bernard. Mes entrevues, toujours sous forme de discussion, étaient préparées de façon à amener le musicien à se questionner, à pousser plus avant ses réflexions sur le sujet et à sortir des clichés habituels. J'ai ainsi obtenu des propos généralement plus approfondis et assez différents de ceux que l'on entend dans les médias.

L'ensemble de ces données, observations et discussions, une fois recueillies et analysées, représente une source originale d'informations, de réflexions et de découvertes sur la « musique du monde » telle qu'elle est vécue et créée par des musiciens dans un contexte « multiculturel » de productions locales.

CHAPITRE 2 : La « musique du monde » en scène

Le chapitre précédent soulevait différentes problématiques entourant le phénomène de la *world music*, de ses origines académiques à sa commercialisation contemporaine. Si la littérature récente pose toujours la question de sa définition musicale, elle traite surtout de la production et de la représentation du genre dans une perspective globale. Il n'en demeure pas moins que les artistes créent, produisent et interprètent à l'échelle locale cette « musique du monde ». À Montréal, les manifestations et les pratiques concrètes de la « musique du monde » évoluent sur une « scène musicale » propre au genre. Aussi, le deuxième chapitre décrira plus en détails cette scène de la « musique du monde ». En dégagant les événements historiques et les conditions diverses qui ont favorisé son émergence, il sera possible de tracer un portrait général de la scène telle qu'elle existe aujourd'hui.

2.1 La scène de la « musique du monde » de Montréal

Depuis environ 15 ans, l'augmentation du nombre de lieux de diffusion, d'événements et de groupes de « musique du monde » oblige le public, les médias et les musiciens à constater l'avènement d'une « scène de la musique du monde » spécifiquement montréalaise. Cependant, bien que les faits s'imposent, les composantes de cette scène diffèrent selon le point de vue des acteurs. Une étude plus approfondie de l'appellation générale de « scène musicale » permettra donc de comprendre la formation de ses limites concrètes et abstraites pour ainsi en définir les contours. Je pourrai par la suite exposer les éléments favorables à l'émergence d'une scène spécifique « du monde » dans le contexte montréalais.

2.1.1 Définition du concept de « scène musicale »

Les « scènes » sont liées à des espaces publics urbains : « The scene is certainly connected to the city insofar as thought to be breeding grounds off scenes, place where scenes are fertilized. » (Blum 2003 : 165). Relevant de sphères sociales, économiques et culturelles très diverses, les types de « scènes » varient beaucoup. Alan Blum, chercheur de *Cultures of Cities*, décrit certaines d'entre elles, telles que *Berlin night life scene*, *London gay scene*, *New York art scene* ou encore la « scène littéraire de Paris » (2003)¹⁰.

Dans la musique populaire, l'expression « scène » est fréquemment associée à différents styles ou genres, dont par exemple le reggae, le *hardcore* ou le jazz. D'autres adjectifs servent aussi à définir des « scènes », par exemple francophone, anglophone, latino-américain, *rave* ou *underground*. Les possibilités sont multiples. En fait, les « scènes musicales » se forment partout où il y a articulation de pratiques musicales. Leur existence tient à la présence de différents acteurs — créateurs, producteurs et publics — et à celle d'espaces de diffusions, institutionnels ou non. Dans un même lieu, les différentes « scènes musicales » cohabitent, s'entrecroisent, s'influencent, se déplacent et se transforment. Chacune peut être caractérisée de la façon suivante : flexible, vivante, effervescente. Les « scènes » correspondent à des espaces¹¹ en mouvement, qui se contractent jusqu'à parfois disparaître ou bien prennent une expansion spectaculaire.

La majorité des auteurs ayant approfondi la question conclut que les diverses scènes musicales se développent sur la base d'un goût commun et collectif (Cohen 1994, Blum

¹⁰ Pour un recueil de textes plus détaillé sur différentes « scènes », voir « Cities and Scenes » dans la collection Public 2001.

¹¹ Notons que la notion d' « espace » est utilisée ici dans le sens proposé par Michel De Certeau. Ce penseur contemporain pose une distinction entre « lieu » et « espace » qu'il résume ainsi : « En sommes, *l'espace est un lieu pratiqué* » (1990 : 173).

2003, Straw 2001, Gerstin 1998). Les facteurs qui président à la création de ce goût collectif diffèrent toutefois selon les auteurs. Ainsi, Cohen (1994) et Blum (2003) voient dans l'émergence des scènes une construction des médias et de l'industrie : « Scenes are calculated and reconfigured as opportune occasions for investment and the creation of taste » (Blum 2003 : 182). Dans cette optique, l'industrie musicale, avec l'appui des médias, ferait la promotion de certains courants musicaux, ce qui influencerait subséquemment le goût des consommateurs. Ces deux auteurs relèguent donc le public et les musiciens à un rôle davantage passif dans la construction des « scènes ». En plaçant l'industrie musicale et le marché au cœur de leur analyse, ils écartent néanmoins un aspect significatif sinon essentiel à l'existence même de ces scènes : la dimension individuelle.

Les entrevues menées auprès d'acteurs de la scène « musique du monde » à Montréal ont démontré que les « scènes musicales » désignent des espaces imaginés qui changent selon les individus. En ce sens, la notion de « scène » peut être comparée à celle d'*habitat* élaborée par Bauman¹² et adaptée par Hannerz avec les *Habitats of meaning*.

Bauman suggests that a notion of agency should be combined, not with system, but with a flexible sense of habitat; a habitat in which agency operates and which it also produces, one where it finds its resources and goals as well as its limitations. [...] Habitats can expand and contract. As they overlap entirely, partially or just possibly not at all, they can be identified with either individuals or collectivities. [...] Much of the time, cultural process will be shaped rather by the way that fairly different habitats of meaning are made to intersect (Hannerz 1996 : 22).

L'*habitat* correspond à un lieu où l'*agency* contribue à la construction de références imaginaires multiples et flexibles. Les gens peuvent partager ces *habitats*, mais en même temps ils diffèrent d'une personne à l'autre. Appliqué aux « scènes musicales », le concept devient un *habitat of taste*.

¹² Il s'agit du sociologue Zygmunt Bauman dans *Intimations of Postmodernity* Londres et New York: Routledge, 1992, pp. 190-191

Will Straw des *Cultural Studies* affirme que les scènes symbolisent « globalized virtual communities of taste » (2001 : 248) et propose la définition suivante : « [...] fluid cultural spaces characterized by the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries [...] underlying logics of inclusion and exclusion control the drawing of boundaries and thereby constitute scenes » (cité dans Gerstin 1998 : 388). Des éléments essentiels pour la compréhension du phénomène sont énoncés ici. L'expression « scène musicale » définit un espace dont les limites et les frontières se tracent à la fois dans l'imaginaire et dans le réel. Les scènes musicales émergent d'un goût commun et se construisent en partie dans l'imaginaire des personnes intéressées. En même temps, elles représentent des manifestations concrètes d'expériences à l'œuvre dans ces espaces.

Or, l'analyse d'une « scène » exige d'en relever les inclusions et les exclusions, qu'elles soient abstraites ou concrètes. La scène de la « musique du monde » de Montréal n'échappe pas à cette règle et, historiquement, la mise en place des éléments rendant possible son émergence en fait foi. D'un côté, les limites « imaginaires » nous ramènent aux multiples définitions de la « musique du monde ». De l'autre, les lieux de diffusion, les salles de concerts, les magasins de disques et les événements constituent des éléments concrets qui font d'elle ce qu'elle est aujourd'hui.

2.1.2 L'Expo 67 : une découverte de Soi et de l'Autre

Retracer les débuts de la « musique du monde » au Québec nous transporte loin dans le temps : « Au Québec, le phénomène des musiques du monde ou leur métissage date du début de la colonisation » (Bernard 2003 : 19). Cette citation montre combien l'emploi des termes « métissage » et « musique du monde » peut être imprécis et vague. Je propose de faire commencer l'histoire de la « scène de musique du monde » à un moment décisif pour la population québécoise : l'Exposition Universelle de 1967. Agissant sur deux pôles

indissociables, l'événement est à la source même de ce qu'est devenue cette scène aujourd'hui.

Dans le chapitre précédent, on a vu que la « musique du monde » pouvait être l'expression d'une distance réelle ou imaginée entre Soi et un Autre. Cette distanciation — qui implique déjà une reconnaissance de l'Autre — implique tout d'abord la prise de conscience d'un Soi distinct. Dans sa thèse en sciences politiques, Pauline Curien s'est intéressée aux effets de l'Expo 67 sur les questions concernant l'identité québécoise : « À la faveur de l'abolissement temporaire des frontières sur le site d'Expo 67, de nouvelles représentations sociales se mettent en place, notamment au sujet de l'identité du Québec » (2003 : 304). Elle démontre que les représentations du peuple québécois dans le pavillon du Québec ont ouvert la voie à une prise de conscience de l'existence d'un Soi particulier.

À Expo 67, les visiteurs québécois voient se rencontrer leurs diverses représentations du Québec et une réalité inédite du Québec : ils ont sous les yeux la preuve que le Québec est capable de grandes choses et qu'ils font partie d'une remarquable communauté, au même titre que les autres qui s'y trouvent exposées (Curien 2003 : 312).

Dans le développement de la scène de la « musique du monde », cette prise de conscience n'est pas seule à entrer en jeu. En même temps qu'il reconnaît et confirme le nouveau récit identitaire québécois moderne, le public participe, en visitant les autres pavillons, à la découverte et à l'acceptation d'un Autre. Dans cette exposition, le Québec découvre le « monde » sous différentes formes (objets d'art, mode de vie, architecture, mœurs, géographie) — mais aussi par la musique : « Cette découverte des autres fait plus qu'extraire les visiteurs de leur cadre habituel; elle bouscule les mentalités, jusqu'à renverser certains préjugés » (Ibid : 308). Ainsi, la place de la « musique du monde » dans l'imaginaire symbolique, d'où émergera éventuellement une « scène », est intimement liée à cette prise de conscience. De plus, pendant une décennie où la musique populaire québécoise était en pleine expansion, l'événement a rendu accessible aux visiteurs les performances de

musiciens étrangers : « La culture musicale s'est beaucoup développée à la faveur de l'Expo, grâce au festival mondial qui a présenté de nombreux spectacles de tous les pays » (Ibid : 322).

2.1.3 Vers l'émergence d'une scène concrète

La scène de la « musique du monde » est le résultat d'événements historiques, dont l'Expo 67, ayant favorisé dans la conscience collective québécoise une reconnaissance de Soi en même temps qu'une acceptation et une découverte de l'Autre. On ne parlera cependant de l'existence d'une scène de la « musique du monde » qu'avec la mise en place de structures plus ou moins officielles consacrées à la promotion de ce « monde ». Ici, un bref survol des moments historiques qui s'inscrivent dans la perspective plus large de la popularité du genre de la *world music* et correspondent aux éléments marquants propres à l'émergence de cette scène telle qu'on la connaît aujourd'hui¹³ s'impose.

Après l'Expo 67, d'autres événements ont éveillé l'intérêt de Québécois pour la « musique de l'Autre ». C'est le cas de la Super Francofête de 1974, qui a accueilli des gens de toute la francophonie, et des Jeux Olympiques de 1976, où les organisateurs ont fait appel à des musiciens locaux d'origines multiples. Parallèlement, des soirées musicales plus ou moins formelles ont été présentées dans divers quartiers de Montréal. Elles étaient organisées par des musiciens immigrants venant principalement d'Afrique, des Caraïbes et du Brésil. Par exemple, après la fondation de la Maison d'Haïti et du Bureau de la Communauté haïtienne, ses membres ont pu se réunir et présenter des soirées musicales à l'intérieur d'une infrastructure plus ou moins établie. Notons que l'on parle encore à ce moment de tendance ou de mouvance, car les musiciens qui vivent à Montréal se regroupent par communauté,

¹³ Mes sources historiques proviennent de la « Petite histoire des musiques Afro-montréalaises » (1989), du « Guide des musiques du monde » (2003) et d'une entrevue faite avec Yves Bernard en août 2003.

reléguant ces manifestations musicales aux circuits plus *underground* ou communautaires. À cet égard, on constate que les différentes vagues d'immigration de l'époque contribuent de manière importante, quoique encore embryonnaire, au développement de la scène. Bien entendu, les conceptions entourant la « musique du monde » à Montréal n'ont pas échappé aux transformations à l'échelle internationale. Ainsi, du côté du vocabulaire, on parlait dans les années 1970 de musique internationale ou de musique ethnique, et les événements qui lui étaient associés prenaient davantage l'allure d'une action culturelle (Bernard 2003). Quelques démarches de métissage plus évidentes ont commencé vers 1974 et 1975. Toubabou, le premier groupe de musiciens québécois intégrant des musiques africaines et qualifiées de *world* est né à ce moment, spécialement pour la Superfrancofête, sous la direction de Michel Séguin : « Ce groupe deviendra célèbre quelques années plus tard en proposant une intégration de rythmes traditionnels africains à la pop américaine » (Bernard et Villefranche 1989). Leur pièce « Yama Nekh » est d'ailleurs reconnue comme le premier succès commercial d'inspiration *world* au Québec.

Ce n'est qu'à partir des années 80 que les pierres d'assise de la scène de « musique du monde » se mettent en place véritablement. Il s'agit du développement d'un goût, chez certains Québécois, de jouer de la musique « ethnique », de la création d'événements plus organisés, de l'ouverture de bars et de salles de spectacles spécialisés dans le genre et de l'arrivée sur les ondes de médias communautaires.

Séduits par le courant de popularité internationale de la *world music*, de plus en plus de musiciens québécois ont commencé à s'y intéresser. Suivant la vague de Michel Séguin, ils ont formé quelques groupes qui demeuraient dans l'*underground*. Des événements visant à rassembler différentes cultures ont vu le jour aussi pendant cette décennie. En 1983 a eu lieu le Carnaval du Soleil, festival mettant en valeur les musiques antillaises et l'un des premiers

du genre. Celui-ci a réuni au départ entre 30 et 40 groupes de musique — un grand nombre pour l'époque — et a été présenté pendant environ 10 ans. Une autre fête, intitulée Rythmes du Monde et montée par Koko Aryarteteifi, essayait de réunir des musiciens locaux et internationaux de cultures plus variées que le seul cadre afro-antillais du Carnaval du Soleil. Mais bien que la programmation de ces événements était diversifiée, les spectateurs ne venaient écouter le plus souvent que la musique de leur communauté respective. Vers la fin des années 80, on a assisté aussi à la création des Nuits d'Afrique, lancées par Lamine Touré, et du Festival de Jazz de Montréal, avec sa scène tropicale ou *world*. Ces festivals existent toujours. Michel Séguin, personnage omniprésent s'il en est un, a formé avec d'autres musiciens les premiers regroupements de tambourineurs, les futurs *Tam jams*, chaque dimanche après-midi sur le Mont Royal : « Ces événements se voulaient des occasions d'offrir des ateliers de percussions et de faire de la musique en famille » (Bernard et Villefranche 1989). Finalement, on remarquera entre 83 et 85 l'ouverture de bars plus spécialisés — dont le plus populaire demeure le Balattou — situés dans ce qui deviendra le quadrilatère *world*. Sur le plan médiatique, les radios communautaires CKUT et CIBL ont commencé à diffuser de la « musique du monde » et Radio Centre-ville a même initié des concepts d'émissions en différentes langues. Des hebdomadaires gratuits nouvellement créés, le *Voix* et le *Mirror*, ont également alimenté ce courant.

Les années 90 se caractérisent par la diversification de la « musique du monde ». Les vagues d'immigration successives, résultant d'événements historiques comme la Chute du mur de Berlin et la désintégration de l'URSS, ont élargi la définition de ce qui est *world*. Dorénavant, la « musique du monde » inclut aussi des musiques européennes. Autre phénomène digne de mention, le métissage et les échanges interculturels entre musiciens reconnus est de plus en plus répandu à Montréal.

De 88 à 90, le musicien d'origine haïtienne Eval Manigat organisait des *jams* interculturels et multilingues dans sa coopérative. Réunissant des musiciens d'horizons divers, ces rencontres informelles ont eu pour effet de susciter un vif intérêt pour ce genre musical. Parallèlement à cela s'est développé — avec des artistes immigrants comme Luck Mervill — un autre courant bien présent aujourd'hui : le pop-multiethnique. Quant à la production discographique qui avait commencé de façon marginale dans les années 80, elle a pris à ce moment un essor qui ne s'est pas démenti. De petites entreprises ont vu le jour et les *jams* d'Eval Manigat ont donné naissance au premier disque de musique africaine enregistré au Québec, celui du Malien Alpha Yaya Dialo. C'est à ce moment aussi que Liette Gauthier a fondé l'organisme Musique Multi Montréal.

Dans les médias, des émissions à la Chaîne culturelle de Radio-Canada (*Des musiques en mémoires* et *Musique des nations*) se sont ajoutées à celles déjà diffusées par les radios communautaires. À la télévision, l'émission *Beau et Chaud*, par son ouverture à la « musique du monde », a contribué à la faire connaître dans le reste du Québec. Le parcours d'Éric Breton, l'un des percussionnistes importants de la scène *world* et originaire d'un village situé à plus de deux heures de Montréal, est à ce propos très révélateur. Il m'a confié avoir découvert la « musique du monde » en regardant *Beau et Chaud* et avoir décidé de jouer de la percussion dans ce style. On peut donc parler d'un impact certain de la diffusion dans la population du Québec.

2.2 La scène aujourd'hui

Il a été dit au début de ce chapitre que les scènes musicales étaient effervescentes, vivantes et flexibles. À Montréal, la scène de la « musique du monde » correspond bien à cette image. Depuis le début de mes recherches en 2003, nombre de choses sont en effet apparues tandis

que d'autres ont disparu, transformant constamment le visage de la scène *world*. Ainsi, on peut raisonnablement supposer que dans un an ou deux celle-ci sera bien différente de ce qu'elle est aujourd'hui. Bien que les catégories générales restent les mêmes, la place et l'importance de chacune évoluent dans le temps. Le repérage de divers éléments serviront à cerner la scène de la « musique du monde ». Il est à noter qu'il s'agit ici d'un survol énumératif des éléments qui la composent et non pas d'une analyse approfondie. J'exposerai ensuite les nuances apportées par les acteurs dans leur définition de cette scène.

2.2.1 Quelques repères à la scène

Comme les scènes sont « geographically specific spaces for the articulation of multiple musical practice » (Straw 2001 : 249), il est d'abord nécessaire de délimiter un espace géographique. Ainsi, à Montréal, les manifestations et les pratiques reliées à la « musique du monde » se concentrent entre les rues Sainte-Catherine au sud, Jean-Talon au nord, Avenue du Parc à l'ouest et Papineau à l'est (Annexe II). C'est à l'intérieur de ce quadrilatère *world* que se situe la majorité des lieux de diffusion et où se déroulent les principaux événements. Les repères détaillés sont les suivants : événements, industrie du disque, lieux de diffusion, médias, public et groupes musicaux.

2.2.1.1 Les événements

Une des caractéristiques de la ville de Montréal est de présenter une vaste programmation d'événements culturels en tous genres et accessibles. Dans les médias, des journalistes questionnent, quand ils ne la critiquent pas, cette « hyperfestivité » :

La grand-messe en odeur de sainteté nationaliste vient de se terminer. La célébration du jazz peut commencer. Après, à Montréal, ce sera au tour des réjouissances du rire dans les deux langues, avant celles de la chanson francophone et de quelques bamboulas du cinéma. Le Québec, terre promise autoproclamée du genre, compte au moins 325 festivals célébrant le pain, le hot-dog, l'omelette géante, la truite mouchetée, les camionneurs, les bûcheux, les « 50

ans et plus », la sculpture sur glace, le papier ou la musique militaire. Il ne manque que le festival des festivals. On y arrivera sûrement, patience... (Le Devoir, juin 2005)

Or les événements de la « musique du monde » tiennent une grande place dans ce tourbillon :

Vous ne pouvez quitter l'île de Montréal mais souhaitez un peu de dépaysement? Sachez que pendant la belle saison, de nombreuses festivités favorisent le rapprochement entre les différentes cultures qui peuplent notre métropole, tout en créant des espaces propices à la fête et au plaisir. (La Presse, mai 2004)

Tout au long de l'année, on retrouve à Montréal une série de festivals et d'événements qui présentent des artistes relevant de la « musique du monde ». Certains de ces festivals existent depuis une ou deux décennies et de nouveaux s'y ajoutent annuellement. Parmi les plus anciens, on compte les Nuits d'Afrique (au Balattou, au Kola Note et au parc Émilie Gamelin) et le Festival de Musique du Maghreb au Corona. Les deux plus importants de l'été offrant des scènes *world* demeurent les Francofolies et Festival de Jazz de Montréal. Au nord de la ville, Des Musiques et du Monde, organisé par Musique Multi Montréal, en est à sa quinzième année. Suite à une première édition en 2003, le Festival Origines a quant à lui été remplacé en 2005 par le Festival Beat. La programmation étalée sur un mois comprend deux groupes *world* par semaine au bar le Swimming du boulevard Saint-Laurent. Pendant l'été, le Théâtre de la Verdure, situé en plein cœur du parc Lafontaine, présente Musiques et Traditions du monde, une série de spectacles de « musique du monde ». Les Tam-tam (ou *Tam jams*) du Mont-Royal ont lieu chaque dimanche de l'été sur le Mont-Royal. De 500 à 600 personnes s'y réunissent autour de la statue centrale pour jouer des « tam-tams » (djembe et autres tambours), pour danser ou pour y vendre des bijoux, des akis, des vêtements, etc. (Annexe III). Sans être un festival à proprement parler, cet événement reste l'un de ceux les plus fréquemment associés à la scène *world*.

Outre ces festivals, il faut compter les spectacles ponctuels dont la promotion se fait sur le thème du « monde » et qui sont organisés par des groupes ou des artistes de la scène. « 3

groupes, 3 cultures, Une musique du monde », organisé par Marco Calliari pendant l'hiver 2005, en est un bon exemple (Annexe VI). Aussi, plusieurs « spectacles bénéfiques » proposent des groupes de « musique du monde ». Lors de ces soirées, les artistes sont souvent sollicités pour soutenir diverses causes ou des organismes humanitaires (Oxfam, Reporter sans frontières, Cmac, Commerce équitable, etc.). Cela n'est pas sans lien avec l'esprit de solidarité associé à la « musique du monde », phénomène étudié dans le chapitre précédent.

Lors des événements, la question du public de la « musique du monde » se pose souvent en termes de présence ou d'absence de la « communauté ». Par exemple, lors d'un spectacle des Frères Diouf, deux chanteurs d'origine sénégalaise au Cabaret Music Hall (27 août 2004), Karim de Syncop a fait remarquer : « T'as vu comme la communauté n'est pas présente ? Il n'y a que des petits blancs ici. La communauté ne se déplace que pour des shows gratuits, extérieurs et tout ça. Même moi dans ma musique je ne peux pas compter sur eux ». En effet, lors de nombreuses observations à plusieurs spectacles de groupes « métisses », j'ai constaté que le public était principalement composé de Québécois francophones. Les membres des différentes communautés culturelles se déplacent davantage pour les spectacles organisés par Musique Multi Montréal. Les festivals, dont les Francofolies et le Festival de Jazz, cherchent des formules pour mélanger les publics — sans trop de succès jusqu'ici.

[Aux francofolies 2005] le Monde interculturel d'un côté et de l'autre l'Heure Trad. L'idée c'était de mélanger les publics. L'idée était très bonne mais, j'avais l'impression (rire) que pendant le show à la scène interculturelle, il y avait une majorité d'immigrants et les vieux quebs étaient en arrière et quand tu changeais de scène, tous les vieux amateurs étaient en avant. Je suis pas sûr que le métissage aux niveaux des publics se faisait [...] sur la pointe des pieds [...] Pour les jeunes c'est plus facile de se mélanger » (Entrevue avec Yves Bernard 2005).

Selon Yves Bernard, il faut ajouter aussi le facteur de l'âge, « plus jeune et plus éclaté qu'avant » (Idem). Mes observations démontrent que cela s'avère plus vrai pour certains

groupes. Mais même si les publics d'Oztara et de la Chango Family sont jeunes en majorité, il est difficile de faire des généralisations qui peuvent s'appliquer à tous les groupes et à tous les spectacles.

2.2.1.2 L'industrie du disque

Quel que soit le genre musical, on peut diviser la production de disques au Québec en trois catégories. Il s'agit des autoproductions, complètes ou subventionnées, des productions issues des labels indépendants et enfin des productions des *majors*, locaux ou internationaux. Au niveau international, les *Big Majors Phonogram Companies* correspondent aux quatre grandes entreprises qui dominent l'industrie du disque : Sony-BMG (fusion récente), Universal, Warner et Emi. « The [...] companies now account for over 90 per cent of US Sales and an estimated 70 to 80 per cent of worldwide sales » (Burnett 1996 : 18). À plus petite échelle, le Québec possède lui aussi ses *majors*. Audiogram, bien que décrit comme label indépendant, est le plus important. En 1990, cette compagnie a produit Lhasa de Sela, première artiste québécoise de la catégorie « musique du monde » à connaître un succès international. La compagnie est aussi derrière le premier album de la Chango Family, ceux de Jeszcze Raz, un chanteur polonais et de Bia, chanteuse aux origines latines multiples. Quelques compagnies indépendantes se spécialisent et produisent aussi des artistes de « musique du monde ». Par exemple, le groupe tchadien H'sao et la chanteuse arménienne Lousnak se retrouvent sous l'étiquette Millepattes. Déjà spécialisée dans la musique traditionnelle québécoise, cette compagnie a récemment réorienté sa vocation afin de la rendre plus *world*. De même, Le Musicomptoir a produit les Frères Diouf et Lilison Di Kinara, autre artiste pionnier de la scène à connaître un succès important dans les années 90.

Cependant, en 2003, le journaliste Alain Brunet affirmait dans un livre sur l'industrie du disque : « La famille québécoise de la world music ne cesse de grandir, mais elle reste tout de même confinée à la seconde classe du showbiz, à l'artisanat, à l'autoproduction, à la sous-diffusion et au sous-financement » (2003 : 139). Ce constat s'avère toujours vrai en 2005. On ne compte pas les artistes qui autoproduisent à leur frais leur album, comme Oztara et Dibondoko, ou parfois avec des subventions comme Nathalie Cora. Un cas exceptionnel retient pourtant notre attention : le groupe DobaCaracol, qui connaît un succès équivalent à celui de plusieurs artistes du réseau de la musique populaire. Ses ventes ont dépassé les 50 000 disques, nombre significatif pour une production québécoise, et le groupe a récolté six nominations à l'Adisq. On peut néanmoins se demander si l'exemple de DobaCaracol annonce véritablement un changement dans l'industrie du disque ou s'il s'agit d'une exception.

2.2.1.3 Les lieux de diffusion

Les lieux de diffusions correspondent aux endroits où il est possible d'entendre de la « musique du monde ». Dans un projet de recherche précédent sur la scène *world*, j'avais dressé une liste des lieux de diffusion selon quatre catégories d'activités principales : la danse, l'écoute des spectacles, la possession et l'apprentissage. Les lieux destinés à la danse, comme les Bobards, le Bar St-Laurent ou le Zazbar, proposent des soirées où un d.j. fait tourner de la « musique du monde ». Par ailleurs, le Balattou, le Kola Note, le Divan Orange, le Va-et-vient, le Bobards, le Café Sarajevo et les maisons de la culture présentent pour leur part des spectacles de « musique du monde ». Notons que sur les lieux de diffusion, on retrouve également une dimension consumériste du *world*. La catégorie « possession » comprend les lieux d'achats de la musique, c'est-à-dire les marchands de disques avec une section « world » (Archambault, HMW et L'échange), ou encore les

magasins « tout *world* » qui vendent des objets, des instruments et des vêtements (One World Saint-Denis, Farafina et L'original international inc). Enfin, les écoles de danse et de musique s'inscrivent dans la catégorie « apprentissage ». Car il s'agit d'un marché important de la *world music*, qui exprime bien l'engouement des Occidentaux pour l'ailleurs. Martin nous rappelle que « les musiques populaires modernes, et notamment les musiques du monde ont pour intention de toucher le corps, souvent de les mettre en mouvement par la danse » (2000 : 8). Pau Brasil, l'École de Capoeira brésilienne, le Club espagnol, le Cactus et Afrique en mouvement sont quelques écoles bien connues à Montréal.

2.2.1.4 Les médias

Les médias écrits et parlés couvrent les événements *world* et offrent au public un portrait général de la scène. Bien entendu, la « musique du monde » n'a pas une place équivalente dans chacun de ceux-ci. À la télévision, par exemple, la scène *world* est encore très peu présente. Pour faire suite à l'émission *Beau et Chaud*, Normand Bratwaith anime aujourd'hui *Belle et Bum* à Télé-Québec. Chaque semaine, des musiciens montent sur les planches du Théâtre Plaza pour interpréter une pièce ou deux, accompagnés par le groupe (*house band*) de l'émission. Entre autres, Syncop, Marco Calliari, DobaCaracol et Labess y sont passés. La télévision communautaire Vox proposait à l'été 2005 une émission intitulée *Jici et d'ailleurs* consacrée entièrement à la « musique du monde ». Des groupes locaux jouaient — bénévolement — quelques pièces et donnaient une entrevue. Malgré la pertinence du concept, les cotes d'écoute sont demeurées bien en-dessous de celles des chaînes commerciales.

En fait, c'est à la radio que la « musique du monde » reste la plus diffusée. Les médias radiophoniques montréalais se divisent en trois champs principaux avec des budgets, des

missions et des objectifs spécifiques. Il s'agit des radios commerciales, des radios communautaires et de la radio d'État. Profitant de revenus toujours en croissance, les radios commerciales n'ont pas la réputation de proposer une grande diversité musicale : « Cette rentabilité accrue et la consolidation de ces puissants réseaux n'ont aucunement favorisé la diversité de l'offre musicale sur les ondes FM (Brunet 2003 : 147). Ainsi, la « musique du monde », même dans sa définition la plus large, y est quasi inexistante — à l'exception de la chanson *Étrange* de DobaCaracol, qui tourne depuis l'été 2005.

Les radios communautaires diffusent quant à elles la plus grande variété de « musique du monde ». Les principales sont CISM, CKUT, CIBL et Radio Centre-Ville. Chaque station présente entre cinq et dix émissions hebdomadaires de ce genre musical et reçoivent des artistes locaux en studio. Par exemple, j'ai pu assister le 23 novembre 2004 à une émission d'Yves Bernard sur les deux générations de la « musique du monde ». La première était représentée par André Dupuis, Éval Manigat, Niko Beki, Lilisson et Nathalie Cora, tandis que la nouvelle était représentée par les frères Viger de Mandinga, le guitariste de Manouche, Lundo de la Chango Family et Karim de Syncop. La radio d'État contribue aussi à la diffusion de la « musique du monde ». À la Première Chaîne de Radio-Canada, Monique Giroux anime *Fréquence Libre*, une émission qui reçoit des musiciens variés dont plusieurs de la « musique du monde ». La nouvelle chaîne Espace Musique présente aussi des émissions entièrement consacrées au genre.

Les quotidiens, comme le *Journal de Montréal*, *La Presse* ou *Le Devoir* s'intéressent aux artistes du « monde » lorsqu'ils obtiennent une certaine popularité. Comme par le passé, la couverture est plus régulière dans les hebdomadaires gratuits *Voir*, *Hour*, *Ici* et *Mirror*.

2.2.1.5 Les groupes musicaux

La « musique du monde » est considérée par plusieurs comme une catégorie fourre-tout. À Montréal, les médias placent plusieurs formations musicales dans cette catégorie. Les « musiques du monde » couvrent donc un large spectre sonore tant au niveau des styles que des influences. Le trait musical commun semble être la présence de « mélanges », même si les mélanges ne sont pas exclusifs à la « musique du monde ». Cependant, une certaine posture caractérise presque tous les groupes : la difficulté à se définir. En effet, la description de leur musique par les membres d'un groupe commencent le plus souvent par « Je ne sais pas trop, c'est un mélange ». Carole de DobaCaracol va tout de même un peu plus loin : « On ne se classifie pas comme un groupe pur de « musique du monde », plus comme un mélange de plusieurs styles [...]. On ne sait pas trop comment la classifier [...], je dirais chanson aux accents de musique de monde ». D'ailleurs, pour l'ensemble des musiciens, la question de la « description » relève des médias et trouve peu d'intérêt à leurs yeux.

Un autre élément caractéristique de la scène *world* de Montréal, sur lequel je me pencherai davantage dans le chapitre suivant, est le nombre de musiciens et de groupes en comparaison de la population et de la taille du marché. Les groupes étiquetés « musique du monde » sont plus d'une centaine. Musique Multi Montréal, d'après leur propre définition du genre, affirment qu'il y a plus de 1500 musiciens du « monde » dans la ville. En comptant seulement les groupes les plus populaires — ce qui exclut artistes solos et spécialisés dans un seul style — utilisant une stratégie de mise en marché basée notamment sur les mélanges, on dépasse la vingtaine. En voici quelques-uns : Marco Calliari, Bombolessé, Ümanz, Les frères Diouf, Caramba, Syncop, Chango Family, Papagroove, Oztara, Gaïa, DobaCaracol, Dibondoko, Tierra, Swa, Mandinga, Manouche, Labess et Nathalie Cora.

2.2.2 Nuances de la scène *world*

Les scènes représentent des espaces où s'articulent des pratiques musicales. Elles se forment d'inclusions et d'exclusions basées sur des critères variables et changeants. Préciser les contours de chaque scène représente donc une tâche complexe. J'ai noté dans les discours des musiciens et du public l'existence de différentes visions associées à la scène de « musique du monde ». Bien qu'elles cohabitent dans un même espace, les visions d'une même scène se montrent éloignées lorsque des frontières conceptuelles sont tracées à l'extrême. C'est pourquoi je vais maintenant analyser la formation des limites abstraites et concrètes qui peuvent conduire à deux représentations distinctes de la scène de la « musique du monde » de Montréal : la scène multiethnique et la scène métisse.

2.2.2.1 La scène multiethnique

Les définitions de la « musique du monde » sont multiples. Les limites d'une scène de « musique du monde » générées par ces différentes définitions sont tout aussi variées. Par exemple, « musique du monde » ou « musique de l'Autre » peuvent évoquer les traditions et les folklores du monde, comme le veut la définition proposée historiquement par l'ethnomusicologie. À Montréal, cet Autre représente pour beaucoup les membres des diverses communautés culturelles. Partant de cette conception de base de la « musique du monde », la scène « multiethnique » inclut l'ensemble des manifestations qui cherchent, dans une perspective multiculturelle, à mettre en valeur l'ensemble des différentes cultures et traditions de la population. La « musique du monde » revêt donc ici une dimension bien précise : elle est reconnue comme un vecteur de cultures particulières, sans viser explicitement une commercialisation de masse. Cette scène se compose principalement d'organismes qui prônent la diversité et qui se servent de la « musique du monde » comme une mission de sauvegarde culturelle. Elle est financée principalement par les subventions

gouvernementales de promotion et de soutien au multiculturalisme. Quelques organismes, événements et lieux de diffusion comme les maisons de la culture font la promotion de cette « musique du monde ». L'organisme type présent au cœur de cette scène est Musique Multi Montréal. Son champ d'activité depuis 15 ans est celui de la découverte des cultures musicales. Cet organisme produit à la fois des spectacles et des albums de « musique du monde » en suivant des critères bien précis. Ainsi, la musique doit être inspirée d'une tradition non-occidentale, se développer à l'extérieur du *mainstream* — donc, les styles populaires n'y ont pas leur place — et posséder un minimum d'éléments traditionnels. Le but de l'organisme est de promouvoir une « culture de la différence » en produisant des musiciens peu connus, des immigrants récents ainsi que de la musique savante ou classique non-occidentale. Lorsqu'un style musical devient trop commercial (exemple la salsa, le reggae, le hip hop), il perd sa connotation de « musique du monde » (propos d'Andres Ocampo été 2003). Musique Multi Montréal publie chaque année une compilation promotionnelle des artistes qu'il a produits en spectacle et organise le festival Des Musiques et du Monde.

Annuellement, le festival dévoile ses soirées thématiques : un thème, sa mouvance et ses multiples variations à travers les cultures, et les connaissances d'une vingtaine de musiciens de différentes origines. Cette année, il sera donc possible d'entendre du pipa chinois accompagné par de la viola *braguesa* du Portugal, des mélodies québécoises sur rythmes du Burundi, des mélodies arabes, rythmes de gigue et des chants de gorge en improvisation avec le gamelan balinaï (Extrait du discours du lancement de la programmation 2004).

L'objectif de l'événement est donc de créer des « moments rencontres » entre divers musiciens, où chacun agit comme représentant culturel d'un groupe ethnique spécifique. Bien que cet organisme propose entre autres des métissages musicaux, il existe une autre scène dont les contours sont essentiellement définis par ces métissages.

2.2.2.2 Scène « métisse », *world* ou « plateauisée »

La « musique du monde » peut aussi prendre la signification de musique « métisse », « fusion » ou « hybride ». Dans le contexte montréalais, pareille conception évoque l'existence d'une scène du « monde » fondée sur cette démarche. Contrairement à la précédente, elle inclut une « musique du monde » au sens plus commercial, tout en excluant les manifestations relevant d'une perspective multiculturelle. Cette vision corrobore l'idée de A.Blum selon laquelle les scènes sont créées par l'industrie dans un but unique de consommation. D'ailleurs, d'autres auteurs ont critiqué la popularité de la « musique du monde » en la réduisant à un pur produit de consommation occidentale : « world music could also be more properly considered as a typical product of consumer society » (Erlmann 1999 : 467). À Montréal, elle est organisée et arrangée pour correspondre aux goûts des Québécois francophones, comme en témoigne son public « blanc ». Les manifestations musicales « métisses » ainsi que les lieux de diffusion sont d'ailleurs concentrées sur le Plateau Mont-Royal, un quartier de Montréal. La scène *world* regroupe donc des artistes dont la démarche de métissage se déroule sans référence à un groupe ethnique particulier.

Dans les prochains chapitres, mes analyses de la communauté des musiciens, des démarches de métissages et du « son » de Montréal s'inscriront dans cette optique de la « musique du monde » et de sa scène. Cependant, poser l'existence de cette scène « métisse » implique une réflexion plus large sur la pertinence d'opposer ce qui est *world* à ce qui est multiculturel. Nous pouvons repérer des endroits et des pratiques qui correspondent à l'une ou l'autre de ces catégories, mais les frontières demeurent floues et se chevauchent. En fait, il est possible de percevoir ces deux perspectives à la fois comme dichotomiques et complémentaires ou intégrées l'une à l'autre. Consciente de l'impossibilité de tracer des frontières claires, cette définition de la scène me sert de guide sans être hermétique.

CHAPITRE 3 : Les « musiciens du monde » de Montréal

L'ensemble des éléments énumérés et analysés au cours du chapitre précédent confirment donc l'existence d'une scène de « musique du monde » à Montréal. Des événements historiques ayant marqué l'imaginaire collectif et la mise en place de structures spécifiques lui ont donné sa forme actuelle. On ne peut cependant isoler les composantes de cette scène du contexte urbain où elle a émergé et de ses caractéristiques propres. De nombreux chercheurs en sciences humaines — anthropologues, sociologues, démographes et historiens — ont dégagé les particularités du contexte montréalais en matière de diversité, de pluralisme et de multiculturalisme. Des études démontrent que ces notions, sous leurs formes montréalaises, se retrouvent tant dans les réseaux sociaux, les groupes religieux et les dynamiques familiales que dans certaines communautés artistiques. Les recherches en cours sur le hip hop en sont un bon exemple¹⁴. Si les « musiciens du monde » constituent une communauté artistique plus ou moins autonome, on peut se demander comment les caractéristiques propres à Montréal interviennent dans la formation des réseaux et des groupes de « musique du monde ». Tout au long de ce chapitre, j'analyserai en détails la composition des groupes de la scène *world* au regard des notions de pluralisme et de cosmopolitisme. Partant d'observations démographiques et idéologiques sur le réseau des « musiciens du monde », je me pencherai ensuite sur les caractéristiques de l'organisation sociale de la scène étudiée. Notons que la composition même des groupes est intimement liée aux processus de création « métisse » qui seront étudiés dans le chapitre suivant.

¹⁴ Voir à ce sujet le projet de recherche (en cours) dirigé par M-N. Leblanc au GRÈS, *Groupe de recherche ethnicité et société* (2005-2006).

3.1 La communauté des « musiciens du monde » à Montréal

Un simple coup d'œil aux groupes de « musique du monde » de Montréal permet de constater qu'ils sont composés de musiciens d'origines diverses. Ce fait étant tenu pour acquis, on entend souvent dire dans le public et dans les médias que la diversité des musiciens du « monde » représente d'une façon idéale le contexte multiethnique et multiculturel montréalais. Largement répandue, cette idée d'une « musique du monde » et de ses musiciens qui seraient à l'image de Montréal ne s'avère pourtant juste qu'en partie. Du point de vue démographique, l'échantillonnage des « musiciens du monde » reflète en effet une certaine image de la multiethnicité montréalaise. Cependant, une analyse plus poussée de ces données montre une réalité plus complexe et moins idyllique. Car d'une part les différentes communautés sont représentées inégalement sur la scène *world* et, d'autre part, en dépit de cette grande diversité, les « musiciens du monde » partagent certains traits idéologiques.

3.1.1 Composition démographique

La scène de la « musique du monde » de Montréal est composée de musiciens dont les origines sont multiples. Il y a tout d'abord les Québécois dits « de souche ». Ceux-ci, ayant majoritairement grandi à l'extérieur de Montréal, y vivent aujourd'hui par choix. Un second contingent de Québécois, plus souvent natifs de Montréal, représente les générations issues d'une immigration plus ancienne. La scène *world* compte bien sûr des immigrants récents, principalement francophones et arrivés au cours des dix dernières années. Ils proviennent en grande partie de la France, du Maghreb (Maroc, Tunisie, Algérie), de pays d'Afrique de l'Ouest — surtout de la Côte-d'Ivoire, du Cameroun, du Sénégal, de la Guinée-Bissau et de la Guinée-Conakry — et d'Haïti. D'ailleurs la démographe Annick Germain note à ce sujet qu'à partir de 1990, « le gouvernement du Québec s'efforcera d'ailleurs de plus en plus

d'attirer et d'admettre des francophones [...] » (2001 : 127). Les autres musiciens de la scène sont habituellement d'origines hispano-américaines ou brésilienne.

Dans les médias de masse, notamment à la radio d'État, les « musiciens du monde » immigrants sont souvent appelés à commenter leur présence dans la ville et à la mettre en rapport avec le contexte multiethnique et multiculturel. Dans un reportage à la radio de Radio-Canada, le journaliste Philippe Renaud a parlé longuement de l'influence multiethnique sur le développement d'une scène musicale à l'image de la ville de Montréal (R-C 21 mars 2005). À première vue, on pourrait croire que la diversité ethnique des musiciens est représentative à tous points de vue de celle de la métropole. Cependant, si elle reflète une réalité, ce n'est pas en termes de proportion ou de représentation des communautés. Deux exemples illustrent ce propos. Le premier concerne la population chinoise. En consultant quelques statistiques sur Montréal¹⁵, on découvre que, de 1990 à 2001, la Chine arrive au deuxième rang — tout juste après Haïti — comme « pays de naissance en tête de liste » de l'immigration. Cette communauté se chiffre à 57 000 personnes, soit l'une des populations immigrantes les plus importantes de la ville. Or, fait intéressant, les Chinois sont complètement absents de la scène de la « musique du monde » métisse¹⁶. Ainsi l'image d'un Montréal multiethnique soit-disant bien représenté par les « musiciens du monde » occulte la population chinoise et, plus encore, presque toute la communauté asiatique. Le deuxième exemple concerne l'Italie. Issus de deux vagues d'immigration importantes — 1910-1930 et 1950-60 — 225 000 Italiens¹⁷ vivent aujourd'hui à Montréal et « forment encore aujourd'hui la minorité culturelle la plus importante de la région métropolitaine » (Germain 2001 : 126). Mais malgré la présence d'une minorité

¹⁵ Ces informations proviennent du recensement de Statistique Canada 2001, disponible sur le site internet www.statcan.ca

¹⁶ On peut retrouver quelques exemples cependant sur la scène précédemment identifiée au chapitre 2 comme « multiethnique » et dans des contextes davantage reliés à la tradition.

¹⁷ Référence www.statcan.ca

italienne importante dans la ville, on compte un seul Italien actif sur la scène *world*. Je fais référence à Marco Calliari. D'autres exemples, comme les Grecs ou les Portugais, vont dans le même sens. En fait, un constat plus exact serait le suivant : la quantité de « musiciens du monde » sur la scène *world* appartenant à une communauté donnée varie plus en fonction de la popularité des styles musicaux de la musique métisse qu'en fonction de la taille réelle de cette communauté culturelle à Montréal.

3.1.2 Les musiciens du monde : d'ici et d'ailleurs

À l'intérieur du réseau de la « musique du monde », un trait unit les musiciens, qu'ils soient québécois, néo-québécois ou immigrants d'origines diverses : ils ont tous voyagé ou habité à l'étranger pendant plusieurs semaines, voire des années, avant de s'installer à Montréal. Dans les entrevues, ils expriment tous un intérêt marqué pour les voyages. Leurs discours mettent bien en évidence des logiques composées entre les sentiments d'appartenance à la ville et des désirs d'ailleurs. En fait, les comportements et les discours des « musiciens du monde » renvoient constamment à la notion de cosmopolitisme. Historiquement, l'utilisation du terme « cosmopolitisme » s'étend bien au-delà de son sens littéral. L'origine du terme — issu des mots grecs *cosmos* et *polis* — désigne le cosmopolitisme comme une « disposition à vivre en cosmopolite », alors que le « cosmopolite » se définit comme « citoyen de l'univers, qui s'accommode de tous les pays, de mœurs nationales variées »¹⁸. En fait, les idées et les pratiques originelles du cosmopolitisme sont liées à la naissance du concept plus général « d'unité du monde » élaboré par les stoïciens. Ces définitions impliquent donc les notions de « citoyen » et de « monde ». Or, ces notions ont pris diverses significations philosophiques et politiques au cours des siècles. Ainsi, le cosmopolitisme appelle certaines conceptions du monde, de l'humanité et du citoyen.

¹⁸ Définition du dictionnaire le Petit Robert 1973

Aujourd'hui, toute une littérature traitant du cosmopolitisme émerge. La grande variété des visions et des recherches en la matière a poussé l'anthropologue Bob W. White à parler non plus de cosmopolitisme, mais des cosmopolitismes (2002). Bien que le cosmopolitisme évoque avant tout un état d'esprit, « a mode of thinking » (Kahn 2003), le concept se mue également en pratique en tant que « way of doing » (White 2002). Breckenridge fait remarquer à ce propos que « we already are and have always been cosmopolitan, though we may not always have known it [...] is not just an idea. Cosmopolitanism is infinite ways of being » (2002 : 12). Cela signifie que le cosmopolitisme correspond à une façon d'être et de se comporter et qu'il est corollaire à un être cosmopolite. La qualité de « cosmopolite » — quelle soit reliée au voyage, à l'engagement ou à l'idée de citoyen du monde — est toute indiquée pour identifier quelques traits communs aux « musiciens du monde » de Montréal. Premièrement, notons qu'une proportion considérable de musiciens de la scène *world* locale sont nés au Québec. Aussi, Yves Bernard constate que les « musiques du monde » sont « composées par des musiciens occidentaux qui s'inspirent de plus d'une culture » (2003 : 17). La présence de musiciens non-occidentaux sur la scène montréalaise démontre que cette catégorisation est partiellement inexacte. Cependant, la tendance est suffisamment importante pour qu'on s'y arrête. La définition de Bernard pourrait donc être corrigée et prendre la forme suivante : à Montréal, la « musique du monde » métisse est composée par des voyageurs occidentaux et non-occidentaux. La notion de voyage revêt ici une double importance. D'une part, les discours entourant la « musique du monde » affirment sans cesse qu'elle fait voyager. D'autre part, les musiciens *world*, eux-mêmes voyageurs, ont une prédisposition à s'intéresser à l'Autre et plus précisément à sa musique. À Montréal, tous les musiciens interrogés, immigrants ou non, ont mentionné l'importance de leurs nombreux voyages dans leur démarche musicale actuelle. Lundo de la Chango Family souligne l'influence de sa « route parsemée de voyages » sur ses inspirations musicales. Carole décrit le parcours qui l'a guidé vers la création du groupe DobaCaracol : « Je suis allée en Espagne,

en France, en Angleterre, en Hollande, en République Tchèque, en Hongrie [...]. Doriane avait beaucoup voyagé en Amérique, elle a rencontré pleins de *freaks* qui lui ont montré des chansons ». Les « musiciens du monde » entretiennent donc des liens à double sens entre la musique et le voyage. D'un côté, les voyages font naître un goût pour les musiques des pays visités. De l'autre, les musiques mènent à la découverte de nouveaux lieux.

Dans son texte *Cosmopolitans and locals in world culture*, l'anthropologue Hannerz pose un regard original sur le cosmopolitisme (1996). Selon lui, l'être cosmopolite n'est pas uniquement un voyageur, mais il est aussi celui qui possède une volonté de s'engager envers l'Autre : « The willingness to become involved with the Other, and the concern with achieving competence in cultures which are initially alien [...] » (1996 :103). Dans les démarches musicales *world*, cet engagement prend deux formes. Il existe d'abord au sein d'une collaboration étroite entre des musiciens d'origines différentes qui s'unissent pour un projet de création spécifique. Cette forme d'engagement est particulièrement fréquente dans diverses productions de *world music* à l'échelle internationale. C'est le cas par exemple de Ry Cooder, qui a produit des albums en collaboration avec des musiciens ou des groupes de l'extérieur des États-Unis (dont le plus connu est le Bucna Vista Social Club¹⁹). À une échelle plus modeste, chez les musiciens que j'ai interrogé à Montréal, cette forme d'engagement est plus marginale. Je note cependant les nombreux exemples d'une deuxième forme possible d'engagement, laquelle consiste en l'apprentissage du savoir musical de l'Autre. En effet, plusieurs musiciens vont vivre dans d'autres pays pour y approfondir leur démarche musicale. Ils participent ainsi à d'autres scènes. Par exemple, Luka du groupe Oztara a séjourné un an en Espagne pour y apprendre le flamenco et pour s'imprégner de la

¹⁹ Ce genre de projets, tout comme ceux de Peter Gabriel et Paul Simon, ont fait l'objet de nombreuses critiques. Voir à ce sujet le chapitre 7 du livre *Global Pop* de Timothy Taylor. Pour un autre exemple de collaboration, le livre de Philip Hayward *Music at the Border; NDW and their engagement with Papua New Guinean Culture* est par ailleurs très pertinent (1998).

culture et de l'ambiance. Il m'a confié : « En Espagne, ça se passe là-bas, comme j'aime le flamenco ». Autre exemple : Uwe, sitariste d'origine allemande habitant aujourd'hui à Montréal, a vécu dix ans dans le nord de l'Inde pour y perfectionner son jeu instrumental et connaître la musique de cette région.

Finalement, l'être cosmopolite est celui qui se considère « citoyen du monde », idée ou attitude qui se retrouve fréquemment dans les discours des musiciens. Le rapprochement entre l'idée philosophique de « citoyen du monde » et celle de « musicien du monde » se fait assez naturellement. Le « musicien du monde » aspire à la création d'une musique sans racine et sans frontière, de la même manière que le « citoyen du monde » ne souhaite appartenir à aucun lieu déterminé et se sent partout chez lui. Avec sa définition de musique hybride, la « musique du monde » ne possède pas d'ancrage unique, qu'il soit territorial ou identitaire. Elle peut être de partout à la fois : « des Caraïbes, latine, africaine, nord-africaine, méditerranéenne, manouche [...] » (Lundo sur les origines de la Chango). Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, puisque que cette musique ne vient pas d'un lieu en particulier, le musicien de la musique métisse peut donc intégrer les styles musicaux à sa guise.

3.2 Organisation sociale des groupes de « musique du monde »

Les musiciens de la « musique du monde » vivent à Montréal par choix mais pour des raisons diverses. Lorsqu'ils discutent des particularités et des avantages qu'offre la ville, les possibilités de rencontres constituent un de ses avantages les plus couramment évoqués. Contrairement au milieu de la musique classique où les interprètes doivent se prêter à des auditions, les groupes de musique populaire se forment surtout à travers des réseaux de connaissance. Alex Cattaneo du groupe Asa Nisi Masa — qui mélange jazz, musique

indienne et blues — illustre le phénomène : « Si j’habitais dans le fin fond de l’Oregon, je n’aurais jamais rencontré Ganesh » (Ganesh étant son partenaire de composition d’origine indienne). Pour la carrière de Nathalie, joueuse de Cora professionnelle, la rencontre de membres de la communauté africaine montréalaise a été décisive. Je remarque que le pluralisme montréalais influence et favorise les rencontres et la création de réseaux du *world* de trois façons principales. Nous verrons aussi plus loin que la formation des groupes à l’intérieur de ces réseaux est le résultat d’une sélection de musiciens effectuée par le leader et répondant à des critères propres à la « musique du monde ».

3.2.1 La formation des réseaux : le pluralisme montréalais

Les études portant sur les questions du pluralisme et de l’ethnicité à Montréal sont nécessaires à la compréhension de la formation des réseaux de musiciens. En effet, bien que le pluralisme soit une notion dont la définition s’avère parfois imprécise — le terme a servi à désigner tant un fait, à savoir la diversité ethnique et religieuse, qu’une idéologie (Juteau 2000) —, elle est constamment employée pour décrire Montréal. Dans son acception la plus courante, c’est-à-dire dans les expressions « pluralisme montréalais » ou « Montréal pluriel », le mot renvoie à la diversité ethnique de la ville. Néanmoins, le terme regroupe sous son appellation une multitude de recherches portant sur des sujets variés, qui vont des modèles de cohabitation interethnique (Germain 2002) aux changements historiques dans la gestion politique de la diversité (Bibea 2002, Anctil 1984). Selon mes enquêtes de terrain — entrevues et observations —, trois caractéristiques du pluralisme montréalais semblent favoriser les rencontres et la formation des réseaux de musiciens.

3.2.1.1 Taille de la ville et diversité

Quand il est question de possibilités de rencontres à Montréal, les musiciens *world* en soulignent d'abord la diversité ethnique. Les discours médiatiques et autres insistent sur un rapport de proportion positif entre cette diversité et la taille de la ville. Les musiciens ont l'impression que la relative petite taille de la ville (en comparaison à New York ou Paris) et sa grande diversité ethnique sont propices aux rencontres interethniques. L'anthropologue et historien Pierre Anctil résume bien la chose : « Montréal est probablement la région métropolitaine de taille intermédiaire la plus diversifiée culturellement et la plus polyglotte du continent, et ce, avec une population de quelque trois millions seulement » (1984 : 441). Mais compte tenu des observations précédentes concernant la représentation des communautés sur la scène de la « musique du monde », il est difficile d'affirmer que les musiciens profitent effectivement de cette diversité dans leurs rencontres. Si la taille de la ville influence bel et bien la formation de réseaux, c'est à un autre niveau, plus concret et facile à observer.

En effet, la taille intermédiaire de la ville est corollaire à la taille des réseaux qui s'y forment. Si Yves Bernard et les recherches de Musique Multi Montréal estiment à 1500 le nombre de « musiciens du monde » (d'après leur définition), le réseau de la musique métisse en compte beaucoup moins, soit une centaine²⁰. Les musiciens de la « musique du monde » évoluent donc à l'intérieur d'un réseau assez restreint. L'annexe IV présente d'ailleurs 16 groupes de la scène de la « musique du monde » et les liens qu'entretiennent quelques-uns des musiciens. Cela signifie que les musiciens participent à différents projets simultanément et que cette situation influence les processus mêmes de création, sujet qui sera développé dans le chapitre suivant.

²⁰ Voir chapitre 2 à ce sujet.

3.2.1.2 Cohabitation

Outre une grande diversité culturelle relativement à sa taille, la ville de Montréal possède d'autres attributs intéressant les chercheurs. Annick Germain affirme dans un texte récent sur les quartiers de Montréal que la ville a des manières particulières d'occuper l'espace. Basées sur une analyse historique de l'installation immigrante dans différents quartiers, ses réflexions débouchent sur un modèle montréalais de cohabitation interethnique : « [...] son mode d'insertion urbaine va également contribuer à redéfinir un modèle de cohabitation auquel sera désormais associé un paysage culturel particulier » (2002 : 123). Ce modèle s'illustre par « une mosaïque de petites patries qui donnera le ton à la culture urbaine montréalaise » (Ibid : 126). L'historien Paul-André Linteau abonde lui aussi en ce sens et soutient que la distribution de la population sur le territoire montréalais crée de nombreuses zones mixtes où de multiples ethnies se côtoient au quotidien (1984). À cela s'ajoute le fait que Montréal présente des enclaves ethniques plus diversifiées où les groupes seraient moins ghettoisés qu'ailleurs (Anctil 1984). Avec leur configuration, leurs lieux et leurs événements, ces quartiers permettent et favorisent les échanges interethniques.

Comme « les espaces urbains témoignent aussi à l'occasion de certains métissages culturels » (Germain 2002 : 126), un parallèle peut être fait avec la scène *world*. Nous avons vu que cette scène se concentre dans certains quartiers comme le Plateau Mont-Royal et, également, le Mile-end²¹. Lundo, par exemple, habite sur le Plateau Mont-Royal : « Moi je suis voisin des Diouf, Karim c'est mon pote et le gars de Salam pareil, ils sont venus chanter sur nos albums, [...] oui, c'est sûr que le contexte influence » (Lundo). Karim de Syncop est plus critique : « Ceux que l'on retrouve sur la scène *world* sont ceux qui sont intégrés, tout ça, qui vivent sur le Plateau. Les autres tu les vois jamais » (2004). En effet, ce ne sont pas les

²¹ Pour une description plus détaillée de la scène de « musique du monde » et de ses quartiers se référer au chapitre 2.

quartiers où se produit la musique *world* qui présentent la plus grande cohabitation interethnique. Cependant, c'est à l'intérieur de ceux-ci que les métissages sont le plus valorisés, sinon les plus exacerbés. La cohabitation métisse influence par conséquent la création d'un réseau de musiciens qui renforce cette tendance.

3.2.1.3 Effervescence culturelle

La scène de la « musique du monde » de Montréal, telle que décrite au chapitre 2, compte une quantité importante d'événements. Cette effervescence culturelle constitue un autre aspect décisif dans les rencontres entre musiciens, parce que les événements culturels à tendance *world* qui se déroulent chaque année dans la ville sont nombreux. En outre, qu'ils soient gratuits ou pas chers, ils offrent au public une grande accessibilité. Que ce soit à titre de participants ou d'auditeurs, chacun de ces événements (festivals, spectacles en salle ou à l'extérieur, levées de fond, etc.) est une occasion pour les musiciens de se rencontrer et de tisser des liens.

Ramòn : Je suis revenu (des Etats-Unis) parce que je n'étais plus dans cette *vibe*-là, j'étais plus dans le party, la musique, tout ça. Je suis revenu à Montréal pour trouver un *band* et depuis j'habite ici [...] J'ai trouvé le *band* 6 mois après. J'ai rencontré Cécile, puis Dylan, Jordan. Par hasard, dans un trou au Cocking Bull [...], Cécile et Dylan ils *jammaient* avec un autre gars, j'ai *rappé*. *whatever*, ils ont aimé ça [...].

L'exemple de la formation de Dibondoko montre bien que lors de spectacles, les musiciens en voient et en entendent d'autres performer. Cela prépare un éventuel recrutement pour leur propre groupe. Le peu d'études existantes sur la formation des réseaux d'artistes ne permet pas d'établir des comparaisons avec d'autres villes. Il est donc difficile de mesurer l'ampleur de la spécificité montréalaise. Par contre, d'après les informations dont nous disposons et d'après ce qu'en disent les musiciens, il apparaît clair que le nombre d'événements n'est pas sans lien avec la formation des groupes tels qu'on les connaît ici.

3.2.2 Le rapport à la différence et la sélection des musiciens

À première vue, on serait tenté de croire que le leader d'un groupe choisi les musiciens qui l'accompagnent en fonction de critères de compétence instrumentale, comme dans les orchestres de musique classique où prévaut un système d'audition. Toutefois, la réalité de la musique populaire est bien plus complexe et d'autres facteurs entrent en ligne de compte lors de la sélection. Plusieurs exemples montrent que chaque groupe musical définit ses propres critères. Outre le talent musical, les qualités recherchées peuvent être liées à l'attitude — un des exemples les plus connus est sans aucun doute celui des Sex Pistols²² —, à l'apparence, au statut ou encore à la réputation. Si certains critères varient beaucoup, d'autres correspondent à des styles musicaux précis.

Des exemples retenus chez quelques groupes de « musique du monde » montréalais montrent qu'aux critères de compétences instrumentales s'ajoutent des critères de marques d'authenticité, de *vibe*, de disponibilités, d'efficacité, de tempérament et de façon de travailler.

Lundo : À l'époque du premier album notre claviériste était une claviériste classique un peu jazz. Elle n'avait pas la profondeur de Frank qui est vraiment un gars qui se dédie au funk, au reggae [...]. Il a ce bagage là, ça lui transpire de partout. Tu peux pas comparer quelqu'un qui sait faire du reggae à quelqu'un qui essaie de faire du reggae.

Lundo a changé de claviériste pour le deuxième album. Ce dont il parle ici ne relève pas d'un critère d'incompétence général, mais plutôt d'une expertise précise en vue d'un style musical particulier. Carole a aussi changé de batteur pour le deuxième album du groupe DobaCaracol. Dans ce cas, c'est l'authenticité ethnique qui a constitué un critère :

Carole : Momo a pris la relève du côté africain dans le groupe. Ça a amené une forme d'authenticité à l'affaire qui est pas mal plus cool et pas mal plus crédible. [...] Il amène ses chansons en Sénoufo [...] nous on peut rester qui on est.

²² Le chanteur des Sex Pistols. Johnny Rotten tout comme le bassiste Sid Vicious ont été choisis pour leur attitude. « Il ne savait pas le faire (chanter) mais pouvait poser avec beaucoup de panache » dans l'Encyclopédie illustrée du rock .

Cependant, à l'opposé, on pourrait mentionner l'exemple de Nathalie Cora. Car elle a fait le choix, après plus d'une dizaine années d'expérience, « de ne plus faire de musique avec des Africains, je n'en veux pas dans mon groupe ». Les divergences dans les méthodes de travail et dans l'efficacité sont les causes principales de cette décision.

Les négociations internes tirées de mon expérience personnelle au sein du groupe Syncop illustrent un autre aspect caractéristique des groupes de « musique du monde ».

J'ai entendu le groupe pour la première fois lors d'un concours en 2003. À ce moment, il était composé de sept musiciens : trois québécois — violoniste, batteur, bassiste — trois algériens — claviériste, chanteur et percussionniste — et un marocain, joueur de oud. Ma première impression me disait que la combinaison des tous ces instruments procurait une couleur originale et pertinente au projet. Depuis mon intégration dans le groupe (peu de temps après), les membres du groupe ont changé et ce, pour diverses raisons. La nouvelle formation — oud, clavier, basse, batterie, hautbois, voix et percussions — est restée stable pendant environ deux ans. Tout au long de cette période, la place et le rôle du claviériste algérien et du joueur de oud marocain ont été questionnés à de nombreuses reprises. Selon le leader Karim, les « tiers-mondistes » (pour reprendre son expression) apportent une réelle authenticité au projet qui se veut « à l'image de Montréal » et « un métissage des cultures ». Ils ont en plus l'expérience de cette musique ainsi que la maîtrise des styles plus traditionnels tout en jouissant d'une reconnaissance du public, des médias et des membres de la « communauté » (Karim). De l'autre, leur démarche est en divers points contrastante avec celle des musiciens ayant l'expérience musicale des groupes du Québec. À titre d'exemple, les deux musiciens refusent de faire des répétitions hebdomadaires et se montrent réticents à jouer sans être payé, comme dans le cadre de spectacles bénéfiques. Finalement, le claviériste a quitté le groupe avant un spectacle, selon lui pas assez payant, et la question du joueur de oud se pose toujours.

Cette histoire éclaire certains critères assez spécifiques aux groupes de la « musique du monde ». Elle exprime aussi les négociations implicites aux démarches « métisses ». Karim tient encore aujourd'hui un discours ambivalent sur le rôle des « tiers-mondistes » dans le groupe. Il semble partagé entre deux désirs : l'authenticité « ethnique et stylistique » du groupe (bien démontrée par l'accueil positif du public) et des méthodes de travail adaptées aux standards de l'industrie occidentale de la musique populaire. Dans la scène de la « musique du monde », les négociations qui impliquent un rapport à la différence sont

constantes. D'ailleurs, le dilemme auquel Karim doit faire face lors du choix de ses musiciens illustre une dimension du cosmopolitisme contemporain. Yves Gastaut, dans un des cahiers de l'Urmis, a une remarque assez juste : « Dans le présent, la situation cosmopolite renvoie à un rapport particulier à la différence : sans ôter à l'individu la conscience d'appartenir à sa propre communauté, elle permet de dépasser cet état en construisant un autre sentiment d'appartenance plus universel, intemporel et délocalisé » (Gastaut 2002 : 3). Cette citation résume bien la situation actuelle de la « musique du monde ». Chaque groupe négocie ce rapport à la différence à sa manière, avec ses propres critères. Mais, parallèlement à ce désir de présenter un visage international, les musiciens soulignent l'importance de la « saveur québécoise » à la base de leurs mélanges. Les processus de création de la « musique du monde » — qui sont des métissages — sont donc le fruit d'un jeu entre une création locale empreinte d'un certain nationalisme et un souci d'universalité caractérisé par une musique déterritorialisée.

CHAPITRE 4 : La création de la « musique du monde »

« On any level, whether the music is abstruse and absolute or whether it is intended for the merest diversion, it has got to « sound ». (Aaron Copland 1952 : 21)

Au cours des chapitres précédents, j'ai exposé les différents éléments qui constituent les contextes, du global au local, au sein desquels les démarches de la « musique du monde » métisse de Montréal s'inscrivent. Il a d'abord été question des enjeux et des problématiques soulevés par le phénomène de la *world music* à l'échelle internationale. Nous avons vu par la suite que la scène *world* représente un espace local où s'articulent les pratiques et les manifestations de la « musique du monde ». Le contexte montréalais présente à cet égard certains traits particuliers qui favorisent la formation des réseaux sociaux en lien aux groupes de musique. Le présent chapitre proposera un autre angle de recherche et visera à circonscrire plus précisément le sujet. Il s'agira donc de s'éloigner des discours habituels — représentation, réception, production — portant sur la *world music* afin de se concentrer sur les processus mêmes de sa création. Pareille démarche implique en premier lieu un survol des écrits traitant de la création artistique et musicale au sens large. M'appuyant à la fois sur les théories les plus appropriées et sur mes propres expériences sur le terrain, je pourrai ensuite analyser en profondeur les processus et les mécanismes mis en œuvre par les principaux acteurs de la scène *world*, c'est-à-dire les musiciens créateurs.

4.1 Les théories de la création artistique et musicale

La littérature concernant la création artistique couvre un vaste champ de réflexions et provient de multiples disciplines académiques. Les études s'intéressant plus spécifiquement à la création musicale se retrouvent surtout dans les sciences sociales et en musicologie, incluant le domaine des *Popular Music Studies*. Suivant les disciplines, les analyses distinguent deux démarches musicales distinctes : les processus de création de la musique dite classique et ceux de la musique populaire. Après avoir regardé plus en détails ces deux démarches, nous verrons la place que tiennent les rôles individuels et collectifs dans les processus de composition de la « musique du monde ».

4.1.1 Les processus de composition chez le musicien de tradition classique

Dans la littérature musicologique classique, les processus de composition constituent l'une des questions sur lesquelles se penchent le plus les auteurs. Des exemples retenus chez certains compositeurs de la musique « classique » illustrent le fait que ces processus peuvent se situer au cœur même de l'œuvre. C'est le cas chez les compositeurs contemporains Steve Reich et John Cage. Leurs démarches de composition, qui intègrent d'ailleurs la musique de l'Autre, ont été largement étudiées tant par les musicologues que par les compositeurs eux-mêmes.

Steve Reich, compositeur américain né en 1936, accorde une place considérable aux musiques non-occidentales qu'il considère comme des sources d'inspiration fondamentales. Il a d'ailleurs écrit plusieurs essais sur ces influences extérieures et ses propres démarches musicales. Le plus connu demeure *La musique comme processus graduel* (1968), où il émet quelques prédictions pour les compositeurs à venir : « C'est la musique non occidentale en générale, et en particulier les musiques africaine, indonésienne et indienne qui fourniront de

nouveaux modèles structuraux aux musiciens occidentaux » (1968 :73). Dans cet essai, il met clairement les modèles structuraux ou processus de composition au centre de son œuvre et de ses réflexions : « Je ne veux pas parler du processus de composition, mais plutôt de morceaux qui sont, littéralement, des processus » (1968 :48). Selon Reich, les processus devraient pouvoir s'entendre en plus d'être complètement exposés : « Ce qui m'intéresse, ce sont les processus que l'on puisse percevoir. Je veux être à même d'entendre un processus dans son déroulement sonore. » (Idem). La première partie de *Drumming* est ainsi l'une des œuvres les plus jouées aujourd'hui parmi celles où le compositeur a mis en pratique cette idée. Inscrit dans un courant musical expérimental, John Cage, autre compositeur américain, a lui aussi articulé sa démarche autour des processus de composition.

In a certain wing of experimental music the concerns of the composer shift from conventional ones of tone, dynamic, rhythm, harmony, form and timbre to more strictly experimental ones, such as process, method, procedure, tools, framework, and even context. (Corbett 2000 : 165)

Cage s'est inspiré de structures musicales non-occidentales — dans son cas principalement asiatiques — en les intégrant à ses compositions. Par exemple, introduit à la culture bouddhiste zen, il a intégré des notions issues de ce courant religieux et philosophique aux processus mêmes de sa composition. Toutefois, contrairement à Reich, ces concepts expérimentaux ont servi à la création des œuvres sans être nécessairement audibles.

Élaborées par les compositeurs eux-mêmes ou par des musicologues, ces analyses réfèrent cependant à des processus de composition de musiques écrites et se concentrent sur des démarches individuelles. Bien que ces analyses fournissent des repères importants, le milieu de la musique populaire est caractérisé par l'omniprésence de musiques non écrites auxquelles les musiciens travaillent collectivement. Les démarches créatives deviennent donc à ce titre des actes forts de dynamiques sociales et sont empreintes d'intersubjectivité.

Les sciences sociales offrent ainsi des pistes de réflexions pertinentes et adaptées à la compréhension de ces démarches.

4.1.2 Les processus de composition et la musique populaire

Le sociologue américain Howard S. Becker s'est penché sur la création artistique au sens large. Il a notamment développé le concept des « mondes de l'art » qui inclut toutes les activités, toutes les personnes et tous les éléments qui permettent l'existence de ce monde (1988). Son postulat initial est le suivant : une œuvre d'art n'est pas le pur produit de la création d'un artiste isolé, mais de la coopération d'acteurs multiples qui interagissent, suivant un ensemble de conventions, à l'intérieur de leur « monde de l'art » spécifique (Idem). Aussi, l'étude sociologique de l'art ne doit pas déboucher sur des jugements esthétiques, mais plutôt permettre « une meilleure appréhension de la complexité des réseaux coopératifs » (Becker 1988 : 28). L'auteur conçoit également les œuvres d'art comme le résultat de choix. Ses nombreuses réflexions fournissent des modèles applicables plus spécifiquement aux artistes musiciens de la musique populaire.

Dans son livre *Making Popular Music*, Jason Toynbee s'intéresse lui aussi à la question de la créativité chez les musiciens de la musique populaire. Il fait plusieurs constats applicables aux processus de création de la « musique du monde ». Premièrement, l'auteur procède à la déconstruction des discours voulant que la création soit un pur acte d'expression de l'âme (2000). Puis, à l'aide des notions d'*habitus* — « dispositions acquises, les manières durables d'être ou de faire qui s'incarnent dans des corps » (Bourdieu 1984 : 29) — et de *champs* — « espaces structurés de positions dont les propriétés dépendent de leur position dans ces espaces » (Ibid :113) — définies par Bourdieu, Toynbee explore les forces en jeu dans la production culturelle, ici la musique populaire. Ces notions, dont « l'espace des possibilités » ou *space of possibilities/possibles*, constituent le socle du modèle de la

créativité qu'il développe. Dans son graphique montrant un radius de la créativité circulaire, les différents *champs* traversent les cercles pour se rendre jusqu'à l'artiste situé au centre. À cette théorie de la création, Toynbee ajoute un autre aspect fondamental qui rejoint les idées de Becker, celui des choix et de la prise de décision.

4.1.3 La création : rôles individuels et collectifs

En fait, pour toutes les créations musicales, quelles soient de tradition classique ou populaire, les acteurs premiers sont les compositeurs. Mais de l'acte de création individuel au produit sonore final, ceux-ci n'agissent pas seuls. En effet, on compte la participation de d'autres musiciens du groupe ou de l'orchestre, des membres de l'industrie, des réalisateurs, des arrangeurs, etc.

Tout travail artistique [...] fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre [...] de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons et que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération (Becker 1988 : 27).

Même si ce constat s'applique à toutes les sphères artistiques, il faut noter que le rôle et la participation des « coopérants » dans le processus de création musicale varient selon le type de musique. Le rôle de chaque maillon de la chaîne peut ainsi différer entre une pièce de musique classique et une pièce de jazz. Dans *La passion musicale*, le sociologue Antoine Hennion explique ces différences et les intègre à une théorie de la médiation. Dans le cas de la musique classique, le compositeur prépare à l'avance et transcrit sous forme de partition l'ensemble de sa pièce. La partition écrite constitue le lien entre le compositeur et les musiciens. C'est pourquoi Hennion voit les instruments, les partitions, les médias, les langages, les institutions, le public et les interprètes comme des « intermédiaires » : « Il n'y a pas d'objet musical sans que tout le monde s'y mettent pour le faire apparaître » (1992 : 13). L'interprète est formé pour rendre le produit tel qu'il est entendu par le compositeur — s'il est encore en vie — ou d'après une série de normes stylistiques — si la pièce est ancienne.

Certes, l'interprétation classique laisse place à une certaine liberté, mais des paramètres comme les notes, les vitesses et les nuances doivent être conservés. Cette façon de faire est à l'opposé du jazz où la place conférée à l'interprétation individuelle et à l'improvisation est au cœur de la performance. Comme le mentionne Becker : « les grands thèmes du répertoire fournissent simplement le canevas de la véritable création » (1988 : 36). Chez les groupes de la scène *world*, l'apport de chacun, quoique très différemment du jazz, participe de l'acte de création même et ne représente pas seulement qu'un intermédiaire. Cela s'explique d'abord par l'absence d'écriture. En effet, quand le compositeur présente sa pièce ou son idée musicale au groupe, il n'y a jamais ou très peu de partitions. Le compositeur peut chanter ce qu'il a créé ou le jouer sur son instrument, ce qui permet de nombreuses interprétations au musicien.

Les musiques ethniques, communautaires, traditionnelles, régionales : musique populaires, encore mais au sens du musée des Arts et Traditions populaires. Elles présentent à l'inverse une disjonction maximale des médiateurs modernes de la musique; elles s'appuient sur le rassemblement et l'instrument, contre l'écrit vu comme l'ennemi de l'oral (Hennion 1992 : 300).

En fait, ce que l'ensemble de ces études démontre, c'est que l'œuvre d'art n'est pas le résultat d'un acte de création individuel et divin, mais qu'elle implique une multitude d'étapes, de décisions et de personnes, et que celles-ci soient qualifiées d'acteurs, de coopérants ou de médiateurs au sein d'un réseau coopératif. Les principes de coopération et de convention élaborés notamment par Becker serviront de guide et d'idée directrice pour les analyses qui suivent. Je m'attarderai davantage à l'importance des choix et tenterai de comprendre et de relever les motifs et les logiques qui les sous-tendent dans le cas de la « musique du monde ».

4.2 Les processus de création du *world* à Montréal

On conçoit bien la « musique du monde » comme un produit commercial. Cependant, des créateurs sont à la source de ce qui deviendra un produit. Derrière les généralisations faciles qu'on entend à propos de ce genre musical, il faut tenir compte des processus mêmes de sa création. Partant tout d'abord des étapes de l'acte individuel de création vers une démarche collective, je proposerai ensuite une analyse des paramètres du *world*. J'exposerai enfin les logiques internes et externes implicites dans les choix des groupes.

4.2.1 D'une idée musicale à la création collective

Lorsque j'ai présenté mon projet de recherche à mes informateurs, tous ont eu l'air étonné quand je leur ai dit que je m'intéressais aux processus de création. Car les musiciens aiment bien laisser planer un certain flou et une aura de mystère autour de leurs démarches de composition. Ils dissimulent leur acte de création dans un coffre inaccessible. Contrairement aux compositeurs de musique classique contemporaine, comme Reich et Cage, qui exposent les structures et les processus de leurs compositions, les musiciens de la musique populaire entretiennent une vision assez romantique de leurs inspirations et de l'acte de création. Comme le résume l'ethnomusicologue québécois Gérald Côté : « Ce qui est manifeste dans la conception que ces derniers [les artistes] ont du processus de création, c'est l'expression d'une dimension impalpable où des réflexions ouvertes sont teintées de poésie [...] » (1998 : 69). Selon cet auteur, les artistes cherchent soit à se définir, soit à associer l'acte créatif à des émotions dans leurs réflexions sur la création.

Lors de mes entrevues, la question de la création suscitait au départ des explications abstraites telles que « j'entends tout dans ma tête, comme par enchantement. C'est une conjonction d'astres magiques » (Lundo) ou encore « ça pop dans ma tête ! » (Luka).

Néanmoins, les musiciens reconnaissent que « la création à partir du néant n'existe pas » (Karim) et que « l'on invente rien mais qu'on refait à sa façon » (Luka). Toynbee a bien raison lorsqu'il affirme que « produce popular music is not at all an intuitive act of expression, but rather something depends on planning, research and the constant monitoring of the outcome of decisions » (2000 :35). Côté définit également la notion de création plus « comme une manière de faire que de l'inspiration » (1998 :14). Aussi, se basant sur les travaux de psychologues, ce dernier suggère l'existence de phases de la création, qui seraient la préparation à l'incubation, l'illumination, le moment de vérification, la chaîne de montage, les producteurs (1998). Certaines de ces phases correspondent d'ailleurs à ce que j'ai observé chez les musiciens de la « musique du monde ». Ainsi, il est possible d'identifier les étapes de la création d'une pièce, de l'émergence de l'idée première au produit final commercialisable et présentable à un public.

4.2.1.1 Le compositeur et son idée musicale.

En ce qui concerne les méthodes de composition individuelle, l'ensemble des réponses aux entrevues jointes à mes propres observations pendant deux ans avec Karim me permettent d'indiquer les étapes de la « création solitaire », par ailleurs assez similaires chez les 6 compositeurs interrogés.

Annick : Comment est-ce que tu composes?

Ramòn : « J'ai deux, trois paroles, je gratte sur ma guitare, je trouve des mélodies. Avec le groupe j'improvise (...) Oui, avec ma guit, je gratte, je trouve une mélodie, puis des paroles.

Quand je chante en français, mes mélodies sont plus chansonnières (...) et là je me dis non non non. Je reprends ce que j'écris et je le mets sur un autre *groove*. »

Annick : Est-ce que tu pourrais me décrire les étapes par lesquelles passent une idée musicale pour arriver au résultat final?

Lundo : J'observe, je lis, j'écoute du son et à un moment, ça vient. Souvent en voyage, ou quand j'ai le goût de voyager. Le fait d'être dans d'autres réalités, confronté à des différences... C'est comme une sorte de carnet de voyage...

Après je retravaille la matière brute. Je suis très lent pour les travailler, avant de les donner au groupe.

Annick : Quelles sont tes méthodes de composition, comment est-ce que ça se passe le plus souvent?

Luka : Ça part d'un air dans la tête, ça pop dans ma tête, une mélodie et là, je m'appelle sur mon répondeur...

Je peux aussi gratouiller sur la guitare, improviser des paroles et j'archive sur cassette les mélodies. Le plus souvent, c'est la musique qui inspire l'histoire (...) Tu n'inventes rien, tu refais à ta façon.

Annick : Crois-tu pouvoir me décrire les étapes d'écriture d'une pièce de l'idée numéro 1 à la pièce telle qu'on l'entend à la fin?

Nathalie : Je ne suis pas très organisée, je m'appelle au téléphone, les mélodies me viennent en touchant la cora, je dois être dans un endroit isolé.

Annick : Qu'elles sont tes inspirations principales, comment composes-tu?

Carole : Ce n'est pas tant que ça d'autres musiques, c'est plus des événements, des émotions, dans l'actualité, dans le monde, par ce que je vis (...). À chaque *tune*, j'ai un premier flash, une mélodie-refrain. Souvent accords et voix en même temps, ou percussions et voix. Je vais te donner un exemple. Tu sais la chanson « Brume » ? Bien j'avais vu l'histoire d'une femme dans un reportage qui avait perdu toute sa famille. J'ai eu l'idée que cette femme était un chêne liège à qui on avait enlevé l'écorce (...) et ça a donné « Brume ».

La première étape consiste en une idée musicale qui prend forme dans l'esprit du compositeur. C'est la phase de « l'illumination » : « lorsque, tout à coup, des idées surgissent » (Côté 1998 :77). En musique, cette idée peut être mélodique ou harmonique, selon l'instrumentiste, avec ou sans paroles. Le compositeur doit fixer ensuite cette idée une première fois afin de ne pas la perdre. Puisqu'aucun des musiciens interrogés ne rédige de partition musicale, l'enregistrement demeure la principale technique de conservation des idées. Or, fait intéressant, j'ai constaté que plusieurs artistes se servent souvent d'un répondeur, d'une boîte de messagerie vocale ou d'un télé-avertisseur (pagette) comme d'un moyen commode pour le premier enregistrement. Karim : « Si je te fais écouter ma boîte vocale, tu vas entendre [...] j'ai plein d'idées d'enregistrées mais je n'ai pas le temps de les travailler ». Ce système — qui permet d'enregistrer des idées à tout moment et n'importe où — a le mérite de minimiser les contraintes. Habituellement, l'idée originale doit être enregistrée sur le champ, sans quoi elle risque d'être perdue ou oubliée. Les artistes semblent d'ailleurs avoir plus de facilité à créer à l'instant précis où l'idée surgit, c'est-à-dire

n'importe quand, que lors des moments effectivement destinés à la création. Ainsi, Luka m'a confié combien il trouvait difficile de composer sur commande, même s'il avait prévu de s'y consacrer durant un mois : « L'inspiration ça n'arrive vraiment pas toujours quand on veut » (Luka octobre 2005). C'est pourquoi l'enregistrement d'urgence avec des moyens de fortune s'avère essentiel au processus.

Après un délai variable, les compositeurs réécoutent leur idée et la travaille plus en profondeur. C'est « le moment de vérification » : « Après l'euphorie des premières idées, il faut parachever l'objet » (Côté 1998 : 79). Ils vont lui donner un peu plus la forme d'une pièce musicale avec couplets, refrains, introduction et finale. Cette étape, aussi solitaire, commande aussi une série de choix et de décisions. Cependant, les choix sont moins importants à ce moment puisque, bien qu'il s'agisse du cœur de la pièce, son emballage reste entièrement à faire.

4.2.1.2 L'apport collectif à la création

S'il parvient à ce stade sans avoir rejeté leur idée musicale, le compositeur peut alors la présenter à son groupe. À cet étape, tout reste sujet à changement. On entre alors dans une étape cruciale de la création, celle des choix de groupe.

Annick : Est-ce que les musiciens qui t'accompagnent ont un apport créatif important ?

Lundo : Complètement. Avant j'amenais tout, maintenant j'amène la matière la plus nue possible, mais la plus aboutie.

Pour Toynbee, Becker saisit bien toute l'importance de cette étape du processus de création :

For Becker the key juncture in art-making is the moment of choice before a creative action. As he suggests 'developments (during the origination of a piece) contain an infinity of choices we might investigate; the sum of choices is the work.'[...] Choices are like possibles which may be selected and combined to produce a piece . (Toynbee 2000 :57)

En effet, la création implique une série de choix complexes, guidés par un ensemble de possibilités et de contraintes — que Becker appelle les conventions du monde de l'art — qui se croisent et interfèrent les unes avec les autres. Les conventions « dictent les choix des matériaux, [...] par exemple lorsque les musiciens conviennent d'utiliser les notes de certaines échelles modales » (Becker 1988 :53). Il est important de regarder de plus ces « conventions » parce qu'au cours de sa création, la « musique du monde » métisse présente certaines particularités en la matière. L'ensemble du processus de création correspond à ce que je nommerai la « démarche des métissages musicaux ». Car avant d'analyser les aspects entourant les choix — négociations, relations de pouvoir, objectifs, etc. — je tiens à préciser les éléments qui en sont les enjeux, à savoir les possibilités et les contraintes reliées à ce type de musique.

4.2.2 La syntaxe du *world* ou les paramètres de la « musique du monde »

Avant d'analyser plus en profondeur les démarches du métissage *world*, il est nécessaire d'apporter une précision de nature sémantique.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la musique populaire a un besoin taxonomique évident. Les médias, les guides et les magasins de disque catégorisent sans cesse les groupes parmi les différents genres musicaux. Le musicologue Simon Frith (1996) « shows how the generic categories of popular music are the result of various imperfect collusions between music makers, sellers, and listeners, with an end result that varies greatly from one record store to another » (cité dans Bob W.White à paraître). Poussant plus avant cette réflexion, l'Italien Fabbri s'est interrogé sur la signification exacte des termes « style » et « genre », des termes souvent interchangeables dans les discours des musiciens. Qu'il utilise l'un ou l'autre, le musicien ou le compositeur fait référence à un ensemble d'éléments musicaux reconnus par le reste de sa communauté. Dans un texte

théorique sur la catégorisation musicale (1999), Fabbri note que le terme « genre » est plus fréquent que le terme « style ». Il réfère donc généralement à des compétences musicales communes. Quant au « style », il renvoie davantage à des codes ou à des éléments musicaux précis et plus élaborés, perceptibles tant sur le plan individuel que sur le plan d'une démarche collective. Par exemple, on peut trouver une constance dans « le style de Enrico Morricone » parmi les divers « genres » — « ses chansons populaires et musiques de film » (1999 : 9)²³ — auxquels il s'est essayé. On emploie donc les appellations « genre » pour désigner des événements musicaux relevant de caractéristiques générales (« la chanson » ou « le jazz ») et « style musical » pour désigner des musiques ayant des caractéristiques rythmiques, formelles et sonores spécifiques (la salsa ou le reggae). De ce point de vue, la « musique du monde » constitue un genre musical qui implique une stratégie de fusion de styles musicaux.

Même quand il crée de nouvelles pièces, un compositeur se base sur les règles et les normes implicites à un style musical. Ainsi, les musiciens de la « musique du monde » pensent que leur genre ouvre un large éventail de possibilités musicales sans être aussi contraignant que d'autres. Au-delà de cette impression de liberté dans le choix des styles, les productions de « musique du monde » à Montréal partagent pourtant plusieurs caractéristiques. En effet, un regard sur les processus de création démontre que, sans avoir de règles précises ou strictes, le genre impose certaines limites et certaines façons de faire. « He [le musicien] employs the rules and regularities of a prevalent paradigm -the grammar, syntax, and formal procedures of an existing style- in order to create an original pattern of particulars [...] » (Meyer 1992:13). Les métissages ne sont pas aléatoires et s'inscrivent à l'intérieur d'un langage particulier propre à chaque style musical. Dans sa définition, la syntaxe correspond à « l'étude des règles qui président dans l'ordre des mots et dans la construction des phrases, dans une langue » (Petit Robert). Une analyse syntaxique du langage *world* à Montréal

²³ Pour plus de détails, lire le texte complet de Fabbri.

permettra donc d'exposer les éléments constitutifs et spécifiques à la création de la « musique du monde ». Qu'on les appelle « possibilités » et « contraintes » (Toynbee 2000) ou encore « conventions d'un monde de l'art » (Becker 1988), ces règles informelles et malléables concernent principalement les paramètres suivants : styles, rythmes, instruments et langues.

4.2.2.1 Rythmes et styles musicaux

Bien que chaque style comporte à lui seul un ensemble de paramètres et de traits distinctifs, l'utilisation qu'en font les groupes de « musique du monde » nous ramène principalement aux rythmes. Lorsque Karim demande de faire le *bridge* d'une chanson en baladi, ce n'est pas aux instruments ou à la façon de chanter qu'il pense, mais à une rythmique particulière : « Oui ! On mélange la rythmique tzigane avec une rythmique baladi. Trop fort. » Cet exemple de conversation lors d'une répétition de Dibondoko est aussi instructif :

Ramòn : « Finir avec les vocales je ne suis pas fort là-dessus »

Cécile : Plus samba ou plus haïtien ?

(Démonstration du rythme sur un conga par Ramòn)

Ramòn : La samba c'est peut-être mieux parce que c'est plus vite.

Cécile (à Pascal) : Joue en deux, comme une vraie samba.

Selon Sacha, un ami batteur, les rythmes constituent la base de toutes les musiques et c'est à partir des rythmiques que se font les métissages et les transitions entre les styles.

Il est toutefois difficile d'énumérer tous les styles musicaux intégrés à la « musique du monde » métisse. Selon ses préférences, chaque groupe se spécialise dans quelques-uns, sans les utiliser tous. Cette variété des combinaisons fait par ailleurs l'originalité de chaque groupe. Lundo de la Chango Family affirme que le « reggae représente l'épine dorsale de notre groupe ». Pour le groupe Syncop, ce sont plutôt les styles d'origine arabe. J'aimerais dresser ici une liste non-exhaustive des principaux styles en relation avec leurs régions

d'origine, celles que l'on retrouve le plus souvent. Le tableau plus détaillé dans l'annexe V en résume les utilisations.

Jamaïque : **Reggae-ragga** (Dibondoko, Syncop, Oztara, Dobacaracol, Chango Family)
 Amérique latine : **Salsa, Merengue, Bachata** (Oztara, Dibondoko)
 Brésil : **Samba** (Dibondoko, Oztara)
 Afrique de l'ouest: **Afrobeat** (Syncop, Dobacaracol, Chango Family, Dibondoko)
 Haïti et Antilles : **Compas, zouk** (Dibondoko, Syncop)
 Maghreb : **Raï, Chawi, Chaabi, Baladi, Gnawa**, (Syncop, Chango)
 Europe : **Tsigane, Flamenco** (Oztara, Chango Family)
 Amérique du nord: **Funk, hip hop, soul**,(Chango Family, Dibondoko, Dobacaracol)

Parmi la multitude de styles musicaux existants dans le monde, les groupes en utilisent un nombre restreint, une dizaine au maximum par groupe. Cela s'explique par différents facteurs.

Historiquement, les « musiques du monde » rappellent des musiques ethniques de tradition orale. Associées à des contextes particuliers et à des fonctions précises, les « musiques du monde » ont été regroupées par les ethnomusicologues selon des thématiques plus large : musique religieuse ou cérémonielle, musique de fête, musique classique non-occidentale, etc. Or, cette conception des « musiques du monde », partagée plutôt par les « puristes » des traditions du monde, écarte les styles proposés dans notre liste²⁴. En effet, l'ensemble des styles inclus dans la musique métisse sont tous « populaires » comparés aux styles traditionnels et sont reliés à des danses non-folkloriques. Cela rejoint l'idée de Yves Bernard : « Les gens font toujours le mélange entre leurs propres racines et le côté plus pop » (Entrevue 2005). Dans sa description de Dibondoko, Ramòn résume aussi les styles utilisés : « se résume au groove, toute musique qui fait danser, que ce soit reggae, funk, latine, des influences africaines.

²⁴ Voir chapitre 1 pour les différentes conceptions de la « musique du monde » et chapitre 2 sur les scènes

De plus, avec leurs développements assez récents, les styles *world* font partie intégrante de la culture de masse et prennent part à l'industrie internationale du divertissement — ce qui accroît leur accessibilité, tant pour les créateurs que pour le public. Dans le même ordre d'idées, Ramòn a très clairement exprimé dans une entrevue ce trait commun aux styles de la « musique du monde » : « On dit *world*, mais c'est toujours les mêmes styles ou cultures mises en valeur. Tu vois pas ça du reggae japonais ». Par exemple, au moment de la rédaction de ce mémoire, l'afrobeat est considéré comme un style très à la mode et on le retrouve chez tous les groupes de musique métisse²⁵. On peut donc affirmer que la musique du monde est faite de styles populaires dansants. Partant de styles « à la mode », chaque groupe développe donc sa propre originalité en y ajoutant des styles populaires moins connus, comme le chawi chez Syncop ou la bachata chez Oztara.

4.2.2.2 Sons, timbres et instruments

Tout comme les différents styles musicaux, les instruments utilisés dans la « musique du monde » apportent un univers et une coloration particuliers. Comme chaque instrument semble connoté d'une impression, d'une couleur ou d'une dynamique, le choix d'un instrument peut donner le ton et la direction musicale à toute une pièce. Nathalie Cora joue beaucoup avec les changements d'instruments dans ses pièces. Ceux-ci génèrent des images, des sentiments, des états qui existent à la fois pour le public et pour les musiciens.

Nathalie : « J'aimerais avoir de l'accordéon pour rendre ça plus glauque »
 (Utilisation du saxophone) « parce qu'il faut que ça groove ».
 (Utilisation du shakuachi) pour représenter le mystère.

Dans un spectacle de Nathalie Cora, chaque fois que Michel Dubeau change d'instrument, c'est pour donner une couleur et transmettre une impression. Lors d'une répétition, il me dit : « J'essaie d'apprendre le plus d'instruments possible pour pouvoir donner le plus de

²⁵ Voir le tableau de l'annexe V

couleurs ». Cependant, la démarche musicale de Nathalie, fondée sur une recherche sur les timbres instrumentaux, n'est pas représentative de celle des autres groupes. Ces exemples montrent que l'instrumentation ne constitue pas un repère caractéristique au genre de la « musique du monde ».

Car certains styles musicaux imposent habituellement une instrumentation : l'instrumentation de base classique du rock est la guitare, la basse et la batterie. Dans son livre *Running with the devil*, Robert Walser analyse le rôle prédominant de la guitare électrique dans le son du genre *Heavy metal* : « the most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted guitar » (1993 :53). Il évoque la signification du timbre de la guitare *distorsionnée*, un paramètre au cœur du genre qui fournit des repères aux auditeurs. Selon lui, « Before any lyrics [...], before harmonic or rhythmic patterns [...], timbre signals genre and affect » (Idem). Dans la « musique du monde », l'instrumentation liée aux timbres est variable et dépend du « son » que veut obtenir le groupe (pop, acoustique, électrique, ethnique, traditionnel, etc.).

Chango Family « Le son d'une grande famille » : Guitares électriques, clavier, violon, percussions mixtes, saxophone, trombone, trois voix, basse, batterie.

Oztara : « Musique de rue » : accordéon, contrebasse, voix, guitare classique, percussions mixtes.

Dibondoko : « Formule funk classique » : deux guitares électriques, batterie, voix et basse.

Syncop : « Acoustique ethnique » : hautbois, oud, guitare classique, voix, basse, batterie, darbuka.

Dobacaracol : « Formule pop/world » : deux voix, percussions africaines, batterie, basse, guitares acoustique et électrique, clavier.

Les cinq groupes que nous avons étudiés mettent donc à profit une instrumentation assez diversifiée.

4.2.2.3 Les langues

La diversité des langues est une autre des possibilités offertes par la « musique du monde » métisse. D'ailleurs — particularité bien montréalaise — Yves Bernard note l'intégration d'au moins deux langues (voire 3 ou 4) chez tous les groupes. Rappelons la politique canadienne du bilinguisme et l'adoption du français comme langue officielle du Québec, laquelle a touché notamment « les enfants de la Loi 101 ». Cette loi a favorisé le bilinguisme chez une génération d'immigrants dont Ramon est un bon exemple. L'anthropologue Gilles Bibeau résume bien l'objectif de la Loi 101 adoptée sous René Lévesque :

[...] promouvoir le caractère français du Québec, notamment auprès des immigrants à qui obligation était faite d'envoyer leurs enfants, au niveau primaire et secondaire, dans des écoles françaises, par la mise sur pied de programmes d'apprentissage du français, la francisation des entreprises et l'image exclusive du français dans l'affichage (2001 : 27).

D'autre part, il ne faut pas oublier l'importance de l'immigration et des voyages telle que discutée dans le chapitre 3. Je réitérerais les propos d'Yves Bernard en affirmant que les groupes utilisent en moyenne trois langues. Dans les textes de la « musique du monde », la majorité des compositeurs d'origine québécoise utilise le français et l'anglais plus une autre langue apprise à l'étranger, surtout l'espagnol. S'y ajoutent des langues immigrantes, qu'il s'agisse de dialectes africains, du portugais ou de l'arabe.

Les artistes doivent choisir parmi ces langues. J'ai donc demandé aux compositeurs de quelle façon ce choix se faisait et s'ils voyaient un lien entre le son, le *groove* et les langues.

Lundo : Oui c'est vrai. il y a des langues qui se prêtent mieux à certaines émotions, à certains *grooves*. Mais on a fait un afrobeat en français. L'espagnol est une langue tellement chaleureuse [...]. Le français est une langue profonde et dure à faire sonner dans le *groove*[...]. En anglais, c'est dur d'être profond.

Ramòn n'a pas non plus d'opinion tranchée. Il souligne quand même l'habitude des auditeurs à entendre des styles donnés dans une langue donnée et la difficulté de s'éloigner de ces clichés :

Plus africain ou latin, je vais plus chanter en français [...] ça me bloque parce que si j'amène des paroles en français sur un beat funk, une personne peut dire que ça ne sonne pas bien [...] je ne suis pas habitué d'entendre ça. [...] mais je ne veux pas me limiter.

Même si les musiciens affirment tous que des langues se prêtent mieux à des styles que d'autres, tous cherchent à innover et à dépasser ces limites : « On a fait un afrobeat en français » (Lundo).

4.3 Les choix : les logiques derrière la création

« Une œuvre d'art doit sa forme définitive aux choix successifs, importants et minimes, que l'artiste et d'autres effectuent jusqu'au dernier moment » (Becker 1988 : 209).

Une fois les paramètres du *world* établis, il nous reste à déterminer pourquoi et comment s'effectuent les choix : « the sum of those choices is the work » (Becker cité dans Toynebe 2000 : 57). La démarche réelle de la création réside dans l'ensemble des mécanismes et des logiques décisionnels. Toutefois, il est difficile — voire impossible — de les identifier grâce aux discours des musiciens seulement, qui ne les comprennent pas toujours eux-mêmes. Becker signale d'ailleurs la « difficulté pour un artiste de définir et comprendre ses choix [...] ils disent : « ça sonne mieux comme ça » (1988 :213). Des observations lors des périodes de création m'ont permis de relever deux groupes d'éléments orientant ces choix. Les prises de décision se fondent dans les faits sur des dynamiques internes au groupe en relation étroite avec des objectifs et des influences externes.

4.3.1 Négociations internes et arrangements

La création de la « musique du monde » implique des prises de décisions et des choix collectifs. Lors de mes observations, j'ai constaté la présence de rapports de pouvoir manifestés par le niveau de considération accordé aux opinions des membres d'un groupe. Lors des négociations devant aboutir à une décision, certaines opinions sont en effet légitimées contrairement à d'autres. Gerstin note elle aussi ces dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans les réseaux de musiciens. « A major factor in the plays of ideas through musical networks is the micro-politics of authority and hierarchy that arises from musician's working together » (1998 : 386). J'ai réuni sous trois catégories principales les caractéristiques sur lesquelles la légitimité d'une opinion se fonde : 1- l'origine du musicien, signe de connaissances acquises « naturellement » ; 2- l'expertise développée dans certains styles, sans égard à l'origine ; 3- l'expérience professionnelle en général et la réputation.

Le premier critère de légitimité relève de l'origine ethnique du musicien. Jean, le guitariste de Syncop, m'a dit le lendemain d'une répétition où Hassan était absent : « Hier pour vraiment *groover* gnawa il aurait fallut Hassan. Lui il est capable ». Tout en parlant de l'expertise de Hassan pour ce style musical, Jean insinue un lien direct entre les origines marocaines communes du musicien et du style gnawa. Un organisme tel que Musique Multi Montréal renforce aussi avec ses projets l'idée que l'origine d'un musicien est nécessairement liée à des compétences dans un style particulier. Ainsi, lors de certaines prises de décisions à propos de l'interprétation d'une mélodie, l'opinion d'un musicien associé à une culture précise sera préférée à celle d'une personne qui n'appartient pas à cette culture.

Cependant, mes observations démontrent que l'expertise professionnelle peut tout autant constituer un critère. La reconnaissance n'est pas — en dépit des apparences — associée

automatiquement et dans tous les cas à l'origine ethnique. Les processus de métissage à Montréal en fournissent plusieurs exemples. Il serait plus juste de dire que la scène est plutôt marquée par un éloignement entre les cultures d'origines et l'apport créatif. Chez Syncop, si Moustapha apporte une touche et une « couleur » algérienne, Gabou se révèle être un expert des *grooves* afrobeats sans être africain. Sa compétence lui vient des disques qu'il écoute et de la vague de popularité de l'afrobeat, mais aussi des autres projets où il est appelé à pratiquer ce style. Cette situation est similaire à celle de l'apport créatif de Cécile à Dibondoko. D'origine camerounaise, ce n'est ni le côté africain ni haïtien ni funk américain qui prend le dessus, mais bien un mélange de toutes ces influences revisitées par ses goûts personnels, ses intérêts et ses expériences avec d'autres formations. Cela nous ramène à l'importance des réseaux montréalais de musiciens sur les processus de création étudiés dans le chapitre précédent : je pourrais ainsi être celle qui apporte une touche « algérienne » dans un projet extérieur à Syncop.

Un troisième critère déterminant pour la réception d'une opinion est la réputation du musicien. D'un point de vue général, il s'agit des « informal, consensual evaluations by which performers judge one another's competence and relate to one another in a social network. Reputation is an ever-present concern for most performers. » (Gerstin 1998 : 387). À Montréal, dans les réseaux restreints des « musiciens du monde », la réputation ne prend pas nécessairement la forme de jugements entre pairs. Cette réputation s'exprime habituellement par une phrase comme « Il a joué avec un tel » ou encore « Elle a participé à tel spectacle ». Becker note d'ailleurs à ce sujet que « Les mondes de l'art bâtissent systématiquement des réputations, parce qu'ils attachent de l'importance aux individus, à ce qu'ils ont fait et à ce qu'ils sont capables de faire » (Becker 1988 : 348)²⁶. Toutefois, si la

²⁶ Pour une description détaillée d'une théorie de la réputation, voir Becker p. 349

réputation fait partie intégrante de la condition même de musicien et doit être mentionnée, sa place dans les négociations est moins visible que les deux autres.

4.3.2 Éléments externes

À cette étape de la mise en forme à l'intérieur des paramètres et des limites de la « musique du monde », des éléments externes viennent également influencer les choix des créateurs. Comme le mentionne Becker. « au moment de la mise en forme, toutes les composantes du monde de l'art sont présentes à l'esprit de la personne qui fait les choix, laquelle prévoit les réactions possibles à l'œuvre en cours et se décide en conséquence » (1988 : 214). Cette étape inclut d'abord les objectifs musicaux — exprimés dans un langage commun au groupe —, ensuite la destination de la pièce — le spectacle ou l'enregistrement — et finalement les attentes du public — toujours présentes à l'esprit des musiciens. Des extraits de conversations lors de répétitions de Dibondoko permettront de bien illustrer ce processus.

Le « langage commun » est une notion décisive dans les décisions que prennent les artistes. Il s'agit de l'utilisation de mots dont on ne peut donner le sens exact, mais que tout le monde comprend : « Les uns et les autres seraient bien incapables d'expliquer à un observateur extérieur ce que cela signifie précisément, et pourtant, tous ceux qui emploient ces termes en font un usage très sûr et concordant » (Becker 1988 : 214). En effet, chaque groupe possède son propre langage pour exprimer ce qui fonctionne ou ne fonctionne pas musicalement.

Cécile : « je l'entend comme ça ».

Ramòn : « l'idée marche? »

Cécile : « On va chercher avec le percussionniste »

Pascal : « Pour le breakdown, plus genre Barry White? » [...]

Pascal : « J'aime la vibe... »

Aussi, pour un non-musicien, il est difficile de comprendre de quoi l'on parle dans des phrases comme : « Y faut que ça lève ! » ou « Y faut que ça *groove* ! ». Becker attribue la

juste compréhension d'une expression semblable aux expériences accumulées dans le monde de l'art. Les choix sont aussi faits en fonction des objectifs fixés par le compositeur ou par le groupe et varient selon les pièces musicales :

Cécile : « ça devrait finir plus court pour l'album »

Cécile : « celle-là est bonne pour le jazz ».

Ramòn : « oui man, pour le show »

Pascal : « C'est cool, j'aime la vibe ».

Les deux démarches générales de composition, qui présentent des critères quelques fois opposés, sont l'enregistrement et le spectacle. Chacune d'elles apportent des contraintes différentes²⁷.

Enfin, l'opinion extérieure est loin d'être négligeable : « there must always be a notion of the audience, in other words a consciousness of another who will attend to the music one is making » (Toynbee 2000 :58).

Ramòn : « Mélo, rap, solo, out, ok ? »

Cécile : « la *tune* avait plus de sens avant, it's nice man »

R : « ce qui est bon pour toi n'est pas nécessairement bon pour lui(...) c'est trop long »

C : « On a peur de ce qui est long à cause de ce qui se fait... C'est un voyage »

R : « Je ne crois pas justement que ce soit un voyage. On l'enregistre et on décide ensuite (...) On pense trop man. »

Le compositeur et ses musiciens peuvent prévoir dans une certaine mesure, grâce à leur expérience acquise dans le domaine, les réactions affectives et intellectuelles du public (Becker 1988). Sur la scène de la « musique du monde », les réactions physiques et les impressions sont au premier plan car le public est essentiellement invité à danser et à voyager. Les choix effectués par les compositeurs doivent se montrer en lien avec ces attentes.

²⁷ Pour entendre des différences au niveau sonore, se référer aux analyses et extraits du chapitre 5

Chapitre 5: « Son » et musiques à Montréal

« Sound is a very special modality. We cannot handle it. We cannot push it away. [...] We cannot close our ears though we can partly muffle them. Sound is the least controllable of all senses modality » (Jaynes 1976 cité dans Mcintjes 2003).

Nous avons vu au chapitre précédent que les processus de création du *world* s'élaborent collectivement à l'intérieur de certains paramètres propres au genre. Inspirés à la fois par les dynamiques et les tendances de la *world music* internationale, ces processus subissent également l'influence locale du contexte de production montréalais. Naturellement, une fois la création terminée et lorsque les choix sont arrêtés, la « musique du monde » représente pour l'auditeur bien plus qu'un simple produit de consommation : elle devient un « son » aux références multiples. Dans les discours sur la « musique du monde », l'utilisation du terme « son » dépasse la simple définition physique. En effet, si l'idée de « son » dénote avant tout des phénomènes précis et audibles, le mot peut également évoquer des choses plus générales et non-musicales. Sur la scène *world* de Montréal, deux expressions associent en ce sens « son » et « musique du monde » : le « Son de Montréal », qui désigne la « musique du monde », et un « son de musique du monde », qui serait particulier à la ville. Nous revenons donc ici à la question initiale de l'existence de ces « sons », laquelle implique des liens entre un objet sonore — la « musique du monde » — et son contexte local de création. Pareille problématique appelle toutefois deux éléments distincts : le « son » comme phénomène physique et acoustique, avec toutes ses composantes sonores audibles, et le « son » comme discours. Je propose à la fois de réfléchir sur le « son » et de l'écouter.

Ce dernier chapitre présentera dans un premier temps quelques réflexions générales sur le concept élaboré par des auteurs issus de disciplines académiques diverses. Ces réflexions représentent les discours sur le « son ». La synthèse de ces approches permettra ensuite d'en dégager les aspects les plus pertinents aux fins de l'analyse culturelle plus spécifique d'un « son » montréalais. Je pourrai finalement comparer, à l'aide d'extraits sonores, certains paramètres musicaux concrets associés à ce « son ».

5.1 Réfléchir sur le « son »

Les utilisations du terme « son » dans les discours populaires et médiatiques sont aussi variées qu'imprécises. De même, dans la littérature récente, les diverses études menées sur ce concept ont pris plusieurs directions. J'ai donc retenu les approches de quatre chercheurs qui, à partir de leur discipline respective, portaient un regard judicieux et original sur la question. La comparaison de ces différentes approches éclairera le problème sous plusieurs angles complémentaires.

5.1.1 Perspectives reliées au concept de « son »

C'est en musicologie, en anthropologie, en ethnomusicologie et dans les *Cultural Studies* que l'on retrouve la majorité des études traitant du « son ». Selon les disciplines, les auteurs le considèrent simultanément comme un objet sonore et un objet de discours, tout en l'associant à des thématiques diverses. Ainsi, les analyses du musicologue américain Robert Walser se concentrent sur le genre musical, tandis que celles de l'anthropologue Louise Meintjes s'attachent au « son » en tant que marqueur d'identité ethnique. Les réflexions de Sara Cohen sur le *Liverpool Sound* établissent des liens entre « son » et lieu géographique. Quant à l'ethnomusicologue Steven Feld, il explore le concept de « son » dans l'environnement.

Ces quatre auteurs fourniront donc les pistes de réflexions nécessaires à mes propres analyses.

5.1.1.1 Robert Walser : « son » et genre musical

Beaucoup d'auditeurs peuvent faire la différence entre un « son » *country* ou *heavy metal* ou encore entre la musique de J.S. Bach et celle de Beethoven. Aussi, dans la littérature musicologique, l'approche la plus courante pour décrire un « son » consiste à énumérer les paramètres musicaux qui le définissent. Ce type d'analyse descriptive permet de reconnaître et de distinguer les genres, les styles, les compositeurs, les époques et les pays d'origine. C'est en suivant cette démarche que Walser précise l'ensemble des paramètres constituant le *Heavy Metal Sound* (1993). Dans son livre, l'auteur propose des outils et un langage précis qui rendent possible une étude de la musique populaire aussi rigoureuse que celle de la musique dite savante²⁸. Il fonde son analyse sur une pièce classique du genre — *Running with the devil* de Van Halen — et décrit les composantes musicales et les discours entourant ce genre.

I will turn now to a series of discursive parameters, discussing each in turn as it relates specifically to the musical practices of heavy metal [...] the main purpose is to outline the qualities that are important in heavy metal and to describe how they signify (1993 : 8).

Plusieurs caractéristiques audibles du *heavy metal* sont citées dans cette étude : le *timbre* de la guitare (caractérisé par la distorsion), le *volume*, le *timbre* de la voix, les *modes* et les *harmonies* utilisés, le *rythme*, la *mélodie* et les *solos* de guitare. Après avoir décrit en détail ces divers paramètres, l'auteur s'intéresse au sens et aux significations du « son » (*social meanings*), tant pour ses créateurs que pour ses auditeurs. Or ses recherches démontrent que

²⁸ Il s'agit d'ailleurs d'un débat présent chez les musicologues de la *New musicology* qui s'intéressent à la musique populaire. Voir à ce sujet Tagg, qui note la difficulté et l'incrédulité que suscite l'expression « taking fun seriously » (dans Tagg 2003 : 75).

le « son » définit en premier lieu un genre musical, à partir duquel de nombreux discours émergent et se développent par la suite.

5.1.1.2 Louise McIntjes : « son » et identité ethnique

S'éloignant de ce type d'analyse descriptive, l'anthropologue Louise McIntjes jette un regard plus ethnographique sur le concept de « son ». Dans son livre *Sound of Africa!* (2003), l'auteure étudie les processus de production et de représentation collective du « son » de la musique zoulou. Une interrogation fondamentale guide sa recherche : « How does Africanness come to be located in a single sound ? » (2003 : 110). Ses recherches s'appuient sur des enquêtes de terrain menées dans des studios d'enregistrement sud-africains de Johannesburg, que l'auteur présente comme des microcosmes représentatifs de la société. Sa démarche se pose donc à l'étape — celle de l'enregistrement — qui suit mes propres analyses du chapitre 4 sur la création. Pour comprendre et analyser le phénomène du « son » et ses processus de création, McIntjes a recours à une théorie de la médiation. Elle décrit le rôle des différents agents en tant que « médiateurs » ou intermédiaires.

At its simplest, *mediation* refers to that which is both a conduit and a filter - it transfers but along the way it necessarily transforms. Mediation is a process that connects and translates disparate worlds, people, imaginations, values and ideas, whether in its symbolic, social or technological form (2003 : 8).

Dans ses analyses, McIntjes montre les multiples facteurs — intersubjectivité, rapports de pouvoir et contraintes technologiques — qui entrent en ligne de compte lors de la construction d'un « son » associé à une identité ethnique, « a Zuluness » ou « an Africanness » par exemple. Cette approche expose les mécanismes et les étapes qui constituent le « filtre » de la création du « son » appelé à devenir une référence identitaire.

5.1.1.3 Sara Cohen : « son » et lieu géographique

L'utilisation du mot « son » dans l'expression le « Son de Montréal » implique une corrélation entre des composantes musicales et des caractéristiques propres à un lieu. Les méthodes d'analyse de cette sorte de corrélations relèvent encore d'un domaine de recherche peu exploré par les sciences sociales. Sara Cohen s'est penchée sur le problème en examinant l'essor du *Liverpool Sound*, l'un des « sons » les plus célèbres de l'histoire du rock. En vogue depuis plus de trente ans, cette expression montre bien « a certain relationship between the city and its music » (Cohen 1994 : 117). À travers le *Liverpool Sound*, l'auteur étudie la construction d'une identité en rapport avec un territoire et le « sense of place ». Sans s'attarder aux caractéristiques sonores et musicales, Cohen repère d'abord les nombreux facteurs — dont les principaux proviennent de l'industrie du disque et des médias — ayant contribué à construire ce « son ». Elle scrute ensuite les réappropriations et les interprétations discursives subséquentes du terme par le public et les musiciens.

The research on music and locality in Liverpool has thus indicated various ways in which people create image or sense of place in the production and the consumption of music. This may be revealed in processes of musical composition and rehearsal, in the collective memories embodied in the music, [...] and in discourse surrounding the music which can involve territorial negotiation and conflict over sound and meaning. It may reflect political motivations and geopolitical assertions of affiliation, roots or ethnicity, economic motivations, ideological motivations, or social motivations resulting in other assertions of difference (1994 : 129).

Une pure construction de l'industrie et des médias destinée à vendre un produit à une audience locale serait donc à l'origine de cette expression. L'idée d'un *Liverpool Sound* a été réactivée dans la définition d'une identité propre à la ville, développée elle-même en opposition à celle de Manchester. Les nombreuses entrevues effectuées auprès de musiciens poussent Cohen à croire plus en un « discours sur le son » qu'en un « son » qui serait défini par des caractéristiques musicales spécifiques — et l'auteure de conclure qu'une chose telle

qu'un « son » réel n'existe tout simplement pas. En fait, même les membres des Beatles, principales têtes d'affiche du genre, ne semblaient pas trop y croire.²⁹

Q: The Liverpool Sound is a bit of a puzzle to some of us older people especially in Ireland. Could you define it for me?

GEORGE: It's a puzzle to us, too

PAUL: It's not really a Liverpool Sound, you know.

JOHN: There's no such thing.

PAUL: It just so happens that the new groups that have come out all happen to have come from Liverpool, so people sort of generalize a bit and say, « Aha! The Liverpool Sound! » but really, you know, if you listen to the groups they're all quite different. It's not all one big sound that's coming out.

5.1.1.4 Steven Feld : « son », environnement et société

L'ethnomusicologue Steven Feld développe un point de vue différent des précédents. Traité de façons variées, le thème du « son » est présent dans plusieurs de ses textes. « Aesthetic as iconicity of style ; or lift-up-over sounding : getting into Kaluli Groove », publié dans *Music Grooves* (2000) est l'un de ceux-là. L'approche préconisée par l'auteur nous éloigne des discours habituels sur le « son ». Feld conçoit en effet le « son » avant tout comme un phénomène sonore et acoustique et l'associe par ailleurs aux appellations *groove* et *beat*.

Linguistic shorthands—terms like groove, sound or beat—significantly code an unspecifiable but ordered sense of something that is sustained in a distinctive, regular and attractive way, working to draw a listener in (2000 :112).

Ses recherches de terrain en Papouasie Nouvelle-Guinée — plus précisément chez les Kaluli — portent sur le *Dulugu ganalan*, ou *lift-up-over sounding sound* (traduction de l'auteur pour l'appellation en bosavi). Le « son » correspondrait ainsi à ce que Feld appelle une métaphore spatio-acoustique. Il trace dans ce texte des parallèles concrets et métaphoriques entre les sons de l'environnement, les divers aspects de la vie sociale et le *lift-up-over sounding sound* : « The formation of the Kaluli sound proceeds from a dual dialectic, between sound and environment on the one hand, sound and social relations on the other. »

²⁹ Référence sur un site internet : <http://www.geocities.com/~beatleboy1/dbir63.int.html>

(Feld 2000 :143). Feld définit en outre le *lift-up-over sounding sound* comme une « echo-polyphony » (Ibid :118). L'essence de ce « son » résiderait en un ensemble d'éléments qui sont « in synchrony while out of phase » et dont le cœur des nuances serait fondé sur une « textural densification » (Ibid : 119). Ce « son » peut être compris à partir de deux axes d'analyse. D'un côté, ce modèle sonore agit à titre de représentation des relations interactionnelles sociales et familiales, de la division du travail — sinon de peintures corporelles. De l'autre, il exprime un lien avec l'environnement : « For Kaluli, the forest is both good to listen and good to sing with [...]. Singing is appropriate not only because it protects the feeling of the singer but also [...] of a piece of the forest itself » (Ibid :127). Pour Feld, « son », sensation et environnement sont ainsi socialement, cognitivement et émotionnellement intégrés en un sens profond et réel qui dépasse la métaphore et les discours.

5.1.2 Synthèse des approches

Certains musicologues reprochent aux chercheurs des sciences sociales et des *Cultural Studies* de tomber dans le piège de « parler de musique sans parler de musique ». Ils dénoncent ainsi l'écart souvent trop grand entre les discours théoriques et la musique elle-même. Par contre, les musicologues proposent des analyses musicales rigoureuses qui ne sont parfois intelligibles que pour des spécialistes³⁰. Comme le précise Walser, à propos de certaines analyses musicologiques, « Ultimately, musical analysis can be considered credible only if it helps explain the significance of musical activities in particular social contexts » (1993: 54). En effet, chez les auteurs cités dans ce mémoire, l'un des principaux points de divergence est la place et la reconnaissance accordées au « son » en tant qu'objet sonore. Car si Cohen conclut dans son analyse que le *Liverpool Sound* n'est qu'un discours, alors la

³⁰ Pour un exemple des méthodes utilisées en musicologie pour l'analyse de la musique populaire, notamment de la méthode sémiologique, voir Tagg et Middleton « Reading pop » 2003.

reconnaissance de ce « son » par certains auditeurs à la simple écoute devient problématique. Ainsi, l'approche de Walser semble plus complète de ce point de vue. Certes, il admet dans son premier chapitre que les genres musicaux sont fondés sur des discours : « it is from the discourses about discourses that concepts of genre are formed, transformed [...] » (1993:53). Cependant, il intègre le « son » en tant qu'objet sonore à ses analyses et tient compte des composantes audibles.

L'ethnomusicologue Feld concentre ses réflexions sur un « son » créé dans un environnement donné, en l'occurrence le *Lift-up-over sounding sound*. Il considère ce « son » comme un objet sonore concret qu'il peut reconnaître lorsqu'il écoute la musique populaire de la Papouasie Nouvelle-Guinée (2000). Ses travaux s'éloignent d'une définition essentiellement discursive du « son ». Meintjes abonde dans le même sens. Elle dégage les significations ou les représentations collectives associées au « son » en se basant sur les processus de sa création. À l'instar de Cohen, Meintjes met en relation les notions de « son » et d'« identité », mais incorpore à ses analyses les transformations concrètes du « son ». Meintjes se base sur des recherches ethnographiques, tandis que Cohen s'intéresse principalement à ce que les gens disent et aux discours en circulation.

La lecture de ces auteurs permet d'élaborer une conception du « son » de la « musique du monde » de Montréal qui combine divers aspects tirés de leurs différentes approches. Même si la distinction entre « son » et discours sur le « son » est pertinente, il faut rappeler que les deux demeurent dans les faits étroitement liés. Les discours restent basés sur un objet sonore réel constitué de composantes audibles et celles-ci doivent être définies. Dans la deuxième section du présent chapitre, je poserai le « son » comme un objet ou un produit sonore (une fois le travail de création et de médiation en studio complété) afin de présenter une analyse comparative et descriptive sommaire des divers paramètres musicaux pouvant le définir.

Cependant, je prendrai en considération — puisqu'ils existent et influencent fortement l'imaginaire collectif — les discours des musiciens et des médias sur ce même « son ».

5.2 Entendre le « Son » à Montréal

On le voit, la frontière entre « son » et discours sur le « son » est difficile à tracer. L'ethnomusicologue Jocelyne Guilbaut a d'ailleurs soulevé le danger de confondre les deux lors d'une conférence sur la « musique du monde » organisée par Critical World à l'automne 2004³¹. La problématique du « Son de Montréal » ou du son de la « musique du monde » appelle la même confusion. En effet, l'importance accordée à ces deux dimensions est perceptible non seulement dans les recherches, mais aussi dans les commentaires des informateurs interrogés à ce propos. À l'aide des discours sur le « son » tenus par les musiciens et d'une comparaison des différents paramètres de cinq pièces musicales, je me pencherai sur l'existence réelle ou fictive de ces « sons » et tenterai de répondre à cette question. L'analyse comparative des pièces musicales s'appuiera sur les paramètres cités dans le chapitre 4 et fera référence aux notes et remarques qui figurent dans les fiches de groupe (Annexe I).

5.2.1 Le « Son » de Montréal et le « son de la musique du monde »

« Syncop c'est le Son de Montréal » (Liette Gauthier 2004)

La « musique du monde » métisse évoque pour certains le « Son de Montréal ». Dans cette acception du mot « son », le contexte de la ville — image de métissages et de multiethnicité — est représenté par une musique. Ramon émet une réflexion intéressante à ce sujet :

³¹ *Contaminations : From Slave Music to World music*

Ce que les gens, surtout les médias, doivent associer au « son » de Montréal est probablement relié au visuel. Puisqu'ils voient des gens de toutes les couleurs, blancs, noirs, arabes, ils associent les musiques et l'influence multiethnique. Ça existe pas pour moi sonner une ville.

En effet, cette idée est véhiculée principalement dans les médias et par les gens de l'industrie. Et quoi qu'ils en disent, nous avons vu au chapitre 3 que la « musique du monde » ne représente que partiellement les différentes communautés ethniques de Montréal. Une telle affirmation relève donc avant tout du discours et se révèle sans véritable fondement audible. D'ailleurs, la présence d'un autre « Son de Montréal » médiatisé — le son *underground* ou anglo — démontre que les caractéristiques d'une ville liées à un « son » spécifique peuvent varier beaucoup en fonction de ceux qui se l'approprient.

Outre que la frontière entre « son » et discours demeure floue, l'existence même d'un « son » de la « musique du monde » implique d'autres éléments. Inspirée par les méthodes de Cohen, j'ai interrogé des musiciens à ce sujet en leur demandant : « Croyez-vous qu'il existe un son de musique du monde de Montréal ? ». Cette question ouverte a permis d'abord de savoir ce qu'ils pensaient du « son » comme concept, pour ensuite les amener à se prononcer sur son existence. Les opinions et les réflexions de mes informateurs mettent bien en évidence les différentes conceptions entourant l'utilisation du terme, conceptions qui sont par ailleurs intimement liées aux visions de la scène. Car plusieurs caractéristiques rapprochent les expressions « son » et « scène ». Il faut noter d'abord qu'elles réfèrent toutes deux à des éléments concrets tout en étant des concepts abstraits. Conséquemment, l'utilisation de l'une ou de l'autre ne renvoie pas à une définition précise et commune à tous. De plus, elles sont souvent confondues dans les discours et peuvent servir à nommer un même phénomène. Ainsi, les propos des musiciens interrogés sur le « son » de Montréal sont divergents et contradictoires — ce qui rappelle les réponses sur le *Liverpool sound* : « wide-ranging and often contradictory » (Cohen 1994 : 123). En fait, les idées générales qui émergent des

discours vont de la certitude que le « son » de la « musique du monde » existe au rejet complet du concept. Ces idées divergent aussi selon l'importance accordée aux éléments strictement musicaux et aux caractéristiques de la ville.

Carole : Pas d'un son [...] le son est trop vaste. On peut parler d'un esprit ou d'un état d'esprit [...] car au niveau du son, ça ratisse vraiment large [...]. Mais peut-être que l'attitude peut se ressentir dans le son ? Au niveau du rock anglo, je l'entends plus dans le son. Si je pense à la Chango, Syncop, il n'y a pas de similitude de son. Je maintiens mon point que c'est dans l'esprit.

Deux choses importantes apparaissent dans ce commentaire. Premièrement, et chez les musiciens et chez le public, on admet l'existence d'une attitude ou d'un esprit *world*. Ce fait est aussi remarqué par Cohen : « There is more of a Liverpool attitude than a Liverpool sound » (1994 : 123). Deuxièmement, la comparaison avec le « son anglo *underground* » de Montréal est assez fréquente. Lundo, pour qui l'existence d'un son *world* est possible mais pas complètement développé, se sert aussi du « son rock » comme référence : « Ben oui, on parle d'un son Rock and Roll, pourquoi pas un son world ? [...] mais à l'état de balbutiement ». Nous assistons en effet, depuis moins d'un an, à une forte médiatisation de ce courant musical nommé *Montreal's anglo scene* ou *underground anglo sound*. Sa popularité s'étend jusqu'aux journaux américains³². Dans les articles, les relations de tensions entre Anglophones et Francophones dans la ville seraient à la source d'un mouvement de création unique. La couverture médiatique de ce *sound* est un exemple de corrélation possible entre créations musicales et caractéristiques particulières à une ville. Cependant, Cohen ouvre la porte dans son article à un autre type d'explication. Elle remarque que le succès d'un artiste à l'étranger peut être à l'origine de la construction médiatique d'un « son » : « This can result in the signing of a number of artists from one area and contribute to a media construction, promotion and marketing of a local « scene » or « sound », as with the so-called Liverpool sound in the 1960 » (1994 : 118). Ramon souligne

³² Voir l'article dans le *New York Times*, 6 février 2005, sect.2 page1.

à ce propos : « Avant le succès de Dubmatique, personne ne parlait ou ne s'intéressait à la scène hip hop à Montréal [...] C'est parce qu'ils vendent ailleurs ». Cette explication s'applique pour l'instant moins à la « musique du monde » de Montréal puisque la popularité des artistes se déploie à plus petite échelle et dans un environnement plus local.

L'uniformité du « son » constitue un autre aspect évoqué lors des discussions. Il s'agit ici de définir des particularités sonores qui permettraient de reconnaître le « son » de Montréal parmi d'autres. Y a-t-il tendance ou uniformité dans l'attitude, l'état d'esprit et — surtout — les éléments musicaux ? Ainsi, le « son » comme objet sonore peut être intégré aux discours. Lundo résume à sa façon le « son » des groupes de Montréal : « Il [le son] est la rencontre du son américain au sens large, du son européen au sens large, c'est un brassage ». Luka se dit plutôt incertain quant à l'existence de spécificités montréalaise : « Je serais tenté de dire non. Ce que je fais peut se rapporter à des groupes en France [...]. Peut-être les mélanges ? ». De son côté, Karim esquisse quelques idées générales sur les liens entre les groupes :

Ils font de la musique très [...] qui va chercher l'oreille musicale et du rythme. En même temps c'est le world urbain et d'être proche des vraies valeurs de la vie. Ils ont tous été influencés par les musiques africaines. Nous sommes les enfants des groupes des années 80 de la « musique du monde ».

Le journaliste Yves Bernard va plus loin : « J'ai l'impression, et c'est juste une impression... il y a un son unique à Montréal, encore là un son ? Qu'est-ce qu'un son ? ».

Lui qui se montrait dubitatif au départ en est finalement venu à me décrire longuement les éléments qui pourraient constituer un son particulier à Montréal :

Si on prend un point de comparaison [...]. En France, les métissages sont très reggae-ragga. Je ne sais pas dans quelle mesure, toutes proportions gardées, il y a autant d'intégrations ailleurs d'autant de différents styles que ce que l'on retrouve à Montréal. Je pense aussi que le côté funk rap à la nord américaine est plus développé ici qu'ailleurs, inclus dans le mix, dans le métissage. Une sonorité plus mondiale qu'ailleurs. J'ai l'impression, et c'est juste une impression, [...] il y a un son unique à Montréal, encore là un son ? Qu'est-ce qu'un son ? Les *bands* sont tellement différents les uns des autres. Au moins une tendance à avoir un son... Il y a toujours du rap [...]. Il y a aussi cette tendance à intégrer plusieurs

langues dans un même répertoire, deux langues, des fois trois ou quatre [...], des constructions des pièces aussi la façon de passer d'un rythme à l'autre dans la même pièce. Ce qu'il faudrait vérifier, l'influence québécoise ou francophone [...]. Cette tendance au métissage ne se retrouve pas juste à Montréal, mais le genre de mix dans le son, c'est fort possible qu'il y ait quelque chose de proprement Montréalais là-dedans. [...] Aussi la proportion est beaucoup plus grosse ici, car je compare Montréal à toute la France. Si la proportion est plus grosse, c'est que la vie culturelle est plus dense, qu'on fonctionne moins communauté par communauté.[...]C'est aussi au niveau de la musique, d'un certain mode de vie, au niveau du partage de valeurs socio-culturo-politiques.

Son approche est intéressante puisqu'elle couvre différents registres d'analyses. Le journaliste combine à la fois le côté discursif, les caractéristiques musicales — passer d'un rythme à l'autre, les métissages —, les comparaisons entre les groupes et les aspects d'ordre sociologique comme le partage de valeurs. Les aspects musicaux ou sonores à étudier pour Yves Bernard sont l'intégration des langues et des styles, la présence du rap ou de la musique américaine, la construction des pièces, l'influence québécoise et le *mix* dans le son. Je reviendrai sur ces notions lors de mes analyses.

5.2.2 L'écoute

« Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, qu'il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute » (Attali 2001 : 11).

Nous avons vu dans le chapitre 4 que la création musicale de la « musique du monde » est faite de choix qui s'effectuent à l'intérieur de divers paramètres propres au genre. Les choix sont soumis pour chaque groupe à des conditions et à des objectifs divers. Pourtant, l'expression le « son de musique du monde de Montréal » implique une certaine unité entre les compositions musicales. Qui plus est, cette uniformité du « son » refléterait le contexte montréalais. Je propose donc d'écouter le résultat sonore une fois l'étape de l'enregistrement terminée. Une analyse comparative des pièces musicales permettra de mettre en lumière d'éventuels traits sonores communs. Nous serons alors à même de constater la présence ou

l'absence d'éléments audibles définissant un même « son » chez les divers groupes, pour en déduire — s'il y a lieu — des particularités montréalaises.

Il est conseillé d'écouter les pièces musicales retenues avant la lecture des analyses qui suivent, car elles s'y réfèrent et tiennent compte d'éléments sonores concrets. Le complément audio est disponible en format disque compact et est adjoint au travail. L'annexe I inclut des fiches détaillées sur chaque groupe et servira de guide pour l'analyse des pièces. La sélection des pièces est basée sur une connaissance de l'ensemble du répertoire tant en spectacle que sur album et divers critères ont influencé mes choix. Tout d'abord, sans être les plus populaires dans les médias, les pièces sont assez représentatives de l'ensemble du répertoire et sont appréciées et reconnues par le public. De plus, les pièces permettent de saisir facilement à l'écoute des détails musicaux qui se situent à l'intérieur des paramètres discutés dans le chapitre sur la création. Pour les analyses sonores qui suivent, j'ai cependant ajouté d'autres paramètres, dont plusieurs Yves Bernard a fait mention : conditions d'enregistrement, instrumentation, construction des pièces (styles et rythmes), langues, thématiques abordées, importance de l'authenticité et influence québécoise.

5.2.2.1 Enregistrement

Le « son » d'un groupe peut désigner le « son » plus spécifique de ses albums. Appelé aussi « la couleur d'un album », celui-ci prend forme en studio à l'étape de l'enregistrement. Les recherches de Meintjes sur la formation d'un *Zulu sound* se concentrent d'ailleurs sur ce moment essentiel dans le geste créatif : « The studio is the nerve center of the creative process, the mad scientist, the head of the industry [...] » (Meintjes 2003 : 93). L'analyse du « son » implique autant les technologies utilisées — support d'enregistrement, prise de son, traitements sonores —, les personnes qui y travaillent — expérience du technicien de son, du

directeur artistique, présence ou non d'un réalisateur —, que le temps consacré à la production. Tous ces éléments, joints au type de production et aux moyens investis par les artistes et par l'industrie, déterminent le « son » final d'un album. Dans le cas des groupes étudiés, les résultats sonores et esthétiques des albums incluent des autoproductions complètes (Oztara et Dibondoko), des productions intermédiaires subventionnées ou bénéficiant de l'aide de petites entreprises (Chango Family et Syncop) et finalement la prise en charge complète par l'industrie (DobaCaracol).

Dibondoko a enregistré son album en seulement quatre jours avec une technique appelée l'enregistrement *live*, qui nécessite la performance de tous les musiciens en même temps. Ce type d'enregistrement est d'ailleurs souvent employé pour le jazz, par opposition à d'autres méthodes qui demandent plus de temps ; par exemple, une fois la batterie, la basse, la guitare et le clavier enregistrés — le *rhythm section* —, on superpose un à un les autres instruments — mélodies et solos. Dans le cas de Dibondoko, la méthode *live* constitue certes un choix esthétique pour le « son », mais découle surtout de contraintes financières. Quelques jours avant l'enregistrement, Ramòn me confiait : « Pour notre album, je veux un gros son, sale, funk, pas trop parfait, underground, garage dans notre style [...] ». Il ajoutera plus tard : « On va faire l'album en trois jours, parce qu'on n'a pas beaucoup de budget ». Le cas d'Oztara est similaire. Luca explique le son non traité et très acoustique de son album par le peu d'argent investi : « On n'a pas mis 100 000, ça fait que c'est sûr que ça sonne pas commercial ».

Les exemples de la Chango Family avec Audiogram et de Dobacaracol avec Indica montrent bien l'influence décisive que peut avoir une compagnie de disque importante sur le son d'un album. Cette présence se manifeste autant par le type d'enregistrement que par les personnes qui entourent l'artiste et qui contribuent à la création du son.

I can link him [ingénieur de son] as agent and voice into the creative process and trace the pathways of composition through him as through the other studio realms I have characterized. [...] The musical shape of the sound is transformed in the course of flowing (Mcintjes 2003 :95).

Carole de Dobacaracol compare les méthodes de production de leurs premier et deuxième albums : « On n'avait pas de réalisateur, pas d'arrangement, ça a donné ce que ça a donné... ». Lors de sa collaboration avec la compagnie Audiogram, Lundo a trouvé le « son » de l'album *Chango Family* trop « clean ». Un critique du deuxième disque *Babylon Bypass*, produit par Zion Zone, une petite entreprise, a souligné la différence sonore entre les deux :

[...]sous la direction éclairée du réalisateur François Chauvette. L'apport de ce dernier n'est pas négligeable : cette belle couleur, chaude et rugueuse comme le bois sablé, mais pas verni, tranche radicalement avec les éclats radiophoniques du premier disque (Critique de *Babylon Bypass* par Philippe Renaud dans *La presse*).

Ces quelques exemples décrivent bien la variété des types de productions *world* à Montréal. On ne peut donc pas jusqu'ici conclure à une uniformité, du moins technique, dans le « son » des albums qui permettrait d'identifier un « son » propre à la ville.

5.2.2.2 Instrumentation

Mais un « son » se reconnaît aussi par les instruments utilisés spécifiquement pour un style ou un genre musical donné. C'est ce que démontre notamment Walsler avec l'instrumentation « classique » du *Heavy metal sound* (1994). Dans les groupes de « musique du monde », on retrouve systématiquement, en plus des instruments de base que sont la batterie et la basse, les familles des guitares et des percussions. Le type de guitare choisi varie entre acoustique, classique et électrique, selon les intentions des artistes et les couleurs recherchées. Les instruments de la famille des percussions sont aussi nombreux. En effet, la majorité des groupes utilise un ou plusieurs des instruments suivants : le djembé,

la darbuka ou les congas. À ceux-ci peuvent s'ajouter d'autres instruments moins répandus et propres à chaque groupe. C'est l'emploi d'un ensemble varié de percussions qui fait en quelque sorte l'originalité de Dobacaracol : « Les gens embarquent sur le côté percussion. Ça vient te chercher au niveau de la vibration. » (Carole).

Les groupes *world* se servent souvent d'instruments peu communs afin de se donner une sorte de signature. Ils font également usage d'instruments plus habituels mais de manière non-traditionnelle. Par exemple, outre les instruments plus ou moins « ethniques » comme le oud, la darbuka et le violon, Syncop ajoute un hautbois à ses mélodies algériennes. Quant à Oztara, il utilise l'accordéon pour produire des rythmiques reggae. Cette diversité de l'instrumentation dans la « musique du monde » à Montréal ne permet pas pour autant de dégager une tendance générale. De plus, les instruments des 5 groupes varient beaucoup en nature et en quantité. Ce fait s'avère plus évident encore si l'on considère les autres groupes de la scène. En effet, le nombre de musiciens-instrumentistes oscille entre 4 et 12, allant de formations aux choix instrumentaux entièrement acoustiques à d'autres nettement plus électriques. On peut ainsi déduire de toute cette diversité qu'il n'existe pas d'instrumentation particulière pouvant définir un critère sonore de la « musique du monde ».

5.2.2.3 Les éléments de la construction des pièces

D'après Yves Bernard, la construction des pièces serait une bonne piste pour découvrir un éventuel « son » montréalais. J'examinerai donc plus particulièrement la forme, les différents changements et les arrangements musicaux.

Du point de vue formel, les pièces retenues pour l'écoute présentent en majorité une introduction, des couplets, des refrains, une partie de transition (un *bridge*) et une finale.

Dans tous les cas, les introductions contiennent des éléments choisis — instruments, lignes mélodiques, rythmes — qui donnent un avant-goût de la pièce entière et signifient par leur sonorité qu'il s'agit de « musique du monde ». Ainsi, l'introduction au oud de « Né sous le soleil » apporte d'emblée une couleur exotique à la pièce. Ce procédé, utilisé par tous les groupes, indique dès les premières notes que la pièce n'est pas du rock. Quant aux refrains et aux couplets, ils sont présents dans tous les cas, à l'exception de « Babylon Bypass », pièce construite essentiellement sur des parties. Cependant, des variantes se présentent parmi les exemples retenus en ce qui a trait au format général des pièces. Dans « Né sous le soleil » et « La liane », la forme chanson autant que la durée rappellent un format radiophonique plutôt classique et commun. Carole reconnaît sans hésitation qu'il y a deux styles de morceaux sur l'album : les chansons et les pièces de *band* — chacune étant le résultat d'une méthode de composition différente. « Como extraño » est construite à partir d'un format assez classique mais est trop longue pour être radiophonique, tout comme « Babylon Bypass » et « Tierra Madre » d'ailleurs, dans lesquelles les différentes parties et les solos sont allongés.

Les « mélanges » ou les « brassages » musicaux sont souvent cités pour décrire le « son de musique du monde ». On l'a vu, l'amalgame de styles et de rythmes est l'un des critères à la base des définitions de la « musique du monde » : « Cross-fertilization blending musics from around the world » (Guilbaut 1996 : 1). Selon les groupes, les changements de styles et de rythmes s'effectuent soit entre les différents morceaux d'un répertoire ou à l'intérieur même d'une pièce. Ce dernier type de changements, plus marqué dans « Babylon Bypass » et « Como extraño », se retrouve dans tous nos extraits. De plus, les styles musicaux dont se servent les groupes sont en effet variés. Ils incluent entre autres la valse, le chawi, le ska, le rock, la musette et le reggae, dont l'utilisation est, il faut le remarquer, quasi systématique. Cette caractéristique n'est toutefois pas particulière à Montréal car « en France, les métissages sont très reggae-ragga » (Bernard). Même si les transitions sont générées

principalement par des changements de tempo ou par des arrêts musicaux, aucune formule n'est vraiment représentative.

Selon mes analyses, une particularité sonore est peut-être perceptible dans les arrangements de voix — au nombre de 3 — de tous les extraits. Car si les *back vocals* dans « Babylon Bypass » et dans « Tierra Madre » sont utilisés de façon traditionnelle (un chœur répond au chanteur), d'autres extraits proposent des arrangements de voix plus singuliers. Chez DobaCaracol, trois voix principales deviennent tour-à-tour des *backs*. Une particularité du groupe est d'avoir toujours deux voix, principalement celles des deux femmes, en avant-plan. C'est le cas aussi dans Oztara où l'homme et la femme échangent des phrases ou chantent ensemble. Comme dans l'extrait de « Né sous le soleil », les refrains de Syncop sont le plus souvent collectifs. Il n'y a pas d'échange comme tels, mais une voix féminine ou masculine vient appuyer certaines paroles des couplets.

5.2.2.4 Langues

Une forte référence sonore est aussi créée par les langues utilisées. L'analyse du répertoire de plusieurs groupes a permis de constater que les albums de *world* produits ces dernières années contiennent au moins trois langues. Comme le mentionne Bibeau : « Les enfants de la loi 101 sont aujourd'hui en majorité des trilingues qui parlent, outre leur langue maternelle, le français et l'anglais » (2001 : 31). De plus, « Montréal serait même la ville occidentale où l'on trouve le plus haut taux de personnes trilingues » (Idem). Tel que présenté dans le chapitre 4, le français et l'anglais se retrouvent chez presque tous les groupes (Chango, Oztara, Dibondoko, Dobacaracol), à l'exception de Syncop qui n'utilise pas l'anglais. Présente chez la Chango Family, Dibondoko et Oztara, la troisième langue la plus populaire demeure l'espagnol. Les autres langues dont se servent les chanteurs sont variées et le plus

souvent associées à l'origine ethnique de l'un ou plusieurs musiciens du groupe : l'arabe (Syncop), le senoufo (Dobacaracol, S'wa.), le wolof (Les Frère Diouf), l'italien (Marco Calliari) ou le portugais (Gaïa, Bombolessé).

Le passage entre les langues est très intéressant. J'ai constaté que le passage d'une langue à l'autre se produit souvent à l'intérieur d'une même pièce et les façons de faire ces changements varient d'un groupe à l'autre. Dans deux cas, la Chango family et Oztara, les trois langues apparaissent autant dans les couplets que dans les refrains. Lundo de la Chango Family va même jusqu'à changer dans une même phrase : « Un habit d'Arlequin mais tissé por la paz ». Chez Syncop, Dibondoko et DobaCaracol, les couplets sont dans une langue et les refrains dans une autre. Cette tendance est généralisée aussi dans le reste de leurs albums. Il serait toutefois hâtif de conclure à une particularité montréalaise. Car d'autres groupes de « musique du monde » de la francophonie (Zebda, Sergent Garcia, Tryo et Tiken Jah Fakoly) exploitent le procédé du multilinguisme français, anglais et espagnol — ou autre langue d'origine — dans leur répertoire.

5.2.2.5 Thématiques

Les groupes dont il est question dans ce projet de recherche sont souvent réunis sous l'appellation « Festifs et engagés ». « Festifs » parce qu'il s'agit de musique dansante, et « engagés » en raison de leurs textes et de leur implication sociale. En effet, depuis les débuts de sa commercialisation à l'échelle mondiale, les événements reliés à la « musique du monde » sont associés aux grandes causes sociales : « l'idéologie qui entoure les « musiques du monde » n'a cessé d'insister sur les idées de fraternité internationale, de compréhension et de solidarité » (Martin 1996: 14). La « musique du monde » à Montréal n'échappe pas à ce discours. Sur la scène, l'engagement fait d'abord référence à la participation bénévole des

groupes à des événements en faveur de causes hétéroclites — spectacles bénéfiques, collectes de fonds pour des organismes communautaires, etc. L'engagement concerne aussi les thématiques des chansons. À l'exception de DobaCaracol, les auteurs définissent leurs textes comme engagés et dénonciateurs. Ils traitent notamment de l'injustice, de la paix dans le monde, de la solidarité ou des impacts de la mondialisation économique.

Dans les pièces retenues pour l'écoute, la pièce d'Oztara pointe du doigt l'injustice entre les continents et la nécessité de l'engagement social et collectif. Sans être le plus représentatif des textes de la Chango Family, la pièce « Babylon Bypass³³ » parle tout de même de paix et de la condition humaine. Karim commente l'influence du contexte sur la rédaction des textes :

Avoir été en France, j'aurais été plus méchant dans mes paroles. On peut pas parler d'une musique sans parler de la conjoncture [...] Montréal n'a pas un passé conflictuel avec les immigrants. Ici on reflète la réalité de la société. On est *peace and love*. Je ne peux pas parler du ghetto.

Cette réflexion s'applique bien aux textes des groupes de « musique du monde ». Ils abordent plus volontiers des thèmes internationaux que des thèmes montréalais ou québécois. Dans les pièces retenues, seul le texte « Né sous le soleil » traite d'une réalité sociale qui est aussi caractéristique de Montréal. Karim exprime dans cette chanson une réalité propre à la situation de l'immigrant, une problématique inspirée de son expérience personnelle au Québec. Ce texte est en ce sens peut-être plus montréalais que les autres. Cependant, la plupart des textes de la « musique du monde » de Montréal s'intègrent dans les thématiques plus générales de la « musique du monde » internationale.

³³ Pour une description de l'utilisation de « Babylon » dans le reggae, voir le lien suivant : <http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/dbardfield.html>

5.2.2.6 Authenticité et influence québécoise

Dans la création et l'interprétation de la « musique du monde », définie aussi comme la « musique de l'Autre », la recherche d'une authenticité « sonore » prend un caractère bien particulier et peut même devenir préoccupante. Les musiciens remarquent fréquemment deux choses à ce sujet. D'une part, la « musique du monde » implique des musiques de cultures variées traditionnelles ou populaires qui se doivent, du moins pour certains, d'être « respectées ». D'autre part, la « musique du monde » relève du *groove*, que tous recherchent : « Getting into the groove also describes a feelingful participation, a positive physical and emotional attachment, a move from being 'hip to it' to 'getting down' and being 'into it'. A groove is a comfortable place to be » (Feld 1994 : 111). Or, ces questions de *groove* et d'authenticité se posent davantage chez les groupes qui œuvrent dans le domaine des musiques du monde. J'ai noté pour Dobacaracol l'importance de l'arrivée de Momo (le batteur ivoirien) dans le groupe. Malgré un goût certain pour les musiques d'Afrique, les interprétations « à l'africaine » des deux femmes ne semblaient pas crédibles aux yeux du public et des médias. L'arrivée de ce nouveau membre a éloigné les critiques : « Il (Momo) a donné la pertinence à ce côté qu'on aimait » (Carole). Son apport est perceptible dans le « son » du groupe et se manifeste à la fois par son jeu de batterie et sa voix.

Pour Ramòn, une démarche impliquant une recherche du vrai et de l'authentique devrait se retrouver chez tous les groupes, ce qui n'est malheureusement pas le cas. Selon lui, le contexte montréalais agit ici de façon contradictoire :

Oui, tu peux entendre différents styles, et les ressources sont là, mais ça amène aussi une connaissance superficielle de tous les styles. Un groupe va se dire africain parce qu'il a un djembé et un autre arabo-latino à cause d'une flûte de pan et d'un darbuka. [...] Pas juste pour les blancs. [...] ils (les immigrants) n'ont pas l'obligation d'approfondir parce qu'ils ne sont pas dans leurs pays. Ça passe parce qu'on ne connaît pas ça.

Pour contrer ce qu'il considère être un problème, Ramòn prend le temps de faire des recherches avant d'utiliser une langue ou un style qu'il connaît moins : « Quand j'écris en espagnol, je vais voir mes oncles. Je ne veux pas rentrer dans la *game* d'être un faux. Par exemple le chant africain, je n'ai pas vraiment de notion, ce qui fait que je peux pas m'aventurer là-dedans. ». Dans *Syncop*, la recherche d'authenticité survient au niveau de l'interprétation des rythmes et des styles algériens ou marocains. Il est certain aussi qu'un « rôle de l'authentique » dans le « son » arabe du groupe revient au joueur de oud, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Lundo et Luca n'ont pas fait ce genre de réflexions pendant l'entrevue. Le plus important pour eux, c'est l'esprit de fête et le *groove* ou la *vibe* de chaque musicien. J'ai constaté en effet des éléments sonores qui résultent de cette attitude. En effet, leurs compositions intègrent plus de clichés musicaux, ce qui demande moins de recherches mélodiques, textuelles et stylistiques. Par exemple, à la fin de « Como extraño », les « give it up » et les « skat » lancés par Claudanie et Luka sont des phrases fétiches des groupes de ska.

En plus de cette recherche d'authenticité dans le « son », Yves Bernard signale l'influence québécoise. Entendre le « québécois » dans la musique rappelle la réflexion de Meintjes sur l'« *Africanness* ». Mais les caractéristiques identifiées ici ne fournissent que de minces pistes de solutions. Tout d'abord, l'accent peut servir dans les autres pays de la francophonie de « marqueur d'identité québécoise ». Ensuite, on pourrait trouver des clins d'œil et des références locales dans certains textes comme « Né sous le soleil » — « mon pays c'est pas le froid c'est l'hiver » — ou encore, mais c'est plus rare, des rythmes et des mélodies (les reels par exemple) issues de la musique traditionnelle québécoise. Question complexe s'il en est une, donc, surtout parce que cette musique se défend de naître du métissage et de la fusion de plusieurs styles. Il est impossible par conséquent de tirer des conclusions claires en

la matière dans l'état actuel de mes recherches — lesquelles, bien entendu, n'épuisent pas un sujet aussi vaste et contemporain et qui mérite d'être étudié plus avant.

Conclusion

À Montréal, les productions de musique *world* sont regroupées sous une appellation qui affirme implicitement l'idée d'un « Son de Montréal » ou d'un « son de la musique du monde » propre à la ville. Au regard de l'ensemble de cette recherche, est-il possible de conclure à l'existence de tels « sons » ? Une réponse à cette question exige en premier lieu une définition de la « musique du monde » comme phénomène, l'identification des liens concrets entre les créateurs, la ville et le « son » et enfin la reconnaissance, s'il y a lieu, des composantes sonores significatives et communes à tous les groupes.

Nous avons vu que la « musique du monde » constitue un vaste domaine de recherche. La prise en charge de la scène par l'industrie internationale du divertissement a métamorphosé un terme académique générique désignant toutes les musiques non-occidentales en véritable phénomène commercial planétaire, phénomène qui suscite aujourd'hui des questionnements beaucoup plus vastes. Même si l'on accepte les idées générales d'hybridité, de fusion et de métissage, aucun consensus ne permet de définition unique du genre musical de la « musique du monde ». Les études plus approfondies sur le sujet ont d'ailleurs dépassé la simple recherche d'une définition pour exposer par son biais des problématiques contemporaines comme la mondialisation économique, les inégalités et tensions entre les continents ou les efforts de marchandisation de la culture. En effet, les auteurs se servent des productions de la « musique du monde » pour comprendre le monde dans lequel nous vivons. La consommation occidentale des produits *world* représente bien une forme dérivée de l'exotisme et ses adeptes ne cessent de lui conférer des vertus liées à un idéal de solidarité internationale. Quant aux effets de la mondialisation sur l'avenir de la « musique du

monde », les auteurs élaborent des visions divergentes situées entre l'angoisse et la célébration. D'un côté, on pointe les dangers d'une perte d'authenticité et d'homogénéisation des produits culturels sous l'hégémonie américaine. De l'autre, il y a une diversification, une multiplication des possibilités et un *empowerment* des populations concernées qui se retrouvent au premier plan. Ces réflexions relèvent par conséquent de tous les questionnements entourant la notion même de culture. Les dynamiques traversant le courant mondial de « la musique du monde » ne sont pas sans incidence sur les productions au niveau local. L'essor du genre est aussi perceptible à plus petite échelle, notamment dans les villes où les manifestations et les pratiques de la « musique du monde » s'organisent davantage au sein d'un champ social appelé « scène musicale ». Cette présence locale de la « musique du monde » indique les besoins d'une recherche ethnographique sur le sujet.

À Montréal, l'idée d'une scène de « musique du monde » est chaque année plus présente. Une recherche historique et le repérage d'éléments concrets actuels — événements, groupes, industrie, médias et lieux de diffusion — ont permis de confirmer l'existence de cette scène et même d'en dégager des particularités montréalaises. La composition générale des différentes scènes en font des espaces uniques et caractéristiques à leur lieu d'émergence. Formées au fil des inclusions et des exclusions, ces différentes scènes correspondent à des formes d'*habitats of taste* dont les frontières diffèrent d'une personne à l'autre. En ce qui concerne spécifiquement la scène de « musique du monde », les nuances individuelles en amènent plusieurs à distinguer une scène plus multiculturelle ou multiethnique. Néanmoins, c'est dans l'espace d'une scène métisse ou « plateauisée » que l'on retrouve la majorité des pratiques musicales des groupes de musique dont la démarche est basée sur ce type hybride de « musique du monde ». Les auteurs Yves Bernard et Robert Villefranche concluaient ainsi un article en 1989 :

La présente situation permet-elle d'affirmer que Montréal est à l'aube des métissages tels qu'on les connaît en France et en Angleterre? C'est possible. Peut-être ne manque-t-il au panorama qu'un système de diffusion à l'année de façon à permettre aux musiciens de s'exprimer plus largement.

Comme nous avons pu le constater avec l'abondance d'événements et de lieux de diffusion, un tel « système de diffusion » à l'année mentionné par les auteurs a été mis en place depuis une décennie. Les artistes de « musique du monde » performant en dehors de la période estivale, une période qui peut même représenter une occasion de tournée à l'extérieur de la métropole. Le nombre de groupes augmente d'année en année et les nouveaux s'ajoutent aux groupes de « l'ancienne génération ». Un regard sur la scène telle qu'elle se présente aujourd'hui fournit par ailleurs des éléments concrets pour comprendre la formation à la « montréalaise » des réseaux de musiciens. Ainsi, les musiciens mentionnent l'importance des rencontres préalables à la formation des groupes, rencontres bien montréalaises. Elles surviennent par exemple dans les lieux de diffusion, pendant des événements ou encore lors d'entrevues dans les radios communautaires.

À l'intérieur de la scène, trois dimensions principales du contexte montréalais pluriel et cosmopolite déterminent la formation de ce réseau du *world* : la taille intermédiaire de la ville en proportion avec sa diversité ethnique, la cohabitation des musiciens dans certains quartiers — les quartiers du *world* — et la grande quantité d'événements, indice d'une effervescence culturelle. Le réseau restreint des musiciens est le résultat de l'action combinée de ces facteurs propres à la ville. Nous avons vu que les leaders choisissent les musiciens au sein de ce réseau selon des critères — authenticité, *vibe*, attitude — qui impliquent la négociation constante d'un rapport à la différence. Les groupes de « musique du monde » ainsi formés sont composés de musiciens d'origines diverses. Cependant, contrairement aux idées véhiculées dans les médias, cette diversité n'est pas exactement représentative de la diversité démographique réelle. Le caractère hybride de la « musique du monde » valorise

des styles musicaux « à la mode » qui sont eux-mêmes rattachés à des communautés précises. L'absence de musique et de musiciens d'origine chinoise sur la scène en est un bon exemple. Au sein de cette diversité culturelle et ethnique, les musiciens du « monde » partagent des traits idéologiques, comme une posture cosmopolite et une attitude de voyageur qui en a vu d'autres. Cette caractéristique commune n'a rien d'étonnant puisque le thème du voyage et la « musique du monde » sont intimement liés. Outre sa capacité de rassemblement déjà évoquée, rappelons que la « musique du monde » possède aussi, dans l'imaginaire collectif, le pouvoir de faire voyager. Les groupes de « musique du monde » sont donc formés de musiciens voyageurs dont les origines ethniques ne représentent que partiellement le contexte montréalais. À l'intérieur d'un réseau restreint de connaissance, la participation des musiciens à différents projets permet de diversifier leur expertise musicale, ce qui influence beaucoup la création.

Si habituellement le compositeur trouve seul les idées initiales, la participation des autres membres d'un groupe demeure indispensable à la création de la « musique du monde ». Aussi cette création ne se présente pas comme un acte individuel inexplicable, mais bien comme un processus réel et concret nécessitant des choix déterminés par le genre musical. Nous avons donc élaboré une syntaxe du *world* qui délimite les paramètres — possibilités et contraintes — parmi lesquels les musiciens effectuent leurs choix. Les catégories générales sont les styles, les rythmes, les instruments et les langues. La « musique du monde » métisse offre à ses créateurs la possibilité d'intégrer une multitude de styles musicaux et de rythmes internationaux. Cependant, dans la musique des groupes montréalais, seuls quelques-uns sont utilisés, à savoir les styles dansants à la mode ou encore liés au pays d'origine du chanteur ou des musiciens. Quant au choix des instruments, différent pour chaque groupe, il dépend du « son » recherché, lequel peut être acoustique, électrique, populaire ou encore ethnique. En ce qui concerne les textes, le contexte linguistique de Montréal explique l'emploi d'au moins

trois langues, majoritairement le français, l'anglais et une autre langue plus distinctive. Nos recherches sur le terrain ont permis de montrer les dynamiques à l'œuvre au sein des groupes dans les moments consacrés à la création collective. Lors des prises de décision, les opinions de chacun peuvent être favorisées ou rejetées selon des critères propres à la « musique du monde ». L'origine ethnique et la réputation du musicien sont deux de ces critères, mais l'expertise, sans égard à l'origine, en est un autre tout aussi important. Le contexte montréalais influence la création de ce point de vue puisque les musiciens, appelés à jouer dans divers projets, développent une expertise variée. Des éléments externes pèsent également sur ces choix. Il y a bien entendu l'usage futur de la pièce (le studio ou le spectacle), mais aussi l'intention de répondre à des attentes particulières au public *world*. On sait que la commercialisation de la « musique du monde » à l'échelle mondiale l'associe à des thématiques de paix, de rassemblement, de voyage et de danse. Le public, sensible à ces images véhiculées partout, s'attend à les retrouver dans un produit *world*. Les décisions des musiciens tiennent compte de cette exigence. De l'idée initiale à sa mise en marché, un produit de « musique du monde » implique ainsi une série de choix collectifs propres au genre et sans lesquels il ne pourrait exister et devenir un « son ».

Le « son » est un mot aux acceptations multiples. Les auteurs l'associent à des thématiques aussi variées que l'identité, l'environnement, le genre musical ou le lieu géographique. Il désigne autant des discours que des objets sonores audibles. La question du « son » de Montréal aura surtout servi à établir des liens réels ou fictifs entre le contexte de la ville et les pratiques culturelles qui s'y développent. En dépit de l'omniprésence d'un discours sur le « son », la question de l'existence d'un « son » réel — en tant qu'objet sonore — reste en suspens et est assez complexe. En effet, si des caractéristiques du contexte montréalais agissent bien sur la formation de réseaux et sur la création de la « musique du monde », d'éventuelles répercussions sur le plan sonore sont beaucoup plus difficiles à démontrer.

L'analyse musicale de cinq pièces n'a ainsi pas permis de relever des éléments audibles significatifs communs à tous les groupes. En termes de particularités, les paramètres analysés ont fourni dans le pire des cas des indices (thématiques, arrangements de voix, langue), et au mieux des aspects à pousser plus avant (l'influence québécoise).

Finalement, c'est la pertinence même de la question que je mets aujourd'hui en doute. Au point où la pertinence d'une réponse claire s'efface derrière le parcours emprunté pour tenter d'y répondre. Élaborer cette problématique aura plutôt permis de donner la parole aux musiciens et à leurs créations et de soulever les nombreux aspects caractéristiques d'une « musique de monde » locale. Toutefois, cette réflexion reste ouverte car tout ce qui englobe les manifestations de la « musique du monde » à Montréal, dont la scène en est le reflet, ne cesse de se modifier à chaque année. Seulement depuis le début de mes recherches, le portrait réel de la scène a beaucoup évolué. Plusieurs groupes se sont ajoutés alors que des artistes de la « vieille génération » (Bernard) comme Lilison DiKinara effectuent un retour sur scène. De nouveaux lieux de diffusion proposent des concepts *world*, tandis que le Café Sarajevo vient tout juste de fermer ses portes. Nonobstant les résultats de mes analyses sur l'absence d'un « son » réel, des exemples comme le *Liverpool Sound* ont montré que l'industrie et les médias peuvent faire un usage intéressé de l'appellation « son » lors du succès international d'un groupe. Le cas singulier de DobaCaracol, surtout s'il est suivi par d'autres groupes, laisse ainsi présager que l'idée d'un « son de la musique du monde » circulera de plus en plus à Montréal et même à l'échelle internationale. Bref, comme ce qui détermine le « son de Montréal » va dans les faits bien au delà du simple « son » physique, ne serait-il pas plus juste de parler de « courant musical *world* » ? En attendant, comme le goût des Québécois pour la « musique du monde » ne cesse de s'accroître, je pars demain matin pour le « Festival de musique du bout du monde » de Gaspé, à dix heures de route de Montréal.

Bibliographie

- ANCTIL, Pierre, « Double-majorité et multiplicité ethnoculturelle à Montréal », dans *Recherches sociographiques*, vol.25-3, 1984, pp.441 à 456
- ATTALI, Jacques, *Bruits; essai sur l'économie politique de la musique*, France, Fayard, (Presses universitaires de France pour la 1^{ère} édition en 1977), 2001, 303 pages
- APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, London, Éd. R. G. Fox, University of Minnesota Press, 1996, 226 pages
- AUGÉ, Marc, « Nouveaux mondes » dans *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1995, Chap. V, pp. 127 à 178
- Non-lieux; Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, France, Seuil, 1992, 151 pages
- BAUMAN, Zygmunt, dans *Intimations of Postmodernity* Londres et New York: Routledge, 1992, pp 190-191.
- BECK Ulrich, « The Cosmopolitan Society and his Enemies » dans *Theory, Culture and Society*, vol. 19, no1, 2002, pp.17 à 44
- BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 371 pages
- BERNARD, Laure, GOUTTES, Philippe, et al. *Les musiques du monde en question*, France, Babel, International de l'imaginaire, Nouvelle Série, no.11, Maison des cultures du monde, 1999, 329 pages
- BERNARD, Yves, et FREDETTE, Nathalie, *Guide des musiques du monde; une sélection de 100 c.d.*, Montréal, Éd. La courte échelle, 2003, 229 pages
- BERNARD, Yves et VILLEFRANCHE, Robert, « Petite histoire des musiques Afro-montréalaises » dans *Canadian Journal for Traditional Music*, vol. 17, 1989
- BIBEAU, Gilles, « Accueillir l'Autre dans la distinction; Essai sur le Québec pluriel », dans *Traité de la culture* sous la direction de Denise Lemieux, , Ste-Foy, éd. de l'IQRC, Les presses de l'Université Laval, 2002, pp.219 à 240
- BLUM, Alan, *The Imaginative Structure of the City*, Montreal-Kingston-London, McGill University Press, 2003, 325 pages
- BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit 198, 268 pages
- BRECKENRIDGE, Carol A. et al., *Cosmopolitanisms*, Durham London, Public Culture Book, Duke University Press, 2002, 240 pages

- BRUNET, Alain, *Le disque ne tourne pas rond*, Québec, Coronet liv, 2003, 292 pages
- BURNETT, Robert, « Music and the Entertainment Industry » dans *The Global Jukebox: The International Music Industry*, London et New York, Routledge, 1996, Chap.2, pp.8 à 27
- COHEN, Sarah, « Identity, Place and the Liverpool sound » dans *Ethnicity, Identity and Music: The musical construction of place*, Éd. Martin Stokes, 1994, pp.117 à 135
- COPLAND, Aaron, « The Sonorous Image » dans *Music and Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, pp. 21 à 39
- CÔTÉ, Gérard, *Processus de création et musique populaire; Un exemple de métissage à la québécoise*, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, 1998, 189 pages.
- CORBETT John, « Experimental Oriental : New Music and Other Others » dans *Western Music and its Others : Difference, Representation and Appropriation in music*, Born and Hesmondhalgh, University of California press, 2000, pp. 163 à 185
- COULMAS, Peter, *Les citoyens du monde; histoire du cosmopolitisme*, Paris, Albin Michel Idées, 1995, 331 pages
- CURIEN, Pauline, *L'identité nationale exposée; représentation du Québec à l'Exposition universelle Montréal 1967*, Thèse présentée à la Faculté des Études supérieures de l'Université Laval, Sciences politiques, Octobre 2003, 398 pages
- DeCERTEAU, Michel, « L'invention du quotidien;1-Arts de faire», Paris, Gallimard coll. Folio/essais, 1990, 249 pages
- ERLMANN, Veit, « The Aesthetics of the Global Imagination : Reflections on World Music in the 1990's » dans *Public Culture*, University of Chicago, 1996, 8, pp. 467 à 487
- FABBRI, F., « Browsing Musical Spaces : Categories and the Musical Mind », Paper delivered at IASPM (UK) conference, 1999
- FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977, pp.15 à 57
- FEATHERSTONE, Mike, « Cosmopolis ; an Introduction» dans *Theory, Culture and Society*, vol. 19, no1, 2002, pp.1 à 16
- FELD, Steven, « A Sweet Lullaby for World Music », dans *Globalisation*, Durham et Londres, Ed. Appadurai. Duke University Press, 2001, pp.189 à 216
- « Notes on worldbeat » dans *Music Grooves*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1994, pp. 238 à 246
- « Lift-up-Sounding; Getting into the Kaluli groove » dans *Music Grooves*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1994, pp. 109 à 150

- FRIEDMAN, Jonathan, « Being in the World : Globalization and Localization » dans *Theory, Culture and Society*, Londres, 1990, pp.311 à 328
- GASTAUT, Yves, « Le cosmopolitisme, un univers de situation » dans les *Cahiers de l'Urmis*, no.8, décembre 2002, pp. 1 à 3
- GERMAIN, Annick, « La culture urbaine au pluriel? Métropole et ethnicité », dans *Traité de la culture* sous la direction de Denise Lemieux, Ste-Foy, éd. de l'IQRC, Les presses de l'Université Laval, 2002, pp. 121 à 134
- GERSTIN, Julian, « Reputation in a Musical Scene : the Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics » dans *Ethnomusicology*, vol. 42, no.3, automne 1998, pp. 385 à 411
- GUILBAULT, Jocelyne, « Beyond the « World music » Label : An Ethnography of Transnational Musical Practices », *Grounding music*, Berlin, mai 1996, p 1 à 19
- « Interpreting world music :a challenge in theory and practice » dans *Popular Music*, vol. 16/1, Cambridge University Press, 1997, pp.31 à 43
- HANNERZ, Ulf, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, Londres et New York, Routledge, 1996, 201 pages
- HAYWARD, Philip, *Widenig the Horizon: Exoticism in Post-War Popular Music*, Éd. Philip Hayward, John Libbey, Australie, 1999, 197 pages
- Music at the Borders* , Éd. Philip Hayward, John Libbey, Australie, 1998, 216 pages
- HENNION, Antoine, *La passion musicale: une sociologie de la médiation*, Métaillé, Paris, 1993, 407 pages
- JUTEAU, Danielle, « Le Pluralisme » dans *Les Cahiers du GRES*, vol. 1-1, automne 2000, pp.47 à 52
- KAHN, Joel S. « Anthropology as cosmopolitan practice? » dans *Anthropological Theory*, vol.3, no.4, décembre 2003, p. 403 à 415
- LINTEAU, Paul-André, « La montée du cosmopolitisme montréalais », dans *Questions de culture* 2, 1984, p 23 à 55
- MARTIN, Denis-Constant, « Les « Musiques du monde»; imaginaires contradictoires de la globalisation », D-C Martin (Ed.), *Sur la piste des OPNIS*, Karthala, 2000, pp.1 à 29
- MEINTJES, Louise, *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham et Londres, Duke University Press, 2003, 335 pages

- MERRIAM, Alan : « Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology; An Historical-Theoretical perspective : dans *Ethnomusicology*, 21 :2, 1977, pp.189-204
- MEYER, Leonard B., *The Spheres of Music: A Gathering of Essays*, Chicago et Londres University of Chicago press, , 2000, 316 pages
- REICH, Steve, « Écrits et entretiens sur la musique » , Paris, Bourgeois, 181 pages
- ROBERTS, Martin, « World Music and the Global Cultural Economy », dans *Diaspora* 2:2, 1992, pp.229 à 242
- STOKES, Martin, « Music and the Global Order » dans *Annual Review of anthropology*, vol.33, 2004, pp.47 à 72
- STRAW, Will, « Scenes and Sensibilities » dans *Public Culture*, 22/23, 2001, pp.245 à 257
- TAGG, Philip, « Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice » dans *Reading pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, New York, Éd. Middleton, Oxford University Press, 2003, pp. 71 à 103
- TAYLOR, Timothy, « Global pop; World Music World Market », Routhledge, 1997, 271 pages
- TODOROV Tsevan, « du Bon usage des autres » dans *Nous et les autres*, Éd. du Scuil, Paris, 1989, p. 297 à 313
- TOYNBEE, Jason, *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*, Arnold, London, 2000, 199 pages
- WALSER, Roberts, « Running with the Devil : power, gender, and madness in heavy metal music », Middleton, Wesleyan University Press, 1993, 222 pages
- WHITE, Bob W., « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », dans *Cahiers d'Études africaines*, 168, XLII-4, 2002, pp. 683-686

Ouvrages de références

Petit Robert, Paris, 1973

Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, (Édition 2002), Quatridge/PUF, Presses Universitaires de France, 1991, 840 pages

Autres sources documentaires

Exposition au musée Pointe-à-Callière : « Les amours de Montréal » (2005)

Programmes du Festival Des Musiques et du monde (2003-2004) ,Musique Multi Montréal

Articles de journaux : La presse, New York Times, Le devoir

Site web : Statistique Canada : www.statcan.ca

Encyclopédie illustrée du Rock, RTL édition, Luxembourg, 1983

Discographie et pièces à l'écoute

- 1-« Como extraño »
Album : *Ensorsoleil* Oztara,
Oztara, 2004
- 2-« Tierra Madre »
Album : *Dibondoko* (Album à paraître)
- 3- « Babylon Bypass »
Album : *Babylon Bypass*, Chango Family,
Zion Zone records, Outside music, 2005
- 4- « La liane »
Album : *Soley*, Dobacaracol,
Indica, 2005
- 5-« Né sous le soleil »
Album : *Les gens du voyage*, Syncop, 2001
- 6- « Sept Carré »
Album : *Petite Terre* Nathalie Cora, 2003 , LOCAL distribution

ANNEXE I : FICHES DE GROUPES

I-1Oztara

« Y faut que ça se passe ! » (Luca)



ENTREVUE : Luca

-Mai 2005 (Au parc Lafontaine par une belle journée ensoleillée « je viens toujours ici » Luca)

Leader : Luca Pharand

Musiciens : Luca (guitare, voix principale), Claudanie (accordéon, voix principale, djembé), Gabriel « Gabou » (contrebasse), Marie-Claude (percussions)

Description de la musique :

Luca : « Chansons et métissages de reggae, flamenco, tzigane, chanson urbaine, musique de rue »

Productions :

Un album studio: *Ensorsoleil* (2004)

Un album *Live* : *Live au divan* (2006)

Site internet : www.oztara.net

♫ **Pièce à l'écoute :** « *Como extraño* » (4:51) sur l'album *Ensorsoleil*

Le son de l'enregistrement :

Album autoproduit avec des moyens restreints.

Luca : « On a pas mis 100 000 faque c'est sûr que ça sonne pas commercial »

Le son est très acoustique. Il y a peu de transformations du son naturel des instruments. Utilisation faible des effets sonores.

Pas de réalisateur extérieur au groupe.

Instrumentation :

Accordéon, guitare acoustique, percussions (djembe), contrebasse, 2 voix principales, chœurs (3).

Construction de la pièce :

Forme :

Intro : accordéon, guitare (courte mélodie) et djembé.

Superposition d'un rythme avec un jeu d'instrument dans un autre style.

Accordéon comme dans les couplets avec guitare reggae.

Couplets 1 et 2 : les 2 voix sont superposées (non en réponse),

Deuxième voix vient accentuer certaines paroles.

Refrain 1: Ralentissement de la vitesse

En anglais

3^e couplet : en français

Reprise de la vitesse initiale

Refrain 2: Reprise du refrain plus rapide (2X)

Punchs avec transition dans le style ska

Guitare ska, accordéon « musette »

Finale : Solo de djembé

Skat de voix

Styles, rythmes, tempo :

Changements de tempo au nombre de 4

Utilisation de styles musicaux : chanson française, reggae et ska.

Utilisation d'une instrumentation non conventionnelle (accordéon) pour le reggae et le ska

Langues utilisées :

Couplets 1 et 2 : espagnol

Refrain : anglais

Couplet 3: français

Selon Luca, c'est la mélodie qui va inspirer la langue du texte de la chanson. Ils ont aussi quelques pièces dans un langage inventé. Pas de barrières.

Thématique :

Injustice entre les continents

Espoir

Nécessité de l'engagement social et collectif.

Influence québécoise : Luca se réclame davantage de faire de la musique qui ressemble à ce que font les Français, même si l'accent peu donner (pour les Français principalement) une référence au Québec. La recherche d'authenticité ne semble pas être un point préoccupant pour le groupe qui s'identifie au courant de la musique de cirque et de rue. Les objectifs sont la danse et l'atmosphère de fête lors des spectacles. Le groupe utilise donc les styles pour les atteindre sans égard à l'authenticité de l'interprétation. Luca dit que sa musique doit être pour les autres « une médecine de l'âme ».

I-2 Dibondoko

« Chercher la perfection et le vrai »

**ENTREVUE** : 2 entrevues avec Ramòn

- Avril 2005 (aux Derniers humains dans Villeray : « Pour découvrir une nouvelle place »)

- Mai 2005 (Café l'Utopique : « Un endroit que j'aime »)

Leaders : Cécile et Ramòn

Musiciens : Ramòn Céspedes (voix), Cécile (guitare électrique, voix), Dylan (basse, voix), Pascal (batterie), Jordan (guitare électrique), Dominic (percussions)

Description de la musique :

Ramòn : « world urbain »

Productions :

-Deux mini-album: Dibondoko et Junk in the trunk,

-Un album à paraître 2006 : Dibondoko

Site internet : www.dibondoko.com

🎵 **Pièce à l'écoute** : « **Tierra Madre** » (4:41) sur *Dibondoko*

Le son de l'enregistrement : Enregistrement studio *live*. (Tous les instruments, puis ensuite les voix)

Instrumentation : 2 guitares électriques, voix, percussions, batterie, basse électrique

Construction de la pièce :

Ramòn : « Le refrain est très pop, mais le couplet est musique du monde ».

Forme :

Intro : thème à la guitare, accompagnement 2^e guitare Hahi! et phrase en espagnol (salsa)

Couplet 1 : fin du couplet avec réponse répété à chaque fois.

Couplet 2

Refrain : en français, plus pop

Couplet 3

Refrain :

Refrain : changement dans la mélodie

Solos : solo de congas. accompagnement minimal guitare basse à l'unisson puis en harmonie

Transition : mélodie style jazz fusion

Couplet 4 : voix solo avec batterie, pas de guitare

Finale : avec voix « Tierra Madre » répété

Styles, rythmes, tempo : Les styles de cette pièce sont nord-américains. Il y a trois transitions principales de styles dans cette chanson et un seul tempo. Les couplets sont plus funk et latin, et les parties de transition plus fusion (tous les instruments interprètent les mêmes lignes).

Langues utilisées :

Espagnol pour les couplets

Français : refrains

Thématique : La « Terre mère ».

Authenticité et influence québécoise :

La recherche d'authenticité dans l'utilisation de différents styles musicaux est très importante pour Ramòn. Il déplore justement le manque d'authenticité dans l'interprétation des musiciens de la « musique du monde ». Comme 2 des 5 musiciens de Dibondoko sont anglophones, le groupe performe aussi sur une scène du côté anglophone, et pas seulement sur la scène « métisse ». Cette dernière, dont il a été question dans le chapitre 2, est représentée principalement par des francophones. Ramòn n'a pas mentionné la recherche d'une couleur ou d'une saveur québécoise dans sa musique. Il vise le public du funk et les amateurs de la musique des années 70.

I-3 Chango Family

**ENTREVUE :** Lundo

-7 juin 2005 (au Placard sur le Plateau Mont-Royal « À côté de chez moi »)

Leader : Lundo (nom inventé)

Musiciens (tels que présentés dans la pochette de l'album) : Lundo (voix), Maruchka (voix et percussions), Mélissa (voix), Gabou (Basse), Funki Franky (Clavier), Matéo (trombone) , Sylvio (drum), Anit (violon, guitare), Didace (lead guitar), Mario (Sax), Marco (percussions)

Description de la musique

Lundo : « Les musiques du monde sont le terrain d'entente et d'harmonie, le terrain de jeux de ce groupe. On fait un couscous royal avec notre son et le reggae est l'épine dorsale de notre créativité. (...) le hip hop, le dub, le manouche, le funk, l'afro-beat, la musique des caraïbes, latine, africaine, nord-africaine, méditerranéenne »

Médias : Paella musicale dans laquelle ont mijoté le rock, le reggae, le dub, les sonorités maghrébines, africaines. (*La presse*) Gypsy-reggae (*Le métro*)

Productions

1^{er} album : prix comme gagnant du concours Les Francouvertes

2^e album *La Chango family* (2003): avec la compagnie de disque Audiogram

3^e album *Babylon Bypass*(2005) : album-double (un *live* et un *studio*) sous étiquette indépendante *Zion Zone Records* (fondée par Lundo)

Site internet : www.lachangofamily.com

♪ **Pièce à l'écoute « Babylon Bypass » (5:35) sur l'album *Babylon Bypass***

Le son :

La Chango présente un album double avec un disque enregistré en spectacle et un autre en studio. Pour ce dernier, François Chauvette est en charge de la réalisation (aussi à la réalisation et membre du premier album de DobaCaracol). Cet album a la réputation d'être beaucoup moins « clean et liché » (Lundo) que celui produit avec Audiogram. Même la version studio est plus proche de ce que le groupe fait en spectacle.
Beaucoup de traitements sonores.

Instrumentation :

2 guitares électriques (une pour les rythmiques et l'autre pour les solos), voix principale, 2 choristes, clavier (Hammond : clavier typique de la musique reggae), basse, trombone, saxophone, batterie. Invité : Karim du groupe Syncop

Construction de la pièce :**Forme :**

Il ne s'agit pas d'un format radiophonique à cause de la durée (5:35) et de la forme. La définition entre les couplets et les refrains n'est pas clairement établie, ce qui fait que je préfère parler de « parties ».

Intro : Rythme reggae, court solo de guitare (avec son et lignes mélodiques dans le style du rock américain).

Partie 1 : Texte du chanteur en français, intercalé de « Babylon bypass » par les choristes.

Rythme reggae rapide

Partie 2 : En anglais

Guitare et clavier, changement de rythmes (guitare en arpège).

Partie 3 : Effets sur la voix placée en arrière-plan.

Retour du reggae

Punchs (pas de refrain évident)

Partie instrumentale : deux solos de guitare toujours de style rock.

Retour partie 1 : Autres paroles (toujours les « Babylon bypass »)

Partie 4 : Karim Benzaïd invité comme chanteur.

Partie 5 : en ska en espagnol avec mélodies de cuivres.

Retour partie 4 sur ska + solo de guitare

Finale : Canon avec guitare et basse, plus effets de clavier, effets de voix, effets de guitare.

Styles, rythmes, tempo

Reggae, rock, ska

Beaucoup de changements tant dans les styles que les tempi

Pas de refrain évident.

Langues :

Français, anglais, arabe, espagnol

Pas de structure précise : Changements dans une même phrase ou dans une même partie.

Thématiques :

Références mythologiques et théologiques. Liberté

« Babylon » est un terme récurant utilisé par les groupes de reggae. Il représente l'état policier : « The word Babylon is by no means an arbitrary word that is used to describe oppression »

(<http://debate.uvm.edu/drcadlibrary/dbardfield.html>)

Authenticité world et influence québécoise :

Pièce dans la tradition reggae. Le sujet de l'authenticité dans l'interprétation des styles et de l'identité québécoise n'est pas très présent dans les discours du groupe. La Chango a essayé pour cet album de faire moins de mélanges pour rendre chaque pièce « le plus efficace possible (Lundo). Les mélanges se font beaucoup entre les différentes pièces et se remarquent en spectacle.

I-4 DobaCaracol

L'esprit du *world* ou le monde pour la « musique du monde »

**ENTREVUE : Carole**

-Juin 2005 (chez elle dans Hochelaga-Maisonneuve)

Leader : Carole Facal.

Description de la musique :

Carole : « on dit qu'on fait de la chanson aux accents de musique du monde. »
Médias : « Chez le groupe, c'est une douce pop aux accents résolument world » (*Le Devoir*).

Musiciens :

Marin Lizotte (Claviers) , Maxime Lepage (Basse) , Mohamed « Momo » Koulibaly (voix, batterie), Carole Facal (voix principale, percussions), Doriane Fabreg (voix principale, percussions), David Bussières (Guitare électrique et classique).

Productions :

1^{er} album : *Le Calme-son* (2001) Produit et r ealis e par François Chauvette et Carole Facal.

2^e album : *Soley* (2005) Produit par Indica et r ealis e par François Lalonde.

♫ Pièce à écoute : « La liane » (4:55) sur l'album *Soley***Le son, la couleur de la pièce :**

L'album sur lequel se retrouve cette pièce a été r ealis e par François Lalonde, personne très réputée dans le milieu. Il est aussi à la réalisation du premier album *world*   connaître un succès international, celui de Lhasa de Sela, et a arrang e la moitié des pièces de Dobacaracol. Au niveau du « son », la place de l'étape de la production en studio, échelonnée sur un an, est incontournable pour cet album. Sur l'apport du r ealis ateur, Carole affirme qu'il est « hyper

important, il nous a fait évoluer, fait aller plus loin. On n'osait pas sortir des instruments qu'on n'avait pas dans le groupe. C'est une oreille extérieure (...) Il a donné la couleur à l'album, il a porté chaque chanson à son meilleur (...) sa couleur (le réalisateur) ça se sent, ça se touche... ». Ainsi, son rôle comme médiateur, au sens de Meintjes, apparaît évident.

Instrumentation : orgue, clavier, accordéon, guitare électrique, basse, batterie, percussions (talking drum), voix (3).

Carole : « Les gens embarquent sur le côté percussions. Ça vient te chercher au niveau de la vibration. Ça rend la musique du monde plus accessible. »

La démarche de studio pour cet album se remarque notamment au niveau des instruments.

Le studio permet au claviériste de jouer différents instruments superposés, soit l'accordéon, l'orgue et le clavier, même procédé pour le guitariste. Moins évident sur cette pièce, un des traits distinctifs du groupe et prédominant dans le son du groupe est la présence des nombreuses percussions.

Construction de la pièce :

Forme :

Le format « chanson » de cette pièce est assez commun et s'analyse bien avec les traditionnels -refrain, couplet et transition (*bridge* dans le langage pop) -. Carole reconnaît d'ailleurs qu'il y a deux styles de morceaux sur l'album, soit les chansons et les pièces de *band*, chacun étant le résultat d'une méthode de composition différente.

Introduction : guitare électrique avec thème court répété et accrocheur, entrée du clavier.

Couplet 1 : ambient, épuré, clavier, orgue saccadé, guitare « skank » (sur les *up* typiques au reggae). Les filles s'échangent les phrases dont certaines sont à deux voix. Les 2 voix sont superposées (pas en réponse), la deuxième vient accentuer certaines paroles.

Refrain : Retour du thème de la guitare de l'introduction, plus de « sons »

Break

Couplet 2 : Plus d'éléments musicaux que dans le premier couplet

Refrain : Ajout de la voix « africaine » en arrière-plan.

Transition : Accordéon en trois comme une valse (4 sur 3)

Montée de l'intensité qui se termine par des punchs de clavier avec la voix africaine traitée.

Couplet 3 : Style dub (peu d'éléments, voix et rythmes) qui se termine avec punch

Refrain : Répété. Superposition de mélodies sur le refrain.

Finale : Guitare, retour de l'accordéon en valse. Nombreux effets sonores.

Styles, rythmes, tempo :

Reggae, dub, valse.

Pas de changements évident ou de superpositions de styles et de rythmes à l'intérieur de cette pièce. Le côté *world* est donné par la basse et le clavier de type reggae-dub et par la voix en arrière-plan.

Langues :

Français : pour les couplets.

Senoufo : pour le refrain. Dialecte de la Côte-d'Ivoire utilisé de façon accrocheuse (une phrase) que les gens peuvent chanter aisément.

La majorité des chansons de l'album sont en français, sauf deux chantées par le batteur ivoirien et une en anglais.

Thématiques :

Texte représentatif du type de poésie de DobaCaracol. Celle-ci est imagée, simple, avec des thématiques sur les éléments de la nature comme le soleil, la terre, la forêt, la jungle ou sur la liberté. Ici la liane est une métaphore pour un élément ni esclave, ni libre (traduction du refrain). Pas de chansons politiques ou engagées.

Authenticité et influence québécoise :

Au départ, selon Carole, les reproches adressés au groupe concernaient l'« inauthenticité africaine » découlant des paroles inventées ou des textes en dialectes africains « mal utilisés ». Il faut noter qu'à l'époque du premier album du groupe, elles inventaient des paroles pour imiter les consonances et sonorités africaines au sens large : « Sur le premier album c'était des paroles inventées, juste des sons qui ressemblent à des paroles » (Carole). Aujourd'hui, ils utilisent de vraies paroles. C'est l'apport de Momo tant au niveau du *groove*, des paroles que de la voix, qui leur a apporté authenticité et a en quelque sorte légitimé leur goût pour l'Afrique. « Momo a pris la relève du côté africain dans le groupe. Ça a amené une forme d'authenticité à l'affaire qui est pas mal cool et pas mal plus crédible. On a conservé le côté africain mais sans que ça soit nous qui se l'approprient, c'est vraiment lui qui l'amène, dans sa façon de jouer et pour les textes, on peut rester qui on est. Il a donné la pertinence à ce côté qu'on aimait » (Carole). Des éléments audibles de l'influence québécoise ne sont pas tellement présents sur ce morceau sauf peut-être avec l'accent.

1-5 Syncop

La « rencontre maghreb-Québec » ou le « son » de Montréal ?

**ENTREVUE : Karim Benzaïd**

-Juillet 2005 (chez lui)

Leader : Karim Benzaïd

Description de la musique selon le groupe :

Karim : « musique festive, reggae-raï 100 % arabica... plus corsé que le café ».

Productions :

Quelques démos

1 mini-album : *Les gens du voyage*, produit par Radio-Canada. Prix comme gagnant des Francouvertes.

Site internet : www.syncop.org

♫ Pièce à l'écoute : « Né sous le soleil » (3:37) sur l'album *Les gens du voyage*

Le son : Cet album est le résultat du premier prix des Francouvertes. Il a été fait sans réalisateur extérieur au groupe.

Instrumentation :

Clavier, hautbois, oud, violon, voix (2 + chœurs), basse, batterie, darbuka, guitare électrique. Il s'agit principalement d'instruments acoustiques.

Construction de la pièce :

Forme :

Intro : oud et darbuka

Mélodie instrumentale

Couplet : rythme raï

Refrain 1 : en français

Refrain 2 : en arabe

Mélodie instrumentale

Couplet 2 : comme le premier

Refrains

Mélodie instrumentale

Couplet 3

Bridge : voix avec darbuka

Refrains : ajout du violon et du hautbois en arrière-plan

Finale : refrain en arabe « A capella » (voix seules)

Styles, rythmes :

Il faut savoir que la mélodie instrumentale et le refrain en arabe de cette pièce ont été empruntés au répertoire de la musique algérienne, procédé souvent utilisé dans ce type de musique. Plusieurs autres groupes européens, comme Gnawa diffusion, Zebda, ONB et Rachid Taha reprennent aussi des mélodies du répertoire, sans que le public occidental et néophyte du genre ne s'en aperçoive. Cette façon de réutiliser des mélodies s'est développée dans la tradition plus générale de la musique raï où il n'existe pas ou très peu de lois de droits d'auteurs. Encore aujourd'hui, certains artistes sortent du pays pour enregistrer leurs chansons de manière à pouvoir les protéger.

-Côté traditionnel et plus pop

Le clavier est utilisé dans la tradition algérienne, son et mélodies.

Langues utilisées :

Français : couplet plus refrain 1

Arabe (dialecte algérien): refrain 2

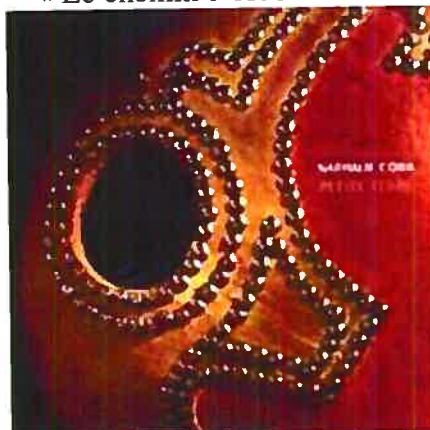
La majorité des pièces du groupe utilise effectivement ces deux langues principales et quelquefois se rajoute la langue des kabyles d'Algérie, l'amazigh. Les changements de langues se font à l'intérieur d'un même refrain, comme dans cette chanson, ou alors les couplets sont en français et les refrains en arabe.

Thématiques dans les textes : Le texte traite de problématiques reliées à l'immigration, de diaspora.

Influence québécoise : Clin d'œil Gilles Vigneault dans les paroles « Mon pays c'est pas le froid, c'est l'hiver »

I-6 Nathalie Cora

« Le chemin c'est l'écoute »

**ENTREVUE : 2 entrevues avec Nathalie**

-Février 2005 (Café Olympico dans le Mile-End; lieu culte de plusieurs artistes)

-Juin 2005 (Chez moi dans le quartier Villera)

Leader : Nathalie Dussault (Joueuse de cora)

Musiciens actuels : Éric Breton (percussions), Michel Dubeau (instruments à vent), Cédric Dind-Lavoie (basse), Bruno Rouyère (Guitare)

Description de la musique :

Nathalie : « musique traditionnelle, toujours en évolution, en changement, musique qui va devant. (...) En ce moment, je change de son ».

Médias : « Folk mondial très subtil » (Yves Bernard dans le ICI)

Productions :

1^{er} album : *Petite Terre* (2004) Conseil des Arts et des lettres du Québec, Conseil des arts du Canada

2^e : à paraître 2006

Site internet : www.nathaliecora.com

NOTE : La démarche musicale très personnelle de Nathalie Cora (allias Nathalie Dussault) se distingue à plusieurs égards de celle des autres groupes. Ainsi, les paramètres seront différents de ceux des autres groupes. Malgré les éléments qui la distinguent des autres groupes, éventuellement du « son » de Montréal, j'ai jugé pertinent et nécessaire de l'intégrer quand même à ma recherche. D'abord parce que sa musique est décrite comme de la « musique du monde » mais aussi parce qu'elle fait partie de la « scène ».

♫ Sept carré (2:17) sur l'album *Petite terre*

Son et instrumentation : Il s'agit de musique instrumentale, c'est-à-dire sans voix et sans paroles. Dans cet extrait, on entend la guitare, la cora, l'accordéon, le violon, la flûte à bec et la basse.

Les percussions sont absentes du « son » que recherchait le groupe à ce moment et c'est plutôt la cora et la guitare (un peu le violon) qui sont en charge du côté rythmique.

Je tiens à préciser quand même ici que depuis la sortie de cet album (2003) et les observations de répétitions que j'ai faites, Nathalie a ajouté de la voix, des paroles et des percussions à son projet.

Construction de la pièce : Les mélanges se font moins au niveau des styles qu'au niveau de la recherche de timbres avec les rythmes et les instruments. Contrairement aux autres groupes, elle ne cherche pas à faire danser son auditoire et à transmettre une ambiance de fête.

Authenticité et influence québécoise :

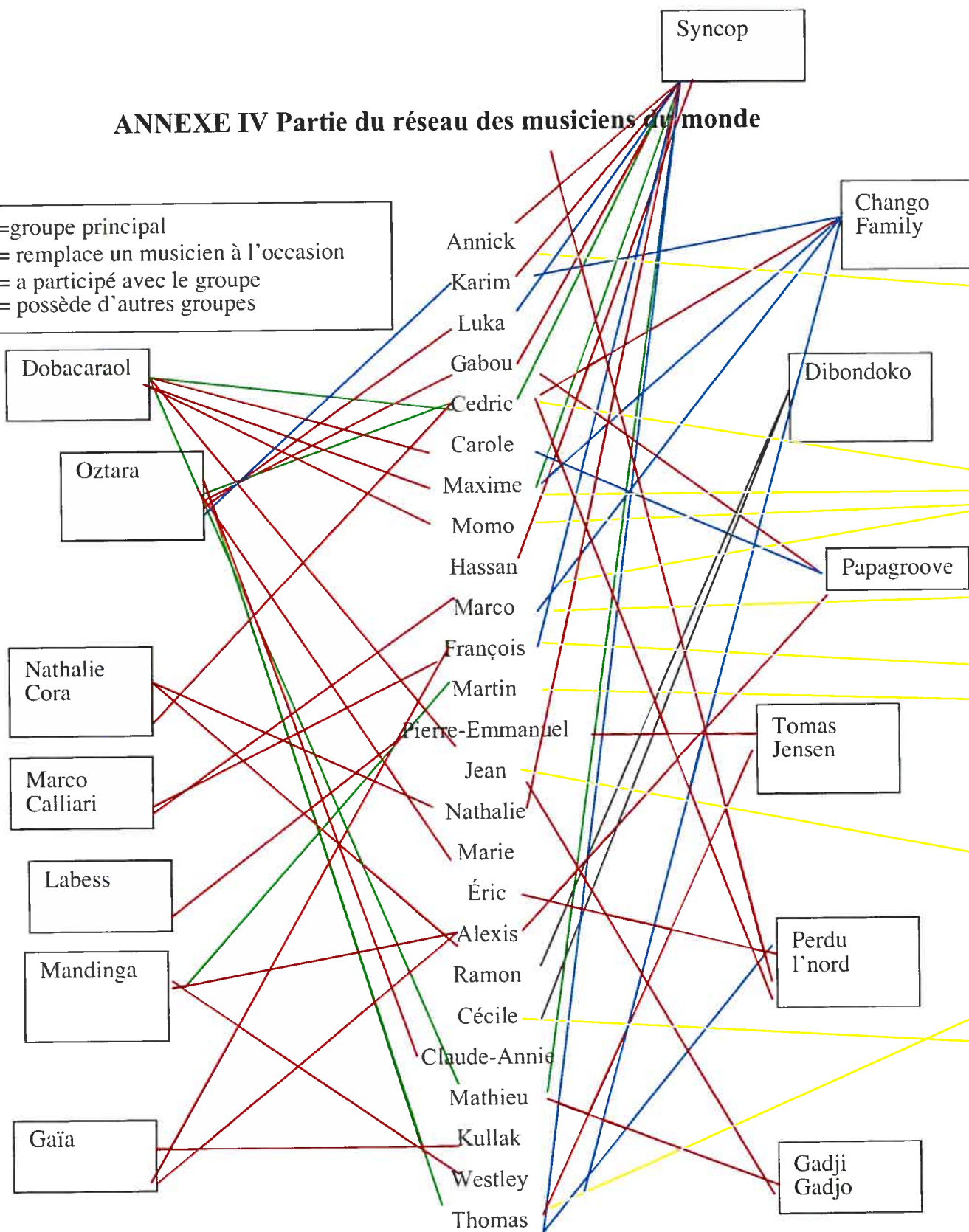
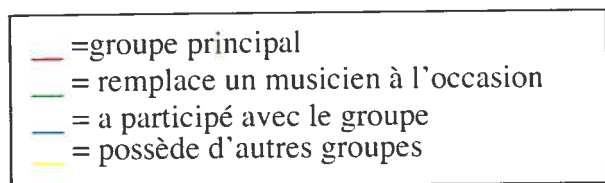
L'exemple de Nathalie permet de montrer une autre facette de ce qui peut se faire à Montréal comme création de « musique du monde ». Elle ne veut ni représenter la diversité, ni exprimer une forme d'authenticité de style, ni jumeler des musiques populaires ethniques, etc. Dans un spectacle au Va-et-Vient (février 2005), Nathalie a dit pour présenter cette pièce : « C'est pas parce qu'on joue de la cora qu'on peut pas jouer de la musique québécoise ». Je trouve sa démarche remarquable et intéressante en ce sens que, bien qu'elle joue d'un instrument à forte connotation africaine — la cora — les références qu'elle transmet ne renvoient pas directement à l'Afrique et cette pièce en est un bon exemple. Le titre est un clin d'œil au « set carré », en référence à la danse folklorique québécoise. D'ailleurs, si au Québec Nathalie fait partie du réseau de la « musique du monde », les stratégies de promotions pour l'étranger du groupe démontre bien le contraire : « En France, le marché « monde » ou « afro » est saturé, inondé. Dans la promotion, l ne va pas miser sur l'Afrique, mais sur la saveur québécoise typique (...). Je me sers de la cora pour exprimer le fait québécois. L'Afrique est trop loin d'ici pour qu'on puisse avoir de véritables influences ».

ANNEXE II : Ville de Montréal



ANNEXE III :Tam-tam Jams du Mont-Royal

ANNEXE IV Partie du réseau des musiciens du monde



ANNEXE V : Groupes et styles

	OZTARA	CHANGO	SYNCOP	DOBACARACOL	DIBONDOKO
AFRIQUE de l'OUEST (Afro-beat, soukouss)	X	X	X	X	X
AMÉRIQUE du NORD (Funk, soul, hip hop)		X		X	X
AMÉRIQUE LATINE (Salsa, merengue, samba)	X				X
CARAÏBES (Reggae-Ragga Compa)	X	X	X	X	X
MAGHREB (Raï, gnawa)	X	X	X		X
EUROPE (Tsigane, flamenco)	X	X			

ANNEXE VI : Images d'événements de world



Casa nostra et le Medley présentent :

**3 GROUPES CULTURES
UNE MUSIQUE
DU MONDE**



Le vendredi, 18 novembre au Medley

MARCO CALLIARI
musique du monde à l'italienne (www.marcoalliar.com)

SYNCOP ★ OZTARA
World Folk (www.syncop.org) musique du monde (www.oztara.net)

Au Medley (1170 St-Denis) - Portes à 18 h 30, spectacle à 20 h
Prix d'entrée : 15 \$ - Boite de service - Tickets 91.8 disponibles - Pour toute info appe-
lez au Medley (514) 842-8822, sur le réseau sans fil 1-877-333-3333
Les Amis régis par la Loi sur l'accès à l'information : 1-877-333-3333
© 2006 Casa nostra - Catherine F., 846-7814 de chez ARTI (Chow St Denis, 2nd étage)

CASA nostra Renault-Bray MEDLEY

LA FÊTE EST COMMENCÉE!

18 ANS DU 8 AU 18 JUIN 2006

Tous les autres spectacles disponibles au

www.francofolies.com

LE GRAND SPECTACLE D'OUVERTURE

LE PIED DANSAN LA FÊTE DE LA MUSIQUE DU MONDE

GRATUIT CE SOIR, À 21 H
COIN STE CATHERINE ET JEANNE MANCE

**MARCO CALLIARI
COYO
DOBACARACI
MONICA FREI
ARIANE MOFFA
LYNDA THAI
YANN PERRE
VINCENT VALLIÈRE**

ANIMÉ PAR **LUCK MERVIL**
Mise en scène de Tarla Kostropoulou

Scène Aire FOCUS



Ford présente LES FRANCOFOLIES DE MONTREAL en collaboration avec JACKSON DRY

