

Université de Montréal

Musique et intégration à Montréal :

Le cas de l'*Orchestra Rapsodia Româna*

par

Sébastien LeBlanc

Faculté de musique

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

Septembre 2017

Copyright, LeBlanc, 2017

Résumé :

Ce mémoire traite des productions musicales de musiciens roumains et moldaves à Montréal. Il s'intéresse particulièrement à la réaffirmation de l'identité ethnique des musiciens par leur production symbolique de ce que nous appelons la « roumanité musicale ». À cet effet, il y est question de cerner la manière dont des musiciens migrants font usage de la musique et de leur patrimoine musical pour vivre leur intégration à un nouvel environnement culturel. En ce sens, le présent mémoire se veut une contribution ethnomusicologique au champ multidisciplinaire des études interethniques. Notre enquête de nature qualitative nous a amenés à rencontrer et interroger les musiciens d'un orchestre roumano-moldave de Montréal : l'*Orchestra Rapsodia Română*. Leurs propos ainsi que leurs productions musicales constituent le corpus sur lequel se base l'ensemble de notre analyse.

Notre projet de recherche nous a permis de dégager certains éléments constitutifs du phénomène observé. Il apparaît que les productions musicales de musiciens migrants en contexte d'intégration puissent être classées en trois catégories distinctes que nous avons appelées les faces internes, externes et à mi-parcours. Nous avons établi que les productions musicales de l'*Orchestra Rapsodia Română* se rattachent à la face interne du processus d'intégration. Nous avons observé que, dans ce contexte particulier, des musiciens provenant de divers horizons font le choix de surmonter leurs divergences afin de reproduire musicalement une roumanité qu'ils jugent « authentique ». En procédant ainsi, ils consolident les liens unissant leur communauté d'ascendance (Shelemay, 2011), communauté qui leur apporte la « reconnaissance » (Taylor, 2010). Selon notre analyse, cette situation implique que les critères d'appréciation des musiciens évoluent d'une forme d'appréciation que Molino (2009) qualifierait d'objective et technique vers une appréciation d'ordre cognitive et fonctionnelle.

Mots-clés :

migration - évolution culturelle - musique - roumanité - Montréal

Abstract:

This thesis examines the musical productions of Romanian and Moldovan migrants in Montreal. It particularly investigates the reaffirmation of musicians's ethnic identity through the symbolic production of what we have called « musical romanity ». We are aiming to underline the musical strategies established by migrants in their integration to a new cultural space. The overall objective of our work is to provide an ethnomusicological contribution to the field of inter-ethnic studies. In this perspective and under a qualitative approach we have met and interviewed the members of the *Orchestra Rapsodia Română* as well as recording and analysing some of their musical productions.

Our research allowed us to identify several elements linked to the observed phenomena. First, it appears that the migrant's musical productions in the context of integration can be divided in three categories : internal, external and « in between ». We have established that the music of the *Orchestra Rapsodia Română* is linked to the internal dimension of the integration process. In that specific context we have observed that musicians with different profiles work together to musically produce what they judge an « authentic » Romanian ethnicity despite their divergences on how exactly it should be done. Hence, they solidify the links binding them in a « descent community » (Shelemay, 2011), that brings them « recognition » (Taylor, 2010). Based upon our analysis, this situation implies that musician's appreciation criteria tend to evolve from what Molino (2009) would call technical and objective criteria to cognitive and functional criteria.

Keywords :

migration - cultural evolution - music - romanity - Montreal

Table des matières

Résumé - - - - -	ii
Abstract - - - - -	iii
Table des matières - - - - -	iv
Liste des figures - - - - -	vi
Remerciements - - - - -	vii
Introduction - - - - -	1
1. Chapitre premier. Terres d'origine : Roumanie et Moldavie - - - - -	9
1.1 La roumanité : une communauté symbolique - - - - -	11
1.1.1 De l'ethnie et de la nation vers la communauté symbolique - - - - -	12
1.1.2 Des frontières fluctuantes - - - - -	13
1.1.3 Communautés musicales et la part réel de l'idéal - - - - -	16
1.2. L'histoire de la Roumanité - - - - -	18
1.2.1 Les origines - - - - -	20
1.2.2 Du Haut Moyen-âge à l'avènement de la Nation - - - - -	21
1.2.3 Période nationaliste et Grande Roumanie - - - - -	23
1.2.4 De l'ère soviétique au XXI ^{ème} siècle - - - - -	25
1.3 La roumanité musicale - - - - -	29
1.3.1 Les musiques paysannes - - - - -	33
1.3.2 Les musiques savantes - - - - -	35
1.3.3 <i>Muzica Lăutărească</i> - - - - -	36
1.3.4 Les musiques liturgiques - - - - -	38
1.3.5 L'évolution de la « roumanité » musicale - - - - -	39
1.3.6 La folklorisation des musiques paysannes - - - - -	40
1.3.7 En République de Moldavie - - - - -	42
1.3.8 La roumanité musicale aujourd'hui - - - - -	43
2. Chapitre second. Terre d'accueil : Montréal - - - - -	44
2.1 Montréal - - - - -	45
2.1.1 Quelle intégration ?- - - - -	46

2.1.2 Modèles et paradigmes théoriques - - - - -	48
2.1.3 Notre relecture des paradigmes de l'intégration - - - - -	50
2.2 La communauté roumano-moldave de Montréal (CRMM) - - - - -	54
2.2.1 L'immigration roumaine à Montréal, un mouvement en trois temps - - - - -	57
2.2.2 La CRMM en chiffre - - - - -	58
2.2.3 Les infrastructures communautaires - - - - -	60
2.3 La roumanité musicale à Montréal - - - - -	64
2.3.1 La face interne - - - - -	66
2.3.2 À mi-parcours - - - - -	68
2.3.3 Le pôle externe - - - - -	71
2.3.4 L'axe interne/externe en regard aux paradigmes de l'intégration - - - - -	71
3. Chapitre troisième. Étude de cas : l' <i>Orchestra Rapsodia Română</i> - - - - -	76
3.1 Présentation des membres de l' <i>Orchestra</i> - - - - -	79
3.2 Le répertoire - - - - -	82
3.3 L'interprétation du répertoire - - - - -	87
3.3.1 Les <i>doine</i> et les musiciens du Banat - - - - -	87
3.3.2 <i>Melismă</i> : interprétation « à la Classique » versus interprétation folklorique - - - - -	90
3.3.3 Variations et improvisation - - - - -	91
3.3.4 L'interprétation de la rythmique 10/16 dans les <i>învîrtită</i> - - - - -	92
3.4 Analyse - - - - -	99
Conclusion - - - - -	102
Bibliographie - - - - -	107
Annexe - - - - -	i

Liste des figures :

1.1 Tableau synthèse d'une typologie des transformations des frontières ethniques. - - - - -	16
1.2 Frontières géopolitiques actuelles. - - - - -	20
1.3 Drapeau moldave et drapeau roumain. - - - - -	20
1.4 Les pays roumains. - - - - -	22
1.5 Portrait géopolitique en 1812. - - - - -	23
1.6 La Grande Roumanie. - - - - -	24
1.7 Les armoiries de la Roumanie. - - - - -	28
1.8 Un <i>taraf</i> roumain. - - - - -	29
1.9 L'axe oralité/académique - - - - -	32
1.10 Distribution régionale de formules rythmiques. - - - - -	33
1.11 Demi-cadence récurrente. - - - - -	34
1.12 Syncopes rythmiques dans une mélodie transylvaine. - - - - -	34
1.13 George Enescu. - - - - -	35
1.14 L'évolution des musiques roumaines. - - - - -	39
2.1 Critères de sélection des immigrants indépendants au Québec - - - - -	56
2.2. Le restaurant <i>Mamaia Club</i> . - - - - -	61
2.3 Les élèves de la <i>Scoala Junimea Romană din Montreal</i> . - - - - -	62
2.4 Comptine pour enfant à la gloire de Ceausescu. - - - - -	66
2.5 L'ensemble <i>La Muse</i> . - - - - -	70
2.6 Le groupe Soleil tzigane. - - - - -	71
2.7 Tableaux récapitulatifs. - - - - -	73
3.1 Diversité des membres. - - - - -	79
3.2 Nicolae Margineanu. - - - - -	86
3.3 Exemples de <i>doine</i> . - - - - -	89
3.4 Partition de <i>Iesi Române la Lumină</i> . - - - - -	92
3.5 Variantes de la rythmique en 10/16. - - - - -	93
3.6 Courbe d'intensité, logiciel PRAAT. - - - - -	96
3.7 Données, accentuation dans la rythmique 10/16 - - - - -	98

REMERCIEMENTS

En premier lieu, j'aimerais remercier tous les musiciens ayant contribué au présent projet de recherche, eux qui ont bien voulu partager une partie de leur histoire ainsi que leur passion pour la musique. Un merci spécial à Nicolae Margineanu pour sa généreuse disponibilité et pour m'avoir permis de me joindre à *l'Orchestra Rapsodia Română*. Je souhaiterais également remercier tous mes collègues et professeurs de la Faculté de Musique qui ont su contribuer à la richesse du milieu académique sur lequel repose le présent mémoire. Enfin, un merci plus que spécial à ma directrice Nathalie Fernando pour son dévouement, ses enseignements, son soutien et surtout sa grande rigueur. Vos conseils et vos suggestions m'auront judicieusement guidé tout au long du processus ayant mené à la réalisation de mon projet de recherche. Enfin, un immense merci à ma compagne de tous les jours, de ceux passés comme de ceux à venir, pour m'avoir écouté et soutenu lors de mon aventure académique.

INTRODUCTION

J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même.

(Maupassant, 1887)

Les présentes méditations du héros du *Horla* de Maupassant illustrent bien l'ancrage et la concentration territoriale d'identités culturelles particulières. Or, l'histoire de l'humanité regorge d'exemples où, pour diverses raisons, l'être humain a dû, de gré ou de force, quitter la terre qui l'a vu naître pour rebâtir ailleurs une nouvelle vie. Ainsi, par leurs migrations, les hommes contribuèrent et contribuent toujours à la mobilité et à la rencontre des savoir-faire, des croyances et des cultures. D'autre part, le migrant face à de nouveaux milieux physiques et humains doit *s'adapter* à de nouvelles conditions. Cette adaptation sous-entend des *transformations* qui, elles-mêmes, sont le résultat de *processus* marquant le passage d'un état ontologique à un autre, c'est à dire du passage de ce que le migrant ou le groupe de migrants était avant la migration à ce qu'il est devenu suite à son intégration. C'est ce qui nous permet de penser la migration comme un des facteurs contribuant à l'évolution culturelle (Savage&Brown, 2014, p. 193-216).

Le phénomène de globalisation qui marque les rapports humains de la fin du XIX^{ième} siècle à aujourd'hui est certes considérable. Ce mouvement stimule indéniablement le champ des *migrations studies* dont les principaux travaux ont d'ailleurs été recensés par Capone (2004, p. 9-22). Dans le cadre de cette étude, nous avons choisi d'examiner les processus d'intégration à la société canadienne/québécoise/montréalaise de deux communautés à la fois distinctes et liées entre elles¹ : les communautés roumaine et moldave. De plus, notre projet de nature ethnomusicologique cherche à établir des liens entre le musical et le social dans le cadre d'un tel processus. Dans cette optique, nous avons enquêté auprès de plusieurs musiciens de la communauté roumano-moldave

¹ Nous verrons ultérieurement en quoi ces deux communautés sont liées.

de Montréal (CRMM) pour répondre à certaines des questions que soulève le processus d'intégration. Celles-ci répondent aux axes problématiques suivants :

- Comment se caractérise l'intégration des minorités culturelles en contexte montréalais ?
- Pour les migrants, quel(s) rôle(s) peut jouer le musical dans un tel processus ?
- Parallèlement au processus d'intégration, qu'observe-t-on au niveau du matériel musical brut ainsi qu'au niveau des relations qu'entretiennent les individus impliqués avec ce même matériel ?
- Considérant la musique telle la matérialisation symbolique des frontières identitaires qu'une communauté peut poser, comment la matérialisation musicale de l'identité roumano-moldave se recrée-t-elle dans le nouvel environnement montréalais ?

Notre objectif consiste donc à cerner la manière dont des musiciens migrants font usage de la musique et de leur patrimoine musical pour vivre leur intégration à un nouvel environnement culturel. Ainsi, le présent travail se veut une contribution ethnomusicologique au champ multidisciplinaire des études interethniques.

Par leurs activités musicales, les musiciens de la CRMM contribuent à la recréation à Montréal de ce qu'ils appellent le « folklore roumain », c'est à dire de la représentation symbolique de ce qui, pour eux, est « roumain » en musique, en costume, en poésie, etc... Pour notre part et concernant l'aspect sonore, nous avons choisis d'appeler ce phénomène « *roumanité musicale* »², faisant ainsi écho aux propos des tenants de la tradition. C'est à cette roumanité que se délimite le corpus musical sur lequel porte la présente étude. Or, en Roumanie, on considère généralement le répertoire de la *muzica populară* comme reflet de la roumanité. C'est pourquoi nous analyserons en particulier les productions musicales des membres de l'*Orchestra Rapsodia Română* qui, à Montréal, présente principalement des pièces musicales issues de ce répertoire *populară*. Cet orchestre est aussi considéré par de nombreux membres de la CRMM comme le plus apte à représenter une roumanité musicale ayant un caractère « authentique », justifiant ainsi la pertinence d'en faire le sujet de la présente étude. Évidemment, la roumanité musicale est aussi

² Afin d'alléger le texte nous supprimerons dorénavant les guillemets mettant en exergue le terme « roumanité ».

produite à Montréal dans d'autres contextes, par d'autres ensembles et avec d'autres musiques ; par l'étude des productions musicales de *l'Orchestra* il s'agit d'ouvrir *une* fenêtre sur une problématique beaucoup plus large qui ne saurait être exposée en sa totalité dans le cadre de ce mémoire. Malgré ce champ d'enquête limité à un seul ensemble, nous aimerions plaider pour la pertinence de notre projet de recherche par lequel nous visons à jeter les bases d'une avenue qui, à ce jour, mérite d'être approfondie dans le contexte montréalais : l'étude des relations entre musique et intégration culturelle.

Enfin, précisons que nous travaillons sur des processus de transformation s'opérant sur un laps de temps relativement court. En effet, notre recherche porte sur les productions musicales de migrants de première génération étant arrivés au pays depuis au plus 30 ans. Cela signifie que les transformations du matériel musical que nous observerons seront plutôt subtiles, se rattachant principalement au niveau des relations esthétiques (Schaeffer, 2000) qu'entretiennent les musiciens de la CRMM avec la musique qu'ils produisent. Travailler dans un tel cadre nous permet en fait d'observer les premiers éléments que les migrants mettent en place à leur arrivée, le point de départ d'une nouvelle évolution de la roumanité qui au fil des générations poursuivra son parcours évolutif.

En ce qui a trait à la littérature traitant précisément de la communauté roumaine de Montréal, nombre de travaux à la fois historiques et statistiques ont servi de sources pour l'excellent mémoire d'Iulian Busuioc « *Les immigrants roumains post-1989 : Vers une nouvelle communauté ethnoculturelle* » (2008). Par contre, peu d'études portant sur l'intégration des migrants roumains ou de toute autres nationalités n'envisagent ce processus sous l'angle du musical³. Les écrits les plus pertinents portant sur cet aspect sont certainement ceux de Shelemay (2011, p. 349-390, 2015), travaux auxquels nous ferons référence dans notre mémoire. En ce qui a trait à la roumanité musicale, il existe en Roumanie une longue tradition ethnomusicologique qui remonte aussi loin qu'aux travaux de Bartók et de Brăiloiu. Toutes ces enquêtes ont laissé une somme considérable d'archives sonores et ethnographiques qui se révèlent fort utiles à celui qui

³ Soulignons les travaux de Marcoux-Gendron (2015), Bertiaume-Zavada (1994) Leyssieux (2013) Jordan-Gonzalez (2010) et El-Ghadban (2008)

souhaiterait tout comme nous traiter de l'évolution de la roumanité musicale⁴. La tête de file de l'ethnomusicologie roumaine est sans conteste Sperantă Rădulescu qui, reconnue autant en Roumanie qu'à l'international, a su faire la synthèse des travaux ethnomusicologiques roumains passés (2002) tout en s'intéressant à des problématiques plus contemporaines qui touchent à la situation actuelle des musiques roumaines (2004). Toutefois, malgré cette riche littérature ethnomusicologique, peu d'étude ont abordé la comparaison entre l'interprétation d'une roumanité musicale en Roumanie et en Moldavie. Bien qu'il ne s'agisse pas ici du but premier de notre étude, nous croyons pouvoir contribuer à poser les premiers jalons d'un tel travail comparatif en nous intéressant à la façon dont les moldaves et les roumains expriment cette roumanité à Montréal.

Sur le plan théorique, soulignons en premier lieu que l'intégration des migrants doit être pensée sous l'angle relationnel. L'identité d'une communauté marque une frontière entre elle et les communautés qui l'entourent, et qu'elle considère comme différentes. Or, ces frontières sont fluctuantes et évoluent selon les conjonctures particulières à un endroit et à une époque. L'identité est de nature dynamique et elle se développe toujours en rapport à un « *Autre* » (Kilani, 2009, p. 25). Il nous faut donc comprendre comment la conjoncture particulière à Montréal influence la reconstruction identitaire des minorités ethniques. Ces rapports entre groupes dépendent d'une part de la reconnaissance (ou la méconnaissance) que les divers groupes ont les uns des autres (Taylor, 2010 ; Marcoux-Gendron, 2015) et, d'autre part, de la manière dont ces rapports sont pensés à la fois par l'État, les organismes et les individus de la société d'accueil (Bouchard, 2011 ; Bouchard&Taylor, 2008). Pour notre travail et dans un cadre régional, nous nous sommes inspirés des travaux à visée socio-politiques et culturels de Gérard Bouchard et de Charles Taylor, notamment du rapport de la commission Bouchard-Taylor (2008), car ceux-ci sont particulièrement attachés à la situation québécoise. En effet, le cas québécois a ceci de particulier que le groupe ethnique majoritaire, les canadiens francophones, forme en fait une minorité à l'échelle nationale. Cette situation entraîne des conditions particulières d'intégration pour les migrants qui s'y adaptent de manière tout autant particulière (Mcnicoll, 1993).

⁴ Le fond Brăiloiu est conservé au musée d'ethnographie de Genève tandis les *Bartók Archives* sont conservées à l'Institut de musicologie de l'Académie des sciences hongroise à Budapest.

C'est par ses mythes fondateurs, par la réactualisation de son patrimoine, authentique ou imaginé, ou encore par sa production symbolique qu'une communauté se rassemble autour d'une identité partagée. En ce sens, la musique est certes porteuse d'identités (DeFrance, 2007, p. 9-27, Fernando, 2007, p. 39-66) et peut jouer un rôle important dans la formation de communautés (Shelemay, 2011). Nous croyons que la conception molinienne de la musique en tant que *forme symbolique* ainsi que le cadre offert par la tripartition sémiologique⁵ sont aussi particulièrement aptes à rendre compte de la manière dont la roumanité peut être représentée musicalement. Dans le présent travail, nous porterons principalement notre attention sur le pôle poïétique du phénomène étudié. Il s'agit pour nous de cerner les enjeux liés à la production de la roumanité musicale par les différents acteurs de la CRMM (producteurs/organiseurs, musiciens) : « *Le symbolique a un caractère constructeur : les stratégies poïétiques conduisent à l'existence matérielle des formes symboliques et font venir à l'être des réalités nouvelles [...]* » (Nattiez, 2009, p.20). En prenant comme point de départ les propos recueillis lors d'entretiens avec les musiciens de la CRMM pour ensuite éclairer le corpus musical joué ici en contexte migratoire, notre travail tend principalement vers une analyse de type « *poïétique externe* » (Nattiez, 1987, p. 177) même si, parfois, certains éléments propres au niveau immanent de la musique, d'abord mis en évidence par notre analyse du niveau neutre, nous ont ensuite permis de comprendre les processus poïétiques sous-jacents, ce, plutôt dans une analyse de type « *poïétique inductive* ». Toutefois, nous avons cru judicieux de prendre note, dans une analyse de type « *esthésique externe* » (Nattiez, 1987, p.178), de la perception qu'ont nos sujets des diverses formes de roumanité musicale car « *le compositeur crée à partir de l'assimilation des connaissances spécifiques, construites par lui, qu'il a de l'état de la musique antérieur à son entreprise[...]* » (Nattiez, 2009, p.46). Nous avons donc amené nos informateurs à réagir à certaines catégorisations de la musique roumaine (Radulescu, 2002, Cash 2004) en leur demandant notamment de juger de « l'authenticité » des divers répertoires présents

⁵ Nous ne saurions offrir définition plus juste et concise de la tripartition sémiologique que celle que nous propose Jean-Jacques Nattiez dans son *Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* (2009, p.13) : « *Toute phrase, tout texte littéraire, tout film, toute peinture, toute œuvre musicale, mais aussi toute production et toute action humaine sont accessibles à nos sens en se manifestant grâce à une trace matérielle[...]. Ces traces sont le résultat de processus de production et d'invention car " leur surgissement fait advenir à l'être quelque chose qui n'existait pas auparavant " ; elles sont le point de départ de processus de perception et de réception que Molino a qualifiés de " stratégies de re-production " pour souligner le caractère constructeur spécifique et autonome des conduites perceptives. À ces trois instances, Molino a donné respectivement les noms de niveau neutre, de stratégies poïétiques et de stratégies esthésiques [...] L'objet symbolique a une structure triple irréductible à l'une quelconque de ces composantes. Elles font l'objet, au niveau du discours scientifique d'autant de familles d'analyses spécifiques ».*

en Roumanie et Moldavie. Notre objectif est ici de mieux saisir la manière dont les musiciens de la CRMM réactualisent (ou non) les diverses formes de roumanité musicale dans leurs parcours migratoires et, conséquemment, de nous permettre également d'envisager la *trajectoire* de l'évolution de la roumanité musicale, trajectoire où les musiciens de la CRMM forment en quelque sorte un relais entre un passé et un devenir. De plus, cette perspective nous permet de concilier tradition et modernité et de comprendre comment pour les musiciens de la CRMM la première se réactualise dans la seconde.⁶

Notre recherche a nécessité quatre démarches complémentaires, toutes de nature qualitative. Nous avons d'abord contacté deux musiciens de la CRMM afin de suivre avec eux des cours (15) de musique « roumaine ». Ces cours suivis sur une période d'une année et d'une durée moyenne de trois heures nous ont permis d'aiguiser notre connaissance de ce répertoire tout en nous permettant également de recueillir de premières informations concernant les activités musicales de la CRMM. Par la suite, nous avons été invité à nous joindre en tant que guitariste à l'*Orchestra Rapsodia Româna* afin de présenter deux concerts : lors de l'Eurofestival au Vieux-Port de Montréal en juin 2016 et lors du festival Maria Tanase en novembre de la même année. La préparation de ces concerts a aussi nécessité la tenue de neuf répétitions d'environ cinq heures. Ce travail d'observation-participative nous a permis de cerner les principaux enjeux/débats liés à l'interprétation du répertoire musical du point de vue *emic* et de mettre à jour la diversité des membres de l'orchestre. Parallèlement à ce travail au sein de l'*Orchestra*, nous avons participé à plusieurs (8) concerts/événements musicaux en tant que simple observateur. Ces séances d'observation nous ont permis de dresser un panorama exhaustif de l'ensemble des productions musicales de la CRMM. Notre dernière démarche a été d'interroger les musiciens de l'*Orchestra* dans une série d'entretiens (8) où nous les avons confrontés à leurs propres performances musicales.

⁶ Ceci répond à une mise en garde émise par Balandier (1968, p. 1) qui affirmait que « toute société peut être vue sous deux aspects en apparence opposés. Selon que l'on considère ses invariants, ses facteurs de maintien, sa continuité ou, à l'inverse, ses forces de transformation, ses changements structurels, il est possible d'en construire des images fort différentes et, pour une part, infidèles. Ces deux manières d'envisager la réalité sociale conduisent, dans leurs expressions extrêmes, à rapporter toute société à sa tradition ou, au contraire, à considérer principalement les processus qui déterminent sa modification et provoquent, à terme, une révolution ou une mutation ».

Le présent mémoire se déclinera en trois chapitres. Le premier chapitre consiste en une mise en contexte sur l'état de la roumanité en Roumanie. Nous y aborderons d'abord rapidement certains aspects théoriques concernant le regroupement des sujets de notre étude, roumains et moldaves, en une communauté symbolique. Nous enchaînerons ensuite avec une histoire de la Roumanité où nous chercherons à exposer les raisons historiques ayant mené à l'existence de deux groupes distincts, les Roumains et les Moldaves, qui s'identifient tous deux à une certaine roumanité. Puis, dans la dernière section de ce premier chapitre, il sera question de la roumanité musicale, de sa nature, son histoire, ses frontières et ses variantes. Le second chapitre consiste aussi en une mise à contexte mais il s'agit cette fois de présenter le contexte montréalais. De plus, ce deuxième chapitre s'ouvrira également sur des réflexions plus théoriques, réflexions concernant la conceptualisation de l'intégration des minorités culturelles par l'État. C'est dans cette section que nous présenterons les cinq paradigmes de l'intégration (Bouchard, 2011), outils théoriques dont nous ferons ultérieurement usage dans notre analyse. Par la suite, nous dresserons un court portrait statistique et historique et de la CRMM pour ensuite répertorier l'ensemble des productions de la roumanité musicale à Montréal. C'est en classant ces différentes activités musicales à l'aide des paradigmes de l'intégration que nous allons définir un certain nombre de faces au processus d'intégration dont la face interne qui représente les processus à l'œuvre à l'intérieur de la communauté⁷. C'est exactement ces processus internes que nous allons exposer dans le dernier chapitre de ce mémoire par l'analyse des productions musicales de l'*Orchestra Rapsodia Româna*.

⁷ En opposition aux processus externes qui eux sont à l'œuvre dans les relations qu'entretient une communauté avec les autres groupes ethniques.

CHAPITRE PREMIER

Terres d'origine : Roumanie et Moldavie

Comme nous l'avons présenté en introduction, nous observons à Montréal deux communautés distinctes, Roumains et Moldaves, se réclamant de ce que nous appelons la roumanité. Le choix que nous avons fait d'ouvrir ce mémoire sur un premier chapitre mettant en contexte la situation de cette roumanité et de ses frontières musicales d'abord telles que présentes en Roumanie et Moldavie découle de la nature même de notre problématique. En effet, en cherchant à identifier les mécanismes liant le musical au processus d'intégration de migrants roumains/moldaves à la société multiculturelle canadienne, il nous faut en toute logique décrire l'état de cette roumanité antérieur aux transformations induites par le processus migratoire. En outre, en envisageant l'ethnie et la nationalité roumaine en tant que productions symboliques, nous devons également cerner à partir de quels éléments les musiciens roumano-moldaves de Montréal re-fabrique musicalement leur nouvelle roumanité. Or, en Roumanie/Moldavie ces éléments constitutifs de la roumanité occupent les uns par rapport aux autres des places particulières qui ne saurait être élucidées sans l'apport du regard historique :

Quand on se limite à l'instant présent de la vie d'une société, on est d'abord victime d'une illusion : car tout est histoire; ce qui a été dit hier est histoire, ce qui a été dit il y a une minute est histoire. Mais surtout, on se condamne à ne pas connaître ce présent, car seul le développement historique permet de soupeser, et d'évaluer dans leurs rapports respectifs, les éléments du présent (Lévi-Strauss, 1985.p. 23).

Notre présentation de la roumanité et de ses frontières musicales se déroulera donc en trois temps. En premier lieu, nous porterons une réflexion théorique sur la nature même de la roumanité en définissant les concepts d'ethnie, de nation et, plus globalement, de communauté. Par la suite, nous exposerons l'histoire de la roumanité, son émergence ainsi que son évolution au fil du temps, afin d'expliquer la présence à Montréal de deux communautés, Roumains et Moldaves, qui se réclament conjointement de cette roumanité. Enfin, une dernière section aura pour fonction de délimiter les frontières de la roumanité musicale ainsi que de présenter les diverses formes que prend celle-ci dans son terreau d'origine, c'est-à-dire en Roumanie et Moldavie.

1.1 La roumanité : une communauté symbolique

Qu'est-ce que la roumanité ? Comment définir l'objet de notre étude ? Au premier abord, nous pouvons affirmer que la roumanité forme une identité collective partagée par un groupe d'individus, groupe qui s'identifie lui-même comme la « nation » ou « l'ethnie » roumaine, ou encore, plus simplement, comme « les roumains ». Cependant, qu'est-ce qu'une nation ou une ethnie dite roumaine ? La plupart des auteurs ayant abordé le sujet s'entendent autour de l'idée que la nation et l'ethnie revêtent différentes significations selon les lieux et les époques et que, conséquemment, encore aujourd'hui, ces concepts restent particulièrement ardues à définir (Anderson, 2006, p. 3 ; Hobsbawm, 1992, p. 18 ; Juteau, 2015, p. 14). C'est bien ce que souligne Hobsbawm, par exemple, lorsqu'il affirme que la plupart des écrits sur le nationalisme « *tournent autour d'une question : qu'est-ce qu'une ou la nation ?* » (1992, p. 18). Après avoir consulté la littérature portant sur les notions de nation et d'ethnie (Anderson, 2006, Hobsbawm, 1992, Juteau, 2015) ainsi qu'après avoir relevé l'étymologie des deux termes (Rey, 2010), il apparaît que ces deux concepts sont à une nuance près synonymes¹. Résumons ici ces différentes définitions : délimiter des nations ou des ethnies reviendrait globalement à « *classer des groupes d'êtres humains* » (Hobsbawm, 1992, p. 18) en communautés se distinguant par la langue, la culture et l'ascendance historique. Dans le cas des nations, elles seraient aussi liées à un territoire et à un État². Toutefois, il est difficile d'observer concrètement des entités qui correspondent à l'ensemble de ces critères (Hobsbawm, 1992, p. 19-20). En ce qui nous concerne, si nous avons à choisir un seul critère pour distinguer le « Roumain », nous opterions sans aucun doute pour le critère linguistique car c'est par la langue que le Roumain s'est historiquement différencié de ses voisins, la Roumanie étant souvent décrite comme une île de latinité dans un océan slave (Stan, 2009, p. 23).

¹ Dans notre cas les Roumains s'identifient généralement sans distinction en tant qu'ethnie ou nation.

² C'est ce qui distingue la nation de l'ethnie.

1.1.1 De l'ethnie et de la nation vers la communauté symbolique

Benedict Anderson, dans son ouvrage *Imagined communities* (2006) s'applique à démontrer que l'idée de nation est un produit de l'imagination humaine. Tout comme Anderson, nous envisageons les notions de nation et d'ethnie telles des fabrications, c'est-à-dire comme le résultat d'un processus créatif (poïétique). Pour nous, musique, langue et culture, constituent des productions matérielles et symboliques de l'identité ethnique/nationale, ce que Juteau appellerait la « *part réel de l'idéal* » (2015, p. 63). Les groupes d'individus que sont les nations et les ethnies ont donc aussi pour caractéristique d'être liés par la production symbolique d'une ethnicité/nationalité que, dans notre cas précis, nous appellerons roumanité. Nous venons donc de glisser du sujet de notre étude, un groupe d'individus, vers l'objet de notre étude, la production symbolique de l'identité de ce groupe. En outre, ce que nous appelons roumanité désigne l'ensemble des objets (musique, broderie, poésie, langue, etc...) produits et appréciés par les roumains comme étant « roumains ». Ainsi, la roumanité réside autant dans certaines propriétés des objets que dans la relation (sentiment d'appartenance) que les roumains entretiennent avec ces objets. Bien que les Roumains ne nomment pas explicitement la roumanité, ils l'identifient en disant simplement : « ça c'est roumain »³. Soulignons que cette roumanité leur appartient et se veut le reflet de leur propre identité. Au final, la nature construite/produite des communautés ethniques et nationales nous amène, toujours en lien avec la théorie molinienne, à préférer le terme plus générique de communauté symbolique à ceux de nation et d'ethnie bien que, dans le cas qui nous intéresse, l'idée d'une nation ou d'une ethnie roumaine soit la référence la plus courante pour les Moldaves et Roumains eux-mêmes.

³ Certains d'entre eux parlent toutefois de « folklore roumain » ce qui correspond le plus à l'idée de roumanité.

1.1.2 Des frontières fluctuantes

Si la production symbolique d'un groupe d'individus évolue et se transforme dans le temps, il en va de même des frontières du groupe d'individus qui en est producteur. Ce qui nous ramène à nouveau au *sujet* de notre étude, c'est à dire la communauté d'individus porteurs d'une roumanité. En admettant la constante évolution des frontières des communautés, leur étude peut désormais s'effectuer sur un autre plan, non seulement au niveau de l'identification et de la description des traits propres à tel ou tel groupe mais, aussi, au niveau de l'analyse des *processus* ayant mené à la formation de ces groupes humains. C'est sur ce plan qu'Hobsbawn et Juteau ont tous deux basé leurs recherches respectives. Pour le premier, il faut aborder l'étude des nations « [...] *en commençant par la conception de la nation (c'est à dire par le nationalisme) plutôt que par la réalité que recouvre cette notion* » (1992, p. 26) et pour la seconde, « [...] *il faut envisager l'ethnicité comme un produit à figures variables, délaissier l'analyse descriptive des groupes ethniques pour en examiner la formation[...]* » (2015, p.14) Mais alors comment les différentes communautés se forment-elles ? En fait, il serait peut-être plus juste de parler de *reformulation* car « [...] *ce qui est constant, au sujet des frontières ethniques, c'est leur fluctuation* » (Juteau, 2015, p. 33). Cela s'applique également aux productions symboliques des communautés (langue, musique, etc.) qui sont eux aussi en constante évolution (Hobsbawn, 1992, p. 19-21). Une approche privilégiant la transformation nous mènera naturellement à privilégier une analyse diachronique car « *cette dernière capte ce qui se cache derrière les formes visibles, élucide leur transformation, analyse la trajectoire des frontières et en explicite les attributs [...] Le regard se déplace alors de la chose vers les processus qui en sont constitutifs, d'où une perspective constructiviste* » (Juteau, 2015, p. 15). C'est cette perspective à la fois diachronique et constructiviste que nous adoptons en présentant dans un premier temps l'état de la roumanité musicale en Roumanie et Moldavie, puis, ensuite, à Montréal. En outre, il faut également envisager la problématique des frontières entre communauté sous l'angle relationnelle : « [...] *c'est au sein d'une relation à l'autre que l'ethnicité émerge* » (Juteau, 2015, p.11). La roumanité est liée à l'expression d'une identité roumaine. Or, l'identité, sous chacune de ses facettes, que ce soit ethnique, musicale, générationnelle ou autre, marque une frontière entre des altérités et, ce, de manière conjoncturelle et évolutive. Ainsi,

elle consiste en « *une notion dynamique dont le sens se construit en rapport avec les autres identités et dans le jeu constant d'inclusion/exclusion qui s'opère sur la frontière ethnique* » (Kilani, 2009, p. 309). Nous pouvons raisonnablement émettre l'hypothèse qu'en contexte migratoire les membres d'un groupe immigrant souhaiteront se repositionner face à une altérité revêtant désormais un nouveau visage. De plus, nous pouvons également nous demander quels types de transformations subiront les frontières des groupes ethniques roumain et canadien lors du processus d'intégration ayant ici lieu. Notre hypothèse de travail est qu'il y aurait corrélation entre processus de transformations des frontières ethniques et certains processus musicaux. Si nous avons fait cet aller-retour entre objet et sujet d'étude c'est pour souligner qu'indissociables, ils sont tous deux en constante évolution. Pour nous, il s'agira donc d'observer parallèlement les transformations en contexte d'intégration du groupe d'individus s'appelant roumains et la transformation de sa production d'une roumanité musicale dans ce même contexte. Pour ce faire, nous ciblerons d'abord à quel type de transformation des frontières ethniques nous avons affaire dans notre contexte précis. Pour identifier le type de transformation s'opérant sur les frontières de notre groupe migrant, nous ferons usage de la typologie des transformations de frontières ethniques établie par Wimmer (2008, p. 1025-1055). Quand et comment les collectivités se transforment-elles ? Quand et comment se font-elles plus inclusives ou exclusives ? C'est à ces questions que souhaite répondre Wimmer avec cette typologie. Regardons tout ceci de plus près (cf. Fig.1.1). Au premier niveau (cf. Fig.1.1, *level 1*), pouvons-nous d'abord distinguer deux catégories : une première où de nouveaux groupes se forment à partir de la transformation d'anciens groupes (*Shifting Boundaries*) puis, une seconde catégorie regroupant des processus qui ne remettent pas en cause ce que Wimmer appelle la topographie des frontières entre groupes. Cette catégorie qu'il nomme *modifying boundaries (level 1)*, aussi intéressante soit-elle, sera volontairement laissée de côté car les processus qu'elle regroupe ne s'appliquent pas directement au cas de figure que nous allons étudier dans le présent mémoire. Revenons à notre premier sous-groupe : *shifting boundaries (level 1)*. Celui-ci se décline d'abord en deux processus : l'expansion et la contraction (*level 2*). Ici, simplement, les frontières d'un groupe incluront un plus grand nombre d'individus suite au processus d'expansion et, inversement, un plus petit nombre d'individus suite au processus de contraction. Aussi, lors d'un cas de construction d'une nation ou d'ethnogenèse

(level 3), si deux ou plusieurs groupes fusionnent, il peut y avoir soit amalgamation (lorsqu'il y a perte d'identité) soit incorporation⁴ (aucun groupe ne perd son identité). Soulignons aussi la précision apportée par l'auteur aux processus d'expansion/contraction lorsqu'il propose un autre sous-type de transformation : l'emphase au niveau supérieur/inférieur.

[...]a more inclusive or exclusive level of categorical distinction may be emphasized without altering the number of categories in place. Such emphasis shift is made possible by the segmentary, nested character of many systems of ethnic categorization[...] While I sometimes do distinguish between emphasis shifting in such multi-layered boundary systems and fusion/fission, I do not build the typology systematically on this distinction because in many cases it is unclear whether the old distinction has indeed disappeared (as in fusion) or survives in a less salient and relevant way (as in emphasis shifting) (Wimmer,2008, p. 1031).

Comme le souligne Wimmer, cette précision rend compte de la dynamique interne des communautés ainsi que du caractère imbriqué des catégorisations ethniques. Elle permet également d'apprécier plus finement les mécanismes à l'œuvre lors de transformation des frontières ethniques. Nous ferons usage de la typologie établie par Wimmer tout au long du présent mémoire, tout d'abord en parallèle à notre lecture de l'histoire de la Roumanie/Moldavie pour comprendre et situer la formation des groupes ethniques roumains et moldaves puis, ensuite, alors que nous aurons au chapitre 2 défini la manière dont est pensée par l'État l'intégration en contexte multiculturel montréalais canadien, nous pourrons cerner précisément le ou les processus dans lequel sont engagés les groupes ethniques étudiés. En bout de ligne, nous croyons essentiel pour notre étude portant sur les productions musicales d'un groupe se transformant en contexte migratoire, d'identifier clairement le cas de figure dans lequel se situent les groupes impliqués afin d'éventuellement pouvoir relier

⁴ L'intégration des immigrants à des sociétés pluralistes (comme le Québec et le Canada), c'est-à-dire qui acceptent, protègent et encouragent la diversité ethnique, relève directement du processus d'incorporation. Ce point sera de nouveau abordé au chapitre 2.

des processus de transformation musicale à des processus de transformation des frontières ethniques.

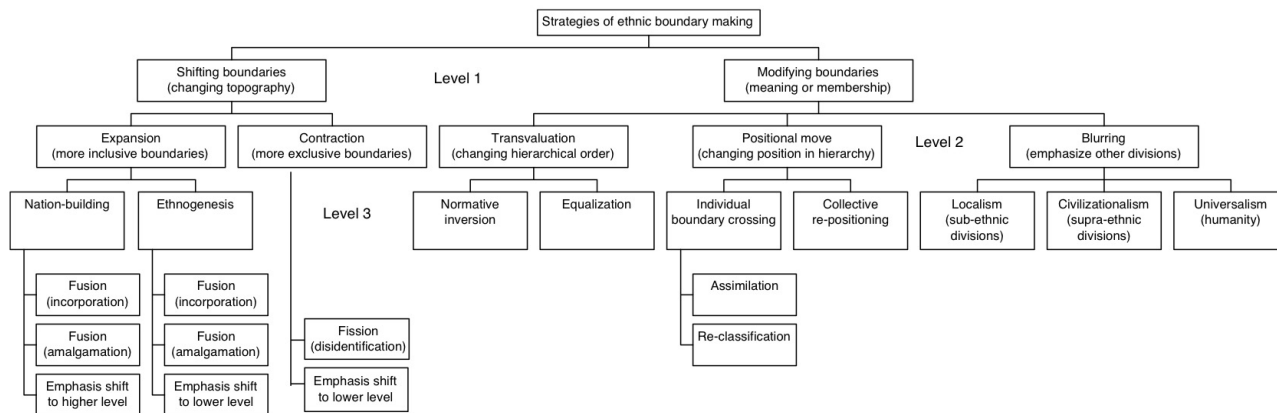


Figure 1.1, Tableau synthèse d’une typologie des transformations des frontières ethniques (Wimmer, 2008, p.1044).

1.1.3 Communautés musicales et la part réel de l’idéal

Avant de nous engager dans la seconde partie de ce chapitre, nous aimerions préalablement revenir un instant sur le rôle et la place du musical. Juteau (2015, p. 63) souligne que c’est par l’action (le réel), pour nous musical, que re-naît et se re-transmet en une constante évolution l’ethnicité (l’idéal). Or, pour l’ethnomusicologue il s’agit de prendre mesure de cette production de l’ethnicité⁵ dans l’objet musical ainsi que dans les relations que des individus entretiennent avec cet objet. Existe-t-il des liens entre des processus de transformation du musical et les processus de re-formation des frontières entre communautés ? Quel rôle peut jouer le musical dans ce phénomène ? C’est exactement sur quoi se penche Kate Kaufman Shelemay dans un article intitulé « *Musical Communities : Rethinking the Collective in Music* » (2011) :

⁵ Nous pourrions aussi parler ici de nationalité ou encore, plus globalement, d’identité collective partagée (communauté symbolique).

Rethinking the notion of community opens opportunities first and foremost to explore musical transmission and performance not just as expressions or symbols of a given social group, but as an integral part of processes that can at different moments help generate, shape and sustain new collectivities. (Shelemay, 2011, p. 349)

L'auteur y souligne le rôle du musical dans la création, la transformation et le maintien des communautés. Aussi, pour Shelemay comme pour Hobsbawm et Juteau, la notion de communauté musicale doit être envisagée « en action ». C'est donc dans cette optique que Shelemay définit trois types de communautés musicales : les communautés de « descendance », les communautés de « dissidence » et les communautés « d'affinités ». Plus précisément, l'auteur nous parlera de *processus* de descendance, de dissidence et d'affinité, processus qui engendreront les communautés musicales citées précédemment. Le processus de descendance donne naissance à des communautés musicales fondées sur une identité collective pouvant, par exemple, reposer sur l'ethnicité ou la religion. « *Processes of descent give rise to what I call descent communities understood from within to be shared identities* » (2011, p. 367). À l'opposé, du processus de dissidence émergent des communautés généralement constituées en résistance à d'autres communautés. Le troisième et dernier type de processus créateur de communauté musicale établi par Shelemay est le processus d'affinité, processus dont découlent les communautés du même nom. L'auteur avance que ce processus serait le résultat du couplage entre des « *préférences individuelles* » et un « *désir de proximité et d'association sociale* » (2011, p. 373). Les trois processus ne doivent pas être pensés séparément mais plutôt en un continuum unissant les trois pôles. Comme le souligne Shelemay, il n'est pas rare que les trois processus soient en jeu lors d'un seul et même événement. En effet, il s'avère difficile de séparer les processus de dissidence et de descendance car ils sont directement liés à la prise de position identitaire; affirmer ce que nous sommes (descendance) c'est forcément affirmer ce que nous ne sommes pas (dissidence).

Dissent communities are almost always at least partial offspring of the forces they challenge, hence the close and interactive relationship between descent and dissent, and the possibility that they can, for long periods of time overlap (2011, p. 372).

Les processus présentés par Shelemay nous rappellent évidemment la typologie des transformations des frontières entre communautés de Wimmer. En effet, les deux auteurs envisagent la communauté tel un ensemble délimité par des frontières fluctuantes et tous deux cherchent également à identifier des processus à l'œuvre lors de la transformation de ses communautés. Si Wimmer s'attarde à la transformation des groupes selon l'identité de ses adhérents, Shelemay s'attarde plutôt aux questions identitaires directement liées au musical lors de la transformation des communautés. Nous ferons de notre part usage des concepts théoriques fournis par les deux auteurs en tachant cependant de mieux cerner les transformations s'opérant également sur la matière musicale même et sur les relations qu'entretiennent les musiciens roumano-moldaves avec le musical. Toutefois, avant de parvenir à cette finalité, nous nous devons d'abord de présenter l'histoire de la roumanité ainsi que de présenter les différentes formes de la roumanité musicale.

1.2. L'histoire de la Roumanité

Nous croyons qu'une brève notice descriptive sur la Moldavie et la Roumanie, sur leurs histoires respectives et communes, ne saura qu'être profitable à la compréhension des enjeux liés aux productions musicales de la CRMM. Toutefois, contrairement au jeune reporter Tintin qui s'apprête à plonger, insouciant, dans une lecture similaire à celle proposée ici, nous nous arrêterons un instant afin de réfléchir sur la nature de toute entreprise historiographique. Il s'agit simplement de souligner que toute histoire est en bonne partie construite à partir d'éléments *choisis* par l'historien. Ainsi, on érige ici un « Grand » siècle et, là, une période « Classique », taillés à même le flot hétérogène et discontinu d'évènements qui s'enchaînent infiniment (Molino, 2003, p. 1386). Molino déclare que « *l'histoire ne s'écrit moins qu'elle ne se réécrit [...] et cette chaîne de réécriture repose sur un processus plus fondamental : les hommes changent et se trouvent à chaque instant dans une situation nouvelle qui implique une nouvelle vision de l'histoire* » (Molino, 2003, p. 1386). En ce sens, nous croyons important d'exposer succinctement les motivations sur lesquelles se fonde notre présentation de l'histoire roumano-moldave en précisant « *l'intrigue* » que nous avons choisie de mettre de l'avant (Nattiez, 2003a, p. 33). Notre objectif est simple : amener nos lecteurs à percevoir avec plus de

Dessein représentant le reporter Tintin lisant une brochure touristique de la Syldavie. Retiré pour respect des droits d'auteur

subtilité la construction et la nature même des identités roumaines et moldaves en soulignant leurs points de rencontre ou de divergence inscrits dans « l'Histoire ». S'il nous apparaît juste de préciser notre démarche historiographique, «[...]il n'y a pas lieu de céder aux sirènes du relativisme » (Nattiez, 2003b, p. 56) car certains *faits* restent et resteront fort probablement toujours indéniables ; Ceaușescu est bien décédé le 25 décembre 1989, la République de Moldavie a bien obtenu son indépendance de l'U.R.S.S. le 27 août 1991, etc... Suivant le conseil de Nattiez qui nous invite à « *assumer la part de subjectivité inhérente à cette périlleuse entreprise* [la réécriture de l'histoire] » (2003a, p.33), nous allons ici procéder à la mise en série du minimum de faits historiques requis pour comprendre la présence à Montréal de deux communautés, moldave et roumaine, liées à l'idée de roumanité. Cette histoire, comme toutes les autres, comporte à la fois son lot de « faits » largement consensuels, particulièrement ceux appartenant au passé « *lointain et stable* » (Molino, 2003, p. 1387), dans notre cas aux origines quasi-mythiques de la roumanité, et, ceux qui, au contraire, appartiennent à une « *période intermédiaire, la plus instable, celle des deux ou trois générations précédentes* » (Molino, 2003, p.1387), « faits » dont l'acceptation reste globalement moins bien partagée. Ajoutons que ce détour par l'histoire est loin d'être fortuit ; que l'on associe l'identité roumaine à une identité « nationale » ou à une identité « ethnique », ces deux types de communautés ont en commun de nourrir une « *croyance en une communauté d'origine* » un passé commun et un lien, réel ou imaginé, avec des ancêtres communs (Juteau, 2015, p. 19 & p. 73). Enfin, suite à ce long mais nécessaire détour, pouvons-nous aborder ce que désormais avertis nous nommerons simplement « l'histoire des roumains ».

1.2.1 Les origines

Rien ne sert ici de s'étendre sur la Préhistoire de la Roumanie car en fait, cela ne servirait aucunement notre présent objectif, soit celui de comprendre la construction des identités roumaine et moldave. Notons

simplement que de nombreux travaux archéologiques attestent la présence de l'Homme sur le territoire de l'actuelle Roumanie depuis plus de 600 000 ans et que, de l'Âge de Pierre à l'Époque du Bronze, diverses peuplades vivront sur ce territoire. (Constantinescu, 1970, p. 22). C'est au

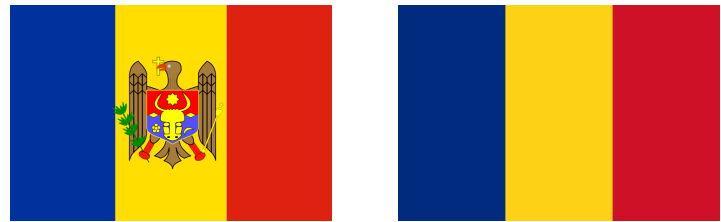


Fig. 1.3, Drapeau moldave (gauche) et drapeau roumain (droite).



Fig. 1.2, Frontières géo-politiques actuelles.

peuple Daco-Gètes que nous devons nous arrêter pour découvrir les « origines » de la roumanité car c'est ce peuple qui sera ultérieurement latinisé sous l'occupation romaine. Il est d'ailleurs intéressant de noter que certains mots daces sont encore aujourd'hui conservés en roumain : *brad*, « sapin », *brînza*, « fromage », etc... (Constantinescu, 1970, p. 30). C'est en 514 av. J.C. qu'apparaissent dans les écrits d'Hérodote les premières informations portant sur la culture et les croyances des habitants de Dacie (Constantinescu, 1970, p. 29). Les siècles s'enchaînent jusqu'à ce que l'État dace, se

dressant face aux visées d'expansion de l'Empire romain, tombe finalement sous le joug de son envahisseur pour devenir, en 106 ap. J.C., la province romaine de Dacie. La présence romaine en Dacie ne sera que d'environ deux siècles et c'est lors de cette période que seront latinisés les Daces. Les linguistes notent d'ailleurs à ce sujet que « *la Dacie n'ayant été soumise que pendant deux siècles à peine à l'emprise de Rome, il est curieux de constater que sa romanisation se soit produite si rapidement* » (Rey, 2010, p. 1972). La conquête romaine de la Dacie peut être « *considérée comme la date de naissance du peuple roumain [...]et générera une série d'antinomies*

caractéristiques du Roumain, Dace/Romain, primitif/civilisé [...] » auxquelles nous pourrions ajouter l'opposition orient/occident à partir de laquelle les roumains, aux marges de l'Europe, se caractérisent aujourd'hui (Stan, 2009, p. 23-27). Nous ne serons donc pas étonnés d'apprendre que chez les roumains comme chez les moldaves, la croyance en une origine commune prend racine dans « l'idée-souche de toute la culture roumaine, [...] l'idée de Rome » (Mihăilescu, 1991, p. 18). Suite au retrait de Rome face aux « invasions barbares » en 271 ap. J.C., nous entrons par la suite dans une période sombre qui se prolongera jusqu'au X^{ième} siècle, période où les sources d'informations sur les descendants des Daces/Latins se raréfieront énormément. Durant cet intervalle, plusieurs peuples migrants s'établiront pour une période plus ou moins longue sur le territoire de Roumanie. Ils seront pour la plupart assimilés au noyau Latin-Dace (à l'exception des Slaves bien entendu). Constantinescu affirme que « c'est à cette étape que s'achèvera la formation du peuple roumain et de la langue roumaine, processus qui peut être considéré comme terminé pour l'essentiel au commencement du X^{ième} siècle » (1970, p. 75).

1.2.2 Du Haut Moyen-âge à l'avènement de la Nation

C'est à l'époque féodale que les divers éléments sociaux et politiques alors en gestation convergeront progressivement vers la naissance des « pays roumains » : la Valachie, la Transylvanie et la Moldavie (cf. fig. 1.4). Ces régions forment encore aujourd'hui des aires culturelles bien distinctes et marquent fortement la topographie interne de l'identité ethnique roumaine. Comme nous le verrons dans la suite de ce mémoire, cette division est toujours présente, actualisée, en musique notamment, au sein de la communauté roumaine de Montréal.

À partir du X^{ième} siècle, plusieurs seigneuries se regroupent en petits royaumes appelés voïvodats, organisations politiques de type féodal. On ne fera d'abord mention de ces voïvodats que pour souligner les luttes qu'ils mènent afin de conserver leur autonomie face à leurs divers voisins, l'Empire Byzantin sur les rives de la Mer Noire et sur les bouches du Danube puis, à partir du XI^{ième} siècle, les Magyars (Hongrois) en Transylvanie (Constantinescu, 1970, p. 96-101). Cette lutte pour l'autonomie restera une constante tout au long de cette période de l'histoire roumaine qui, durant des siècles, sera, au mieux, une espèce d'État-tampon entre divers grands empires ou, sinon, morcelée et intégrée au sein de ceux-ci. Il nous est ici impératif de souligner quelques faits



Fig.1.4, Les pays roumains. Nous pouvons observer que l'aire culturelle moldave est aujourd'hui partagée entre la Roumanie et la République de Moldavie.

saillants de ces siècles de tribulations. En premier lieu, la fondation de la Principauté de Moldavie en 1359 suite à l'émancipation de ses habitants de la domination des Khans de la Horde D'or. C'est cette principauté, parfois aussi appelée la Moldavie historique, qui reste à ce jour partagée entre la Moldavie, région de Roumanie et, la République de Moldavie, ex-république soviétique enclavée entre la Roumanie et l'Ukraine. Par la suite, au XIV^{ème} siècle, la Valachie et la Moldavie se retrouveront sous une domination ottomane qui persistera plus de 400 ans.

De son côté, la Transylvanie, successivement vassale

du Royaume de Hongrie, de l'Empire Ottoman, puis de l'Empire Austro-Hongrois des Habsbourg, gardera toujours une plus grande autonomie face à ses conquérants (Durandin, 1995, p. 509-510). Un autre point d'importance à souligner est l'arrivée des Roms en pays roumains. Ces derniers ont quitté le nord de l'Inde vers l'An mille pour finalement atteindre la péninsule Balkanique vers la fin du XIII^{ème} siècle (Courthiade, 2017). On atteste leur présence en pays roumain dès le XIV^{ème} siècle. Déjà à cette époque, on souligne leur talent musical alors qu'on les retrouve, musiciens-esclaves, au service des grands rois de l'époque. (Beissinger, 1991, p. 16-17) C'est alors que prendra naissance cette étrange relation qu'entreprendront au fil des siècles le peuple roumain et ses musiciens tziganes, ces derniers occupant une position ambiguë, à la fois étrangers, citoyens de seconde classe et porteurs de la tradition roumaine. Certains les accuseront de déformer cette tradition tandis que d'autres les loueront de la maintenir en vie (Lortat-Jacob, 1995, p. 100-102). Ce qui est certain c'est que les Roms ne laisseront personne indifférent, alimentant une polémique qui prévaut toujours aujourd'hui.

1.2.3 Période nationaliste et Grande Roumanie

À l'aube du XIX^{ième} siècle, l'Europe entière, toujours agitée sous les soubresauts de la Révolution Française, s'apprête à être balayée par l'émergence des mouvements nationalistes

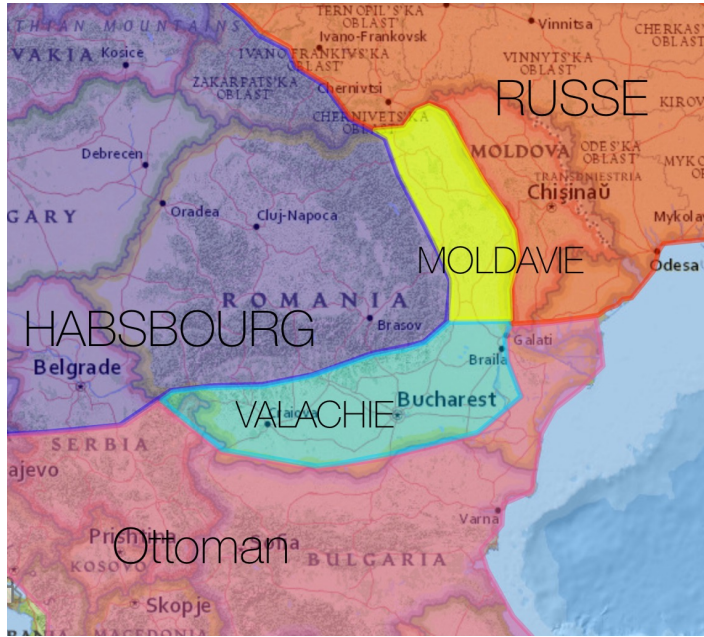


Fig.1.5, Portrait géopolitique en 1812.

(Hobsbawm, 1992, chapitre 1). Les peuples roumains seront également engagés dans ce processus de *Nation-building*⁶ processus qui, suite à la première guerre mondiale, mènera l'État Roumain à sa forme la plus aboutie, la *România Mare*, c'est à dire la Grande Roumanie. L'idée d'une Grande Roumanie reste à ce jour fort importante pour certains Roumains et Moldaves qui, ayant été séparés par les vicissitudes de l'histoire, rêvent d'être à nouveau réunis (King, 1993, p. 135). Ironiquement, c'est dans l'exil que ce souhait se voit pour certains exaucé comme nous avons pu nous-même l'observer sur le terrain, à Montréal, alors que, lors d'un concert de *muzică populară* un présentateur⁷ s'exclame, inspiré, devant une foule réunissant Roumains et

Moldaves : « *Allons! Faisons, ici, aujourd'hui la Grande Roumanie!* »⁸. Afin de comprendre la création de cette Grande Roumanie, revenons d'abord au portrait géopolitique tel qu'il se présente au début du XIX^{ième} siècle, plus précisément en 1812 (cf. fig.1.5). Pourquoi 1812 ? Parce que c'est en cette année que la Russie envahit la moitié nord-est de la Moldavie, territoire qui forme aujourd'hui la République de Moldavie. Comme nous le verrons cette scission de la principauté moldave aura un impact majeur sur le développement des identités roumaine et moldave contemporaines. Parallèlement à l'annexion de ce territoire moldave, la seconde moitié de la Moldavie ainsi que la Valachie forment à cette époque des principautés « autonomes » qui sont en

⁶ Voir typologie de Wimmer, fig.1, niveau 3.

⁷ Il s'agit de M. Margineanu un de nos principaux informateurs dont nous ferons largement mention au chapitre 3.

⁸ « *Hai să facem aici, azi, România Mare* », traduction de l'auteur.

réalité contrôlées par les Ottomans. La Transylvanie de son côté demeure vassale de l'Empire Habsbourgeois (Durandin, 1995, p. 510-511). Les décennies qui suivront verront se succéder plusieurs projets révolutionnaires nationalistes qui mèneront en 1858 à l'Union des deux principautés (Moldavie et Valachie), puis, à leur indépendance en 1878 (Durandin, 1995, p. 511-513). Parallèlement à ces événements, l'idée moderne de la roumanité « [...] *se forge à partir d'un mélange stratégique de "ruralité" et de "latinité"* » (Mihăilescu, 2007, p. 24). On abandonne alors l'alphabet cyrillique pour le remplacer par l'alphabet latin et on procède à une standardisation générale de la langue roumaine en alignant celle-ci sur la langue roumaine littéraire « à la française » telle que parlée dans les milieux bourgeois de Bucarest (King, 1999). Enfin, suite aux événements de la Grande Guerre, les provinces roumanophones de Transylvanie, de Bessarabie (Moldavie russe), et de Bucovine (région roumaine aujourd'hui en Ukraine) votent en 1918 leur rattachement à la Roumanie donnant ainsi naissance à la Grande Roumanie. Nous pouvons observer (cf. fig.1.6) qu'au Sud et à l'Ouest, la Roumanie actuelle a conservé les frontières de cette époque. Par contre, la moitié de son accès à la Mer Noire, la Bessarabia ainsi que la Bucovine ne font désormais plus partie de l'État roumain.



Fig.1.6, La Grande Roumanie

1.2.4 De l'ère soviétique au XXI^{ème} siècle

La *România Mare* n'existera finalement que durant l'entre-guerre. Suite à la Deuxième-guerre mondiale, la Russie, désormais soviétique, reprend ses droits sur la Bessarabie, territoire lui ayant appartenu de 1812 à 1918. Les soviets ont d'ailleurs toujours considéré la Bessarabie comme leur appartenant, la présence roumaine de l'entre-deux-guerres étant perçue comme une occupation (King, 1993, p. 135). Dès 1924, les autorités soviétiques créèrent en territoire ukrainien et à la frontière avec la Grande Roumanie, une première République soviétique Moldave (dont seulement 30% de sa population était roumanophone) et y envoya ethnologues, historiens et linguistes s'occuper de « *language-building, culture-building and nation building* » (King, 1999, p. 118). En effet, ceux-ci eurent pour objectif de dé-roumaniser les moldaves, d'en faire un peuple distinct, peuple qui enfin séparé d'une Roumanie bourgeoise et capitaliste rejoindrait l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques⁹. Pour ce faire, les savants mandatés par Moscou ont principalement travaillé à définir une langue moldave « authentique » et, surtout, distincte de la langue roumaine.

The entire process of culture-building necessarily involved privileging certain cultural forms over others : designating some linguistic traits as exemplary of new literary standards and dismissing others as dialects, establishing a canon of historical tales as representative of the " true " ethnohistory of a given group and rejecting others as apocryphal and drawing clear and immutable boundaries around groups [...] (King, 1999, p. 118).

Pour parvenir à leurs fins, les agents soviétiques réhabilitèrent d'abord l'alphabet cyrillique et officialisèrent systématiquement l'usage de régionalismes. Lorsque l'on utilisait indifféremment un mot d'origine slave ou un d'origine latine pour représenter une seule et même chose, ils privilégièrent l'usage du mot slave (contrairement à ce qui s'était auparavant passé en Roumanie lorsque l'on standardisa la langue roumaine et qu'on favorisa alors les mots d'origine latine). Bien

⁹ Selon la typologie de Wimmer (cf. fig.1.1), nous semblons faire face ici à un cas de fission ou l'emphase est mise sur le niveau inférieur (l'identité moldave). Toutefois, nous observons simultanément un processus de *nation-building*, nation soviétique à laquelle les Moldaves, une fois dé-roumanisés, seraient invités à se joindre.

que certains reprochent aux soviétiques d'avoir en quelque sorte construit et contrefait l'identité moldave, ils ont en fait joué sur des niveaux de distinction identitaire endogènes préexistants, en tentant d'amener les habitants de Moldavie à se considérer plutôt comme cousins du peuple roumain (donc au même niveau d'un hypothétique arbre généalogique) et non comme membres d'un sous-groupe régional englobé dans une identité roumaine plus large. Spécialiste de la question, Charles King (1999) démontre admirablement bien la complexité du processus qui s'opéra alors. Il souligne d'abord comment, généralement, l'habitant de Bessarabie (la plupart du temps paysan) s'identifiait à cette époque avant tout comme Moldave parlant, aussi, la langue moldave, et ce, au grand dam des nationalistes de la Grande Roumanie (King, 1999, p. 120). N'oublions pas que tout au long du XIX^{ième} siècle, c'est à dire tout au long du processus qui mena à la création et à l'idée de la nation roumaine en Roumanie, les habitants moldaves de Bessarabie furent eux sous tutelle russe. Suite à leur intégration au sein de la Grande Roumanie la lune de miel fut aussi de courte durée, l'aristocratie roumaine considérant depuis Bucarest la Bessarabie comme un arrière-pays pauvre et rustre. Comme dans d'autres cas de *Nation-building*¹⁰, le noyau culturel et linguistique élitiste auquel le paysan moldave devait s'assimiler ne reflétait guère sa propre identité. En fait, comme nous le rappelle King, durant l'entre-deux guerres « *both Romania and the Soviet Union were engaged in intense efforts to define who precisely the Moldovan were supposed to be* » (1999, p. 120-121). En regard aux controverses identitaires toujours d'actualité en 2017 en République de Moldavie, nous ne saurions dire que ce débat est à ce jour clos (King, 1994, p. 345-346). Par contre, soulignons que selon les linguistes, donc d'un point de vue *etic*, il n'existe qu'une seule langue roumaine ; les locuteurs du roumain et du moldave pouvant l'un et l'autre parfaitement se comprendre (King, 1999, p.120).

Au lendemain de la deuxième guerre mondiale la Bessarabia fut annexée à L'U.R.S.S. tandis que la Roumanie élut un gouvernement communiste. Les cinquante années qui suivront seront marquées par la pression et le contrôle que les deux régimes totalitaires exerceront sur les sociétés roumaines et moldaves, sur les intellectuels et les savants, mais aussi sur le monde artistique, musiciens, compositeurs, chorégraphe, etc. Nous reviendrons évidemment sur ce point lors de la prochaine section de ce chapitre où nous parlerons de l'influence du régime communiste

¹⁰ King (1999) souligne entre autres le cas de la France, où par exemple l'imposition de la langue française standardisée ne se fit pas sans heurts.

sur l'univers musical roumain. En Moldavie soviétique, le portrait démographique sera considérablement transformé par la déportation de roumanophones rapidement remplacés par des migrants russes et ukrainiens (King, 1994, p. 349).

Enfin, les années 89-90 voient la chute des régimes communistes en Roumanie et Moldavie. En République de Moldavie, on souligne l'indépendance par la reconnaissance du moldave comme langue officielle de l'État, l'adoption du drapeau tricolore roumain auquel on ajoute les armoiries de Moldavie ainsi que le retour à l'alphabet latin (qui ironiquement avait été si contesté par les Moldaves lors de leur intégration à la Grande Roumanie). Les intellectuels moldaves réclament également que l'on reconnaisse officiellement que le moldave et le roumain ne forment en réalité qu'une seule et même langue, ce qui n'aura finalement jamais lieu. Par la suite, le front commun ayant mené à l'indépendance s'essouffle et diverses factions émergent alors. D'un côté les Unionistes, partisans du rattachement de la République de Moldavie à la Roumanie ainsi qu'à la sphère d'influence européenne, et de l'autre les Moldovanistes qui, eux, prônent le rejet de l'ethnonyme « roumain » et souhaitent construire une Moldavie indépendante. La division politique du groupe moldave ainsi que la crainte d'être intégrées à la Roumanie qu'affichent les minorités slaves (Ukrainiens et Russes formant 30% de la population), Gagaouzes et Bulgares plongent alors la jeune république dans un marasme politique et freine les visées unionistes d'une partie de la population. Le XXI^{ème} siècle s'ouvre sur l'élection du parti communiste, ce qui ravive de douloureux souvenirs chez les Moldaves roumanophones qui craignent un retour aux années sombres où l'on niait leur « véritable » identité.

For many citizens, the party's electoral victory in 2001 was threatening. It signaled a return to Soviet-era ideology and practice regarding ethnic and national relations : the denial that Moldovans were culturally, historically, and/or linguistically Romanian, and the establishment of Russian as the acceptable language for public use (Cash, 2004, p. 73).

Aujourd'hui, se déclarer roumain ou roumanophone en Moldavie amène à être catégorisé comme minorité ethnique avec le statut légal qui s'y rattache. Le pays est réputé pour être le plus pauvre d'Europe. Jusqu'à un tiers de la population active aurait quitté le pays, souvent illégalement, pour

aller travailler à l'étranger laissant derrière lui familles et enfants desquels il se sépare souvent pour plusieurs années. (Mashkova&Crudu, 2005). Cette vague d'émigration a aussi un nouveau visage : désormais les femmes aussi quittent en nombre le pays.

[...] nous pouvons imaginer que les départs des femmes et des mères ainsi que leur absence prolongée ont des effets spécifiques sur les relations au sein des familles. Le départ d'un parent structure différemment la vie de famille, sa stabilité, la qualité des relations, et se répercute sur son rythme de vie habituel; d'autant qu'il s'agit de périodes de longues absences (Mashkova&Crudu,2005, p. 5).

L'exil est une réalité bien présente chez les Moldaves bien que le sujet ne commence qu'à peine à être abordé ouvertement au sein de cette société (Mashkova.&Crudu, 2005, p. 5). C'est cette problématique dont parle notamment Adrian Ursu dans sa chanson *Mi-e dor de casa mea*¹¹ (cf. annexe, extrait 1.1). Ursu a d'ailleurs été invité à se produire à Montréal au printemps 2016 dans le cadre d'un concert organisé par la CRMM, concert où il a bien sûr interprété sa composition à propos de l'exil. Soulignons que les migrants moldaves de Montréal, de par le statut légal de leur migration qui leur permet de circuler librement, sont relativement choyés par rapport à la plupart des Moldaves ayant quitté le pays. De leur côté, les roumains n'échappent également pas aux problèmes d'émigration économique quoiqu'ils soient en partie avantagés vis à vis leur confrères Moldaves, notamment par leur adhésion au sein de l'Union européenne. Pour revenir à la République de Moldavie, les élections de 2017 ont mis au pouvoir le candidat pro-russe, Igor Dodon face à l'unioniste Maia Sandu. Dodon, dont les projets politiques sont alignés sur ceux de Moscou, aurait déclaré, selon



Fig.1.7, Les armoiries de Roumanie. On peut observer, représentées sur l'écu central, les armoiries des principales régions roumaines, symbolisant ainsi la construction d'une roumanité à partir d'identités régionales

¹¹ Littéralement : «Il me souffre de ma maison». Il est difficile de traduire justement cette expression principalement compte-rendu de l'étendue sémantique du substantif « dor », dont la signification est un mélange de douleur, de nostalgie, de désir et d'aspiration.

sa propre relecture de l'histoire clairement anti-unioniste, « *qu'une moitié de la Roumanie est Moldave alors que l'autre est hongroise* »¹² (Dreapta, 2017).

En conclusion, l'histoire de la Roumanie, plus particulièrement celle des deux derniers siècles, illustre parfaitement le processus d'inclusion/exclusion qui s'opère sur les frontières ethniques roumaines/moldaves. On y remarque aussi le caractère imbriqué des multiples niveaux de l'identité ethnique que soulignait Wimmer avec sa typologie. L'identité moldave est-elle englobée par l'identité roumaine, relayée au niveau inférieur des identités régionales, ou les deux peuples sont-ils perçus comme des cousins situés au même niveau d'un arbre généalogique prenant racine dans la fusion des peuples dace et romain ? La réponse à cette question dépend vraisemblablement de la personne interrogée. Comme nous le verrons, pour les membres de la CRMM, les Moldaves sont en premier lieu roumains. En outre, les choix musicaux des musiciens de la communauté moldave montréalaise illustrent et soutiennent explicitement ce point de vue.

1.3 La roumanité musicale¹³

Nous venons de décrire les événements historiques ayant mené à l'émergence d'une roumanité et d'une moldavinité. Toutefois, nous n'avons que très légèrement abordé la nature de ces identités. Qu'est-ce que le « caractère roumain » ? Qu'est-ce qui distingue le roumain d'un individu d'une autre communauté ? Une telle question s'avère indéniablement complexe. Doublement complexe, considérant que la réponse varie en fait selon « *la personne qui l'exprime et l'objet auquel cet individu l'applique* » (Stan, 2009, p. 11). En centrant sur le plan sonore nos interrogations concernant la nature de la roumanité, nous pourrions nous demander : « *Y-a-t-il une roumanité musicale ?* » (Stan, 2009). Ayant consacré sa thèse à ce sujet, Luana Stan (2009) démontre bien que cette question ne s'accommode pas de réponses simples.



Fig.1.8, Peinture anonyme illustrant un tarag roumain du début du XXème siècle.

¹² « *Jumătate din România este Moldova, iar cealaltă jumătate este Ungaria* », traduction de l'auteur.

¹³ Suivant le vieil adage « qu'une image (et pourquoi pas un son) vaut mille mots », nous avons joint à ce chapitre sur la « roumanité musicale » une sélection de pièces musicales dont l'écoute remplacera avantageusement quelques pages manuscrites qui, sans l'ombre d'un doute, n'auraient pas su rendre justice au génie créateur roumain qu'il soit rural ou académique.

Quels seraient les traits spécifiques de cette roumanité musicale ? Y aurait-il « *un noyau sémantique commun qui constituerait le sens de base du terme* » (Stan, 2009, p. 15) ou serions-nous « *en présence d'un stock de traits dans lequel chaque penseur, chaque compositeur, chaque musicologue [...] prend ce qui lui semble propre pour construire son concept de roumanité musicale* » (Stan, 2009, p. 402). Dans le cadre du présent projet de recherche, nous avons fait le choix de présenter un ensemble de traits musicaux qui, conjointement articulés, peuvent être appréciés par le roumain/moldave comme « roumains ». En fait, nous ne sommes pas vraiment ici à la recherche de l'essence ou du fondement musical de la roumanité. Nous cherchons au contraire à dresser le portrait le plus global des différentes manifestations musicales de cette roumanité. Aussi, nous esquisserons d'abord cette roumanité musicale telle que produite par les Roumains et les Moldaves dans leurs pays d'origine afin de pouvoir, par la suite, présenter la situation montréalaise avec plus de pertinence. Soulignons également qu'en faisant ici plutôt référence à une roumanité musicale, il ne s'agit pas d'évacuer totalement l'idée d'une moldavinité. Cependant, deux raisons motivent notre décision de présenter une roumanité musicale englobant l'idée de moldavinité. Tout d'abord, nous présenterons dans notre travail une évolution des univers musicaux roumains ayant comme point de départ le début du XX^{ième} siècle, à une période antérieure aux « manipulations » identitaires du régime Soviétique, régime qui ne sera en place que suite à la Seconde guerre mondiale. Deuxièmement, pour les Moldaves, le patrimoine musical partagé avec leurs voisins roumains représente une preuve même de leur roumanité et la production musicale forme en Moldavie un des principaux véhicules de l'identité roumaine. Autrement dit, les musiciens moldaves, en Moldavie tout comme à Montréal, considèrent leur moldavinité incluse au sein de la roumanité musicale au même titre que toutes autres musiques régionales roumaines. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas une manière de jouer « à la moldave » ou que les Moldaves n'entretiennent pas une relation particulière avec leurs musiques traditionnelles. Ces particularités seront d'ailleurs aussi mises en exergue plus loin au cours de ce chapitre.

L'observation de la catégorisation endogène des répertoires musicaux (Cash, 2004) s'avère fort utile afin d'établir les limites de cette roumanité musicale. Tout d'abord, considérons une première distinction faite entre, d'un côté, la *muzica populară* et, de l'autre, ce qui est appelé,

parfois péjorativement, musique « *d'estrade* », de « *promenade* » ou encore « *facile* »¹⁴ (Cash, 2004). Cette dernière catégorie regroupe des styles aussi variés que le jazz, le rock, la pop, etc. En fait, sous cette étiquette, on retrouve tous les genres musicaux qui ne sont pas propres au peuple roumain, eux-mêmes regroupés sous l'étiquette *muzica populară*¹⁵. Conséquemment, cette *muzica populară* n'est pas ce que nous appelons dans notre culture de la musique « populaire » ou « pop ». En fait, le sens de l'adjectif *populară* se rapproche sémantiquement plus de ce que nous qualifions ici de « traditionnel » ou de « folklorique » en désignant ce qui est propre à un peuple. La définition de *muzica populară* n'est cependant nullement consensuelle et, selon les individus interrogés, cette catégorie musicale peut permettre un certain degré de marginalité, de transformation, le respect ou non-respect des conventions, etc. Ces divergences d'ordre esthétique forment la base d'une diversité interne que nous croyons devoir mettre à jour. Car c'est exactement la « déconstruction » de la surface homogène de ce répertoire *popular* que nous nous proposons d'effectuer ici, en convenant que « [...] *par déconstruire on entend non pas démolir, mais examiner de quoi les choses sont faites, comment [...] leurs éléments constitutifs ont été agencés* » (During, 2014, p. 63). Cette présentation nous semble doublement pertinente car cette diversité musicale présente au pays d'origine se rattache en contexte migratoire à Montréal à des activités musicales relevant de paradigmes de l'intégration distincts. Nous reviendrons ultérieurement plus en détails sur ce sujet mais nous tenions à préciser les motifs qui nous ont incités à présenter ce que Radulescu appelle les « *paysages musicaux roumains du XX^{ième} siècle*¹⁶ » (Radulescu, 2002).

D'entrée de jeu, soulignons que nous souhaitons présenter le plus succinctement possible un univers musical très vaste sans tomber dans le réductionnisme tout en donnant une image assez fidèle des différentes « musiques roumaines » et de la place qu'elles occupent l'une par rapport à l'autre. Pour ce faire, il nous semble judicieux de suivre l'exemple de Radulescu (2002) qui, au lieu de dresser un simple inventaire des différentes catégories musicales roumaines, les situe plutôt sur un axe reliant deux pôles : d'un côté les musiques paysannes (relevant de l'oralité) et, de l'autre, les musiques académiques (écrites et dites « savantes »). Cet axe reste avant tout une construction théorique et doit davantage être pensé comme un continuum sur lequel sont disposés des catégories

¹⁴ *Muzică de stradă, muzică de promenadă, muzică ușoară*, traduction de l'auteur.

¹⁵ À l'exception de la musique classique occidentale qui échappe à cette vision dichotomique du monde musical.

¹⁶ « *Peisaje muzicale in România secolului XX* », traduction de l'auteur.

musicales aux frontières plus ou moins floues, frontières souvent traversées autant par les musiciens et les publics que par les musiques elles-mêmes. (Radulescu, 2002, p. 12) Si Radulescu distingue facilement une quinzaine de catégories musicales (2002, p. 16-46), nous nous contenterons ici d'en établir seulement quatre. Les catégories évacuées sont pour la plupart rattachées à des répertoires exogènes : opérette française, tango argentin, jazz, musique de fanfare, blues, rock, folk, etc. En bout de ligne, nous avons choisis de réduire le nombre de catégories à celles correspondant à des phénomènes musicaux observés à Montréal. Les quatre catégories retenues seront donc les suivantes : les musiques paysannes, la *muzica lautarească*, la musique liturgique et les musiques académiques ou savantes (*cf.* fig.1.9). Au-delà de la description des musiques appartenant à chacune de ces catégories, nous ferons également état de leur évolution au cours du XX^{ième} siècle, toujours afin de comprendre les rapports qu'entretiennent entre elles ces catégories, représentatives de différentes formes de roumanité musicale.



Fig.1.9, L'axe oralité/académique de Radulescu (2002).

1.3.1 Les musiques paysannes (cf. Annexe, extrait 1.2)

Le monde rural de la Roumanie du début du XX^{ième} siècle émerge tout juste d'un « Moyen-Âge » s'étant prolongé et ayant laissé la Roumanie en sous-développement face aux autres nations européennes (Radulescu, 2002, p. 16). Un vent de changement souffle alors sur l'univers traditionnel roumain. Puissant souffle de la modernité venu de l'ouest, souffle auquel n'échapperont pas les musiques paysannes roumaines. La principale transformation que ce corpus autrefois essentiellement

monodique subit alors survient avec l'apparition de l'accompagnement de type harmonique-tonal diffusé depuis les centres urbains vers des zones rurales de plus en plus reculées (Radulescu, 1993). Parallèlement à cette complexité harmonique toujours grandissante au cours du siècle dernier, nous pouvons observer une diversification de l'instrumentarium à la disposition des musiciens ruraux ce qui amène Radulescu à identifier un deuxième niveau de transformation des répertoires traditionnels : le niveau timbral (Radulescu, 2002, p. 19). Ces musiques à la fois fonctionnelles ou de divertissements (Radulescu, 1995) se caractérisent par un haut degré de convertibilité/viabilité qui

amène une refunctionalisation fréquente des genres (Radulescu, 2002, p. 16¹⁷). Les musiques paysannes sont également marquées par une forte diversité régionale (Radulescu, 2002, p. 16) qui

Group	No.	FORMULAE	Meter	Oltenia	Muntenia	Banat	Ardeal	Moldova	Dobrogea
	41		$\frac{3}{8}$	R.	R.	---	R.	M.	---
	42		$\frac{3}{8}$	M.	S.	---	S.	---	---
IX	43		$\frac{3}{8}$	R.	R.	R.	R.	S.	F.
	44		$\frac{6}{8}$	M.	R.	---	R.	R.	---
	45		$\frac{6}{8}$	M.	---	---	R.	---	---
	46		$\frac{5}{8}$	---	M.	M.	R.	---	M.
	47		$\frac{5}{8}$	---	M.	R.	R.	---	R.
	48		$\frac{5}{8}$	---	M.	R.	R.	---	S.
X	49		$\frac{7}{8}$	R.	M.	---	M.	R.	M.
	50		$\frac{7}{8}$	---	R.	---	R.	S.	R.
	51		$\frac{9}{8}$	---	R.	---	R.	S.	R.
	52		$\frac{10}{8}$	---	R.	---	---	S.	S.
	53		$\frac{7}{16}$	R.	M.	---	R.	R.	M.
XI	54		$\frac{7}{16}$	R.	M.	---	R.	R.	M.
	55		$\frac{9}{16}$	---	---	---	F.	---	---
	56		$\frac{10}{16}$	---	---	---	M.	---	R.

Fig.1.10, Tableau de la distribution régionale de formules rythmiques (Prota-Ciora, 1969). F= fréquent, M= modéré, R=limité, S=sporadic

¹⁷ Par convertibilité, Radulescu entend qu'une pièce musicale appartenant à un style précis de répertoire peut être transformée et jouée dans un contexte nouveau avec une fonction nouvelle. Ainsi, par exemple, lors d'un mariage des musiciens pourraient « récupérer » la mélodie d'une ballade pour la transformer en musique de danse après l'avoir dépouillé de son texte.

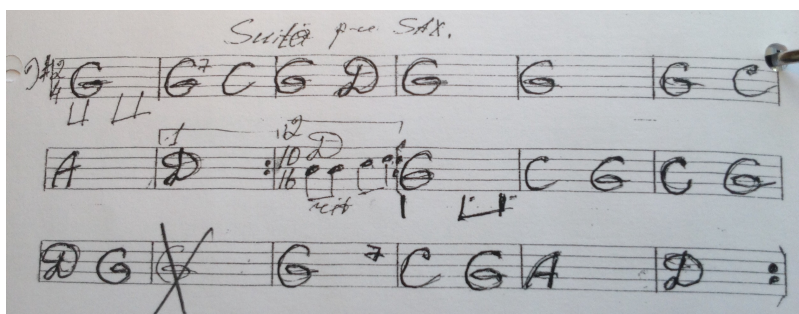


Fig.1.11, La demi-cadence récurrente, représentative de la région du Banat. Partition de l' *Orchestra Rapsodia Română* de Montréal par N.Margineanu.

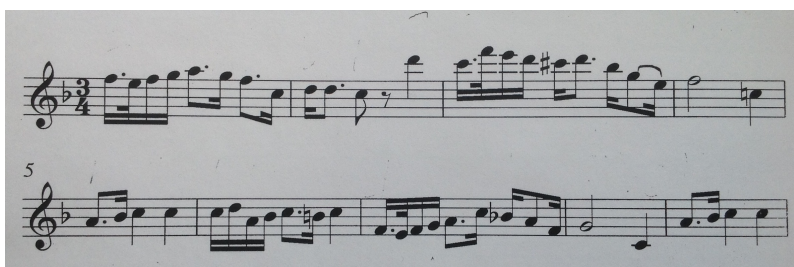


Fig.1.12, Les syncopes rythmiques dans une mélodie transylvaine. Partition de l' *Orchestra Rapsodia Română* de Montréal par N.Margineanu.

s'exprime sur différents niveaux du matériel musical (instrumentarium, échelles, formules rythmiques, formules harmoniques, etc...). Cette diversité régionale étant au cœur de notre analyse des pratiques musicales en terrain montréalais nous nous permettons d'en donner ici quelques exemples. Par ces exemples, puisés autant dans la littérature musicologique que dans le discours des musiciens roumano-moldaves montréalais, nous souhaitons souligner l'existence de traits spécifiques permettant de distinguer les divers styles régionaux. Regardons d'abord la distribution de diverses formules rythmiques de musiques de danses

selon les différentes aires culturelles roumaines (Proca-Ciordea,1969). En consultant les lignes 55 et 56 du tableau de la figure 1.10, nous pouvons constater que les rythmes s'y trouvant ne sont pratiquement entendus qu'en Transylvanie (*Ardeal*) et qu'ils sont conséquemment représentatifs de cette région. En second exemple, les musiciens rencontrés dans le cadre de notre enquête identifient unanimement l'usage répété de la demi-cadence comme trait distinctif des musiques de la région du Banat (*cf.* fig.1.11). On retrouve un même accord parmi nos musiciens lorsqu'il s'agit de distinguer les mélodies transylvaines par la présence de syncopes (*cf.* fig.1.12). Cette diversité régionale, incarnée dans certains traits musicaux, sera plus tard exacerbée sous les politiques culturelles du régime socialiste jusqu'à former aujourd'hui l'élément central à partir duquel les musiciens de *muzica populară* construisent leur « roumanité » musicale.

1.3.2 Les musiques savantes. (cf. Annexe, extrait 1.3)

Le monde de la musique classique est au début du XXI^{ème} siècle en pleine expansion en Roumanie comme en témoigne l'ouverture de conservatoires et de salles de spectacle dans la plupart des grandes villes du pays. (Radulescu, 2002, p. 27). Compositeurs, interprètes et musicologues, s'engagent alors dans un double-processus. Il s'agit d'un côté de récupérer les éléments de la tradition romantique allemande pour s'inscrire et entrer dans la modernité tout en créant un style roumain en incorporant, comme cela s'est fait ailleurs en Europe Centrale, des éléments populaires que l'on force dans le cadre de l'harmonie tonale. (Radulescu, 2002, p. 27). Durant cette période nous assisterons à de vastes entreprises de collectes de données menées par l'ethnomusicologue Constantin Brăiliu, collectes qui mèneront à la création des Archives Nationales de Folklore (Radulescu, 2002, p. 29) Les compositeurs roumains, à la recherche d'une roumanité musicale dans les éléments folkloriques, ont ainsi contribué à la recherche et la conservation de pratiques musicales « authentiques » relativement anciennes. Parmi les compositeurs roumains, George Enescu et Ciprian Porumbescu font figure de monuments de l'école Classique Roumaine; leurs œuvres sont toujours fréquemment jouées, en Roumanie comme à Montréal.



Fig. 1.13, George Enescu sur un billet de banque roumain.

1.3.3 Muzica Lăutărească (cf. Annexe, extrait 1.4)

Ce que l'on appelle aujourd'hui *muzica lăutărească* prend racine dans l'activité musicale des « bardes » roumains : les *lăutari*. Selon le dictionnaire roumain Dexonline, le *lăutar* « est un musicien populaire [traditionnel], souvent d'origine tzigane jouant plutôt à l'oreille qu'en lecture ». ¹⁸ Ainsi, en langue roumaine les termes *lăutar* et tzigane sont pratiquement synonymes (Lortat-Jacob, 1995, p. 100) pour la simple et bonne raison que la grande majorité des musiciens sont tsiganes. Aussi, au sein de cette seule définition pouvons-nous déjà remarquer le fondement de la plus grande polémique entourant la roumanité musicale (Radulescu, 2002, p. 58-61). C'est qu'en fait, les *lăutari* occupent une position ambiguë étant à la fois porteur de la tradition *popular* propre au peuple Roumain tout en étant également des « étrangers statutairement désignés comme tels » (Lortat-Jacob, 1995, p. 102). Ce constat donne d'ailleurs lieu, depuis le XIX^{ième} siècle, à un débat sur la place que devrait occuper l'apport des tsiganes dans la constitution de répertoires musicaux traditionnels dits « authentiques », débat au sein duquel s'opposent, entre autres, d'éminents ethnomusicologues et compositeurs tels que Brăiloiu, Bartok, Liszt ou encore Enescu, certains affirmant « que c'est uniquement aux *lăutari* bohémiens que l'on doit, sinon l'existence de la musique populaire, du moins sa conservation » tandis que d'autres prétendent que des tsiganes proviendraient « la disparition du style musical traditionnel et la déformation des lignes mélodiques pures des anciennes chansons » (Lortat-Jacob, 1995, p. 100). Les tsiganes font partie intégrante du paysage musical roumain depuis déjà plusieurs siècles. La majorité d'entre eux font l'apprentissage de la musique au sein de la cellule familiale et ce depuis leur plus jeune âge (Radulescu, 1988). Bien évidemment, il en résulte qu'ils atteignent des niveaux d'habiletés techniques incomparables et qu'ils occupent conséquemment une place de plus en plus poignante sur l'espace musical roumain. C'est ce que démontre une étude comparative diachronique centrée sur le petit village de Draguș. Des études conduites dans ce village par Brăiloiu en 1932 démontrèrent que « la mort se voyait alors signifiée par une musique vocale, paysanne, non-professionnelle et exclusivement féminine » (Lortat-Jacob, 1995, p. 101-102). Or, de retour sur le même terrain en 1981, des chercheurs observèrent un « triple transfert » au sein du répertoire

18

Lăutar, (s.d.). Dans Dexonline, repéré à <https://dexonline.ro/definitie/lăutar> « *Muzicant popular, în genere țigan, care cântă mai mult după ureche decât după note* », traduction de l'auteur.

funéraire, de femme vers homme, de musique vocale vers musique instrumentale et, finalement, un transfert ethnique de Roumain vers Tsigane (Lortat-Jacob, 1995, p. 101-102).

Qu'a donc de particulier la musique produite par les *lăutări* tsiganes pour que son identité roumaine soit à ce point contestée ? Ayant ailleurs déjà été conclu que nous ne pouvions établir l'existence de deux catégories nettement distinctes entre musique roumaine/paysanne d'un côté et musique tsigane/*lăutărească* de l'autre, il semblerait que nous ayons plutôt affaire à un style d'interprétation tsigane/*lăutăresc* (Radulescu, 2004). Mais qu'en est-il de ce « style tsigane » ? Est-il observable, mesurable et quantifiable ? Il y a-t-il des traits qui pourraient nous permettre de distinguer cette catégorie d'interprétation d'une autre ? Bouët (1973, p. 368) note que l'on considère les exécutions tsiganes « *propices aux débordements effectifs* » et qu'on leur « *reproche un brio et un style trop abondamment nourri d'emphase expressive* ». On associe souvent le style tsigane à « virtuosité », « emphase » ou « swing ». Bartok abonde en ce sens lorsqu'il affirme que le style tsigane « *reveals itself in unsystematic cutting of values or precipitating of tone group* » (Lortat-jacob, 1995, p. 143). La remarque de Bartok laisse enfin apparaître des paramètres musicaux qui pourraient constituer des critères à partir desquels nous pourrions distinguer le style tsigane. Par ses récents travaux Victor Stoichită (2008) nous permet d'éclairer davantage cette problématique. C'est en confrontant un musicien tsigane à une transcription de son interprétation d'une suite de *melodii* que Stoichita tente de faire ressortir les paramètres musicaux sur lesquels s'articulent le jeu « à la tsigane ». Il en ressort que les *lăutări* interrogés par Stoichită tentent généralement d'éviter un jeu fade (*fara sare*¹⁹) ou droit (*drept*). Pour ce faire les musiciens ont systématiquement recours à la variation, à « *des idées astucieuses que les musiciens qualifient de « ruses » (șmecherii) ou « malices » (ciorăni)* ». Ces mêmes *lăutari* révèlent ensuite chaque passage où ils font preuve de « ruse » ou de « malice » et l'analyse musicale de ces mêmes passages permet d'associer ces termes aux paramètres musicaux de syncope, liaison, anticipation ou broderie mélodique. Une seconde particularité du « jeu à la tsigane » réside dans la recherche de « douceur » (*dulceată*) par les musiciens-*lăutari* (Bonini-Baraldi, 2015). Cette douceur « *se situant à un niveau profond de l'être humain [...] et qualité propre aux tsiganes* » (p. 23-24) se traduit en musique par l'usage de timbres particuliers, l'utilisation abondante d'ornements et de figures rythmiques complexes puis, finalement, la modification structurelle. (p. 24.-29).

¹⁹ Littéralement « sans sel », traduction de l'auteur.

Comme nous venons de l'observer, les tsiganes se sont distingués hier comme aujourd'hui par un style d'interprétation musicale dont certains procédés particuliers ont pu être mis à jour. Il est important de comprendre que nous touchons ici aux limites de la « roumanité » comme en font foi de nombreux témoignages et débats (Radulescu, 2002, p. 58-61). Le genre musical proprement appelé *muzica lăutărească* qui apparaîtra finalement dans les années 1960 reste à ce jour fort contesté. Somme toute, la place des *lăutari* restent centrale dans le paysage musical roumain. Jouant sur tous les tableaux, oeuvrant autant au sein des danses villageoises que dans les plus grandes salles de concert du pays, ils font preuve d'une faculté adaptative exceptionnelle et leur musique est la synthèse des différents styles musicaux d'une époque, des plus anciens aux plus novateurs (Radulescu, 2002, p. 45).

1.3.4 Les musiques liturgiques

Les musiques de cultes ne feront pas l'objet d'attention particulière dans le cadre du présent mémoire et ce pour plusieurs raisons. Principalement, nous devons souligner que le caractère transnational de ces musiques ajoute un niveau de complexité supplémentaire à leur analyse et nous incite conséquemment à les laisser de côté. Une étude exhaustive des pratiques musicales des migrants roumano/moldave de Montréal devrait sans aucun doute tenir compte des musiques liturgiques, entre autres parce qu'elles représentent en quelque sorte un « liant » unissant en Roumanie toutes classes sociales (Radulescu, 2002, p. 46). Si nous souhaitons certes dresser ici un portrait global des activités musicales de la CRMM, nous n'approfondirons au final que certains cas de figure. Disons seulement que ces musiques sont bel et bien pratiquées à Montréal et que, compte tenu de leur fonctionnalité stricte, elles restent relativement figées, évoluant peu au cours du XX^{ième} siècle (Radulescu, 2002, p. 46).

1.3.5 L'évolution de la « roumanité » musicale

Après avoir défini et situé les diverses catégories de notre roumanité musicale sur l'axe Oralité/Académie, voyons maintenant comment celles-ci ont évolué au cours du XX^{ième} siècle pour enfin parvenir à leur état actuel. Hors de notre champ d'expertise nous supposons momentanément que les musiques liturgiques occupent en Roumanie plus ou moins la même forme et plus ou moins la même fonction²⁰. Toutefois, cette stabilité pourrait s'avérer compromise en contexte

migratoire et, conséquemment, il serait intéressant d'ultérieurement enquêter sur ce sujet. La musique classique nationale reste aussi sensiblement la même tout au long du XX^{ième} siècle bien que l'on puisse sans crainte émettre l'hypothèse que son interprétation ait évolué au cours de cette période. La *muzica lăutărească* synthèse des éléments présents et passés, garde tout au long de ce siècle cette position controversée sinon marginale face à la roumanité musicale, parfois incluse, parfois exclue. Il est vrai que le matériel musical appelé *lăutărească* a évolué selon diverses influences mais certains éléments qui lui sont propres ont tout de même été conservés : improvisation, virtuosité, etc. En bout de ligne, ce sont les musiques paysannes qui subiront les plus profondes transformations au cours du dernier siècle.

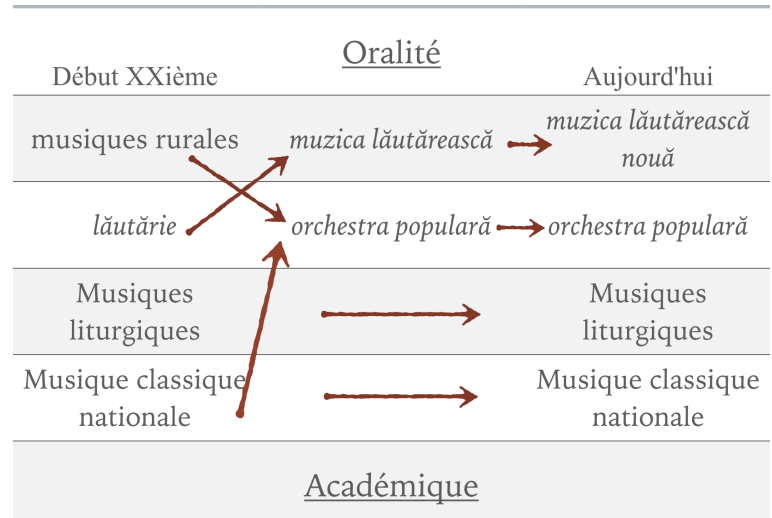


Fig.1.14, L'évolution des musiques roumaines. Les musiques rurales subiront les transformations les plus profondes. En effet, les pressions politiques vont mener à la création de l'orchestre populaire, à mi chemin entre le *taraf* traditionnel et l'orchestre classique.

²⁰ C'est d'ailleurs ce que croit aussi Radulescu.

1.3.6 La folklorisation des musiques paysannes (cf. Annexe, extrait 1.5)

Le monde rural roumain subit une profonde métamorphose au cours du XX^{ième} siècle : industrialisation, exode rurale vers les centres urbains, développement des transports, arrivée de la radio puis de la télévision, etc. À l'image de l'univers dont elles sont issues, les musiques paysannes se transforment elles aussi (Radulescu, 2002, p. 70-72). Le chant épique est significativement tronqué ou disparaît simplement tandis que les *doine*²¹ se raréfient peu à peu. Seules les musiques de danse conservent comme toujours leur vigoureuse popularité (Radulescu, 2002, p. 70). Toutefois, le cours « normal » (Radulescu, 2002, p. 69) de l'évolution de ces musiques sera brusquement dévié suite aux manipulations du régime totalitaire socialiste ayant pris le pouvoir en 1944. En effet, le nouveau régime met de l'avant diverses politiques visant la création d'un nouveau genre musical populaire, une alternative musicale dite « supérieure » qui, à la fois par sa forme et par son contenu, véhicule l'idéologie socialiste. Pour ce faire, les autorités socialistes transforment considérablement la formation instrumentale traditionnelle (appelée *taraf*) ; elles fondent une maison de disque qui, évidemment, n'enregistre que la nouvelle musique ; créent un réseau de maisons de cultures pour sa diffusion, organisent de grands festivals/concours à l'échelle nationale puis installent dans chaque village des hauts parleurs qui diffusent à volume maximum du levé au couché du soleil la nouvelle *muzica populară* (Radulescu, 2002, p. 88-89). Au début, la nouvelle musique reste plutôt fidèle à l'originale, la censure ne s'appliquant d'abord qu'aux textes des chansons. La création des orchestres populaires, calqués sur l'orchestre populaire soviétique, sera par la suite déterminante dans la transformation du matériel musical brut. Le *taraf* traditionnel de 5-8 musiciens devient alors un grand ensemble de plus ou moins quarante musiciens qui, autre nouveauté, se retrouve également sous la direction d'un chef-conducteur. Celui-ci va alors en quelque sorte dompter les libertés individuelles des instrumentistes qui, habitués à mettre en œuvre un savoir-faire notamment caractérisé par l'hétérophonie et la variation, doivent désormais se restreindre à varier les mélodies, l'ornementation, l'harmonisation, les motifs rythmiques, etc. Tous doivent désormais suivre scrupuleusement le texte musical tel qu'inscrit sur la partition. On emprunte également certains éléments stylistiques propres à la musique classique : jeu du violon (timbre, legato, tremolo) harmonisation plus élaborée, opposition dynamique (Radulescu, 2002, p. 89). Pour le Parti, la

²¹ *Doine* au singulier *doina*, ballade du répertoire traditionnel roumain (Radulescu, s.d.).

muzica populară symbolise l'idéologie communiste à de nombreux égards (Radulescu, 2002, p. 85) :

- La nouvelle musique a une sonorité optimiste et grandiloquente qui célèbre et perpétue la victoire du peuple travailleur, la nouvelle vie et la réussite du peuple,
- l'orchestre obéit au chef conducteur,
- On joue des chansons avec textes contrefaits,
- tous les musiciens jouent à l'unisson de la seule manière possible, absence de voix « divergentes »,
- l'orchestre embellie les traditions paysannes par polissage des timbres. L'harmonisation et les arrangements savants font entrer la nation dans la modernité.

Plus globalement, la *muzica populară*, conjointement articulée avec danse et costumes traditionnels, s'inscrit dans un mouvement de mise en scène de la ruralité où l'on passe du « [...] *rituel au spectacle*²² » (Radulescu, 2002, p. 83). C'est ainsi que nous entendons la folklorisation des musiques rurales; « [...] *il s'agit de la réutilisation après la transformation (à des degrés divers) des musiques qui, à l'état brut et dans leur lieu originel, constituent l'objet d'étude des ethnomusicologues [...] la folklorisation désignant le passage d'un état à l'autre de ces musiques et de danses qui y sont le plus souvent associés* » (Brandilly, 1989, cité dans Radulescu, 2002, p. 67). L'organisation de festivals/concours à l'échelle nationale, concours où chaque participant doit uniquement interpréter des pièces de sa propre région, contribuera à répandre en Roumanie la représentation mentale d'une carte musicale du pays, chaque région pouvant être associée à un rythme, une danse, un instrument, un répertoire, etc. (Radulescu, 2002, p. 90) Cela a pour effet que les roumains peuvent se reconnaître entre eux par l'association région/musique. Cette connaissance de la diversité musicale infranationale sera largement utilisée dans l'intégration des membres de la CRMM à la société canadienne, le besoin de reconnaissance occupant une place centrale dans ce processus (Taylor&Gutmann, 2010). Soulignons également que les efforts déployés par le régime pour « dépolluer » le folklore de toutes influences allogènes contribuera à véhiculer l'idée de la *muzica populară* étant « authentiquement », « purement » roumaine

²² «[...]de la *ritual la spectacol* », traduction de l'auteur.

(Radulescu, 2002, p. 86). Somme toute, les pressions idéologiques politiques auront à cette époque en Roumanie atteint un degré rarement égalé ailleurs (Radulescu, 2002, p. 67).

1.3.7 En République de Moldavie

Les paysages de la roumanité musicale du début du XX^{ième} siècle sont sensiblement les mêmes en Roumanie qu'en République de Moldavie (rappelons qu'à cette époque cette république n'existe pas encore et que la Moldavie russe est sur le point d'être incluse en 1918 dans la *România Mare*). C'est avec l'annexion d'une moitié de la Moldavie par l'URSS en 1944 que la situation évolue considérablement. Les autorités soviétiques initient alors un processus de folklorisation des musiques paysannes similaire à celui ayant alors lieu en Roumanie. Toutefois, engagées à construire une identité moldave distincte, les autorités censurent toute allusion à la roumanité dans le texte des chansons. Or, au cours de la période soviétique, cette censure se s'appliquera jamais au matériel musical brut et les musiciens y verront une manière de contourner la censure afin d'affirmer leur identité roumaine. Pour ce faire, les ensembles populaires incluent dans leur répertoire des musiques de toute les régions roumaines, non seulement de Moldavie²³. Les Moldaves ont ainsi développé une relation particulière avec le répertoire *popular*. Si celui-ci reste toujours, tout comme en Roumanie, symbole de tradition et d'authenticité, sa production est aussi accompagné d'un discours politique soulignant l'identité roumaine des Moldaves et narrant les souffrances du peuple moldave sous l'occupation soviétique. Il s'agit explicitement de « [...]réparer les erreurs de l'histoire »²⁴ par le musical car « [...]la musique a toujours été le liant qui a consolidé les liens de fraternité et conserver la mémoire des habitants de chacune des rives du Prut²⁵ afin que ceux-ci ne deviennent pas étrangers l'un pour l'autre²⁶ » (Paladi, 2013) (cf. Annexe, extrait 1.6).

²³ Contrairement à ce qui avait lieu en Roumanie où l'on développait plutôt des expertises régionales en encourageant les musiciens à ne jouer que les musiques de leurs propres régions.

²⁴ « *Este numai un accident ale istoria, un accident reparabil[...]* », traduction de l'auteur.

²⁵ Le fleuve Prut marque la frontière entre la Roumanie et la République de Moldavie.

²⁶ « *Muzica întodeauna a fost liantul care a consolidat sentimentul de fraternitate, care a ținut trasa memoria si nu a permit sa lasa instraînarea intra doi maluri Prutului[...]* », traduction de l'auteur.

1.3.8 La roumanité musicale aujourd'hui

Quelle est la situation actuelle de la roumanité musicale ? Cette réalité s'avère évidemment fort plus complexe que les dernières pages ont pu le laisser croire. D'abord parce qu'au-delà des quatre catégories musicales présentées, *muzica lăutărească*, *muzica populară*, musiques liturgiques et musiques académiques, plusieurs autres catégories musicales s'insèrent à divers endroits sur l'axe oralité/académique (Radulescu, 2002). La mobilité des musiciens et des musiques sur cet axe ajoute encore un degré de complexité supplémentaire à la définition d'une roumanité musicale (cf. Annexe, extrait 1.7). La *muzica populară* resta généralement plus stable gardant sensiblement la même forme au cours des dernières décennies.²⁷ De son côté la *muzica lăutărească* beaucoup plus perméable aux influences extérieures, évolue dans diverses directions, parfois jusqu'à des formes où toute roumanité musicale est pratiquement évacuée. Néanmoins, chacune à leur propre vitesse, les différentes musiques roumaines évoluent et se transforment tout au long de leurs parcours historique :

Transhistoriques, peut-être, mais pas exemptées de devenir : les formes qui nous viennent du passé sont celles qui ont survécu à une sévère sélection culturelle. Les autres sont tombés dans l'oubli ou ont été recyclées pour en engendrer de nouvelles (During, 2014).

Pour nous, l'ultime acte de l'évolution de cette musique se joue à Montréal et nous pouvons légitimement nous demander quelles formes prendront désormais les musiques roumaines dans leur production locales par les musiciens de la CRMM. C'est sur quoi nous allons tout de suite nous pencher dans le prochain chapitre portant sur la terre d'accueil des migrants : Montréal.

²⁷ Évidemment, le style *popular* évolue tout de même quoique moins rapidement. N.Magineanu, chef de l'*Orchestra Rapsodia România de Montréal*, souligne cette évolution dans sa critique des orchestres modernes de Moldavie : « Ils [les frères Stefanet de l'ensemble Fluieraș] tente de transformer, de renouveler les arrangements et c'est très très mauvais. Pourquoi changer ? Écoute la coda de cette pièce et ici la gamme par ton ! ».

CHAPITRE SECOND

Terre d'accueil : Montréal

« Toute collectivité a intérêt à maintenir un minimum de cohésion. C'est à cette condition qu'elle peut se doter d'orientations communes, assurer la participation des citoyens à la délibération publique, créer un sentiment de solidarité nécessaire au bon fonctionnement d'une société égalitaire, disposer d'une capacité de mobilisation en cas de crise et profiter de l'enrichissement lié à la diversité ethnoculturelle. Pour une petite nation comme le Québec, toujours préoccupée de son avenir en tant que minorité culturelle, l'intégration représente en outre une condition de son développement, voire de sa survie. » (Bouchard & Taylor, 2008, p. 19)

2.1 Montréal

Suite à une première mise en contexte visant à mieux circonscrire la notion de roumanité et de ses frontières musicales, déplaçons maintenant notre regard sur Montréal et sur sa communauté d'origine roumano-moldave. Cette double mise en contexte, le premier acte se jouant en Roumanie et le second à Montréal, est essentielle si l'on tente de mettre à jour et de cerner la manière dont le musical intervient dans les processus identitaires d'adaptation, d'intégration et de construction identitaire en contexte migratoire et, ce, en adoptant une perspective diachronique. Comment cerner la roumanité montréalaise sans comprendre aussi sa trajectoire dans une perspective historique ?

Le portrait de la situation montréalaise que nous brosserons ici se déclinera en trois sections. Une première consistera en la présentation des modèles théoriques mise en place au Québec et au Canada afin de guider l'élaboration et la mises en place de politiques d'intégration. Nous tirerons de ces modèles des outils théoriques qui nous permettront ultérieurement de classer les activités musicales de la CRMM. Suivra, en deuxième lieu, une description à la fois historique

et statistique de la communauté faisant l'objet de la présente étude. Cette description nous permettra de préciser quels sont les niveaux de diversité interne à la communauté. Enfin, nous dresserons un aperçu des univers musicaux roumains de Montréal qui nous conduira à une analyse plus approfondie d'un cas de figure précis au chapitre suivant. Toutefois, nous souhaiterions apporter une précision supplémentaire avant de s'engager plus loin. Il s'agit en fait d'une mise en garde touchant la comparabilité des données recueillies dans le cadre de notre étude. Il ne faudrait en aucun cas s'imaginer que les conclusions qui seront tirées en ce qui a trait à l'intégration de migrants à Montréal pourraient être transposées à d'autres villes. C'est qu'en réalité Montréal fait figure à part parmi les grandes villes américaines en ce qui a trait à l'intégration de ses immigrants. C'est ce qui ressort de l'étude de Claire McNicoll (1993), fondée sur un énorme corpus de données recueillies sur près d'un siècle, étude où l'auteur met à jour la mobilité résidentielle des différents groupes ethniques de la métropole, mobilité s'effectuant par mouvements lents, souvent rythmés aux cycles de vie des familles. La particularité du cas montréalais réside en la présence continue d'une contiguïté résidentielle ethnique qui, selon les modèles d'intégration nord-américains typiques, devrait se dissoudre au fil de l'ascension économique d'un groupe, et qui, dans la métropole, ville fracturée dès ses origines entre univers francophone/catholique et anglophone/protestant, tend plutôt à subsister au-delà de cette mobilité économique :

Montréal présente un cas curieux de ville dont la ségrégation ethnique s'accroît au lieu de décroître, une ségrégation qui touche tous les groupes. L'exemple de Montréal nous force à remettre en question l'hypothèse qui lie mobilité économique, intégration sociale et desserrement de la contiguïté résidentielle, lorsqu'on l'applique à une ville où l'homogénéité culturelle ne préexiste pas à l'arrivée de contingents étrangers en nombre important.

(McNicoll, 1993, p. 280)

2.1.1 Quelle intégration ?

Avant d'entamer la présentation de la CRMM, nous voudrions tout d'abord regarder de plus près le milieu au sein duquel elle tente de s'insérer. Il faut pour cela s'attarder un instant sur ce milieu montréalais, certes, mais également québécois et canadien, pour cerner la manière dont

celui-ci influence l'intégration des nouveaux-venus par les modèles d'intégration qu'il met en place. D'abord, disons que cette intégration s'opère théoriquement à plusieurs niveaux de façon simultanée : individus, organismes communautaires, États (Bouchard, 2011, p. 115). Si notre étude porte sur les pratiques musicales d'individus lors de leur processus d'intégration, nous souhaiterions également aborder rapidement ici la théorisation de l'intégration par l'État afin d'avoir un aperçu de l'impact que celui-ci peut avoir sur l'intégration des immigrants. À titre d'exemple, au Québec l'adoption de la Loi 101¹ a un impact majeur sur l'intégration des immigrants à la société québécoise (McNicoll, 1993, p. 72). Notre but n'est pas ici d'analyser en particulier certaines lois ou politiques, mais plutôt de fournir les outils théoriques qui pourraient permettre d'une part d'analyser ces politiques, mais aussi, plus largement, d'analyser les actions de groupes communautaires et d'individus au cours de ce processus d'intégration. Ces outils sont ce que nous appellerons plus loin les paradigmes de l'intégration.

De quelle manière l'État conceptualise-t-il « l'intégration » ? C'est à cette question que répond Aude-Claire Fourot (2013) dans son livre « L'intégration des immigrants ; Cinquante ans d'action publique locale » en nous proposant cette définition :

[...] l'intégration renvoie aux liens sociaux qui rattachent l'individu à d'autres groupes sociaux et permet à ce dernier de se considérer comme un membre d'un tout collectif. Le qualificatif d'intégration s'est progressivement appliqué aux immigrants et à leurs enfants tout en gardant le biais normatif associé à la vision selon laquelle un déficit d'intégration conduit à des formes d'anomie sociale (Fourot, 2013, p. 17).

Sous cette perspective durkheimienne à la fois théorique et prescriptive (Fourot, 2013, p. 17), l'État considère que l'on peut prendre la mesure de la réussite d'une intégration selon certains

¹ « Selon les termes de la Charte de la langue française, adoptée en 1977 (la loi 101), le français est la langue de l'État et de la Loi aussi bien que la langue normale et habituelle du travail, de l'enseignement, des communications, du commerce et des affaires. La politique linguistique québécoise vise donc à promouvoir le français comme langue publique commune. Cependant, la langue que les citoyens utilisent à la maison ou dans leur vie privée n'est pas visée par la charte [...] Le français, au Québec, est aussi la langue de l'intégration. Grâce aux dispositions du chapitre VIII de la Charte de la langue française portant sur la langue de l'enseignement, l'école québécoise de langue française, où se côtoient des élèves d'origines diverses, est devenue un carrefour d'intégration et d'apprentissage des normes du vivre-ensemble. La langue française est le principal médium permettant aux Québécois de toutes les origines d'apprendre à se connaître, d'interagir, de coopérer et de participer au développement de la société Québécoise » (Bouchard & Taylor, 2008, p. 108).

indicateurs, principalement d'ordre socio-économique. C'est ce qui motive, comme nous le verrons, des agences gouvernementales telles « Statistiques Canada » à prendre certains types bien précis de mesure chez la population immigrante (Emploi, scolarité, etc.). Également, bien que les spécialistes du sujet reconnaissent que l'intégration forme un processus dual modifiant autant l'immigrant que la société d'accueil (McNicoll, 1993, p. 290) et que l'État rejette toute visée assimilatrice au niveau culturel (Bouchard, 2011, p. 20), l'intégration vise tout de même à ce que l'immigrant « *se considère comme membre d'un tout collectif* » (Fourrot, 2013, p. 17), élargissant ainsi les frontières du groupe, montréalais, québécois et/ou canadien afin d'y inclure les membres d'autres communautés ethniques. En ce sens, autant le Canada que le Québec préconisent une orientation pluraliste, « *c'est à dire une sensibilité à la diversité ethnoculturelle et le rejet de toute discrimination basée sur la différence* » (Bouchard, 2011, p. 5), basée sur le principe de reconnaissance dont « *la thèse est que notre identité est partiellement formée par la reconnaissance ou par son absence, ou encore par la mauvaise perception qu'en ont les autres* » (Taylor&Gutmann, 1992, p. 41). Ces deux principes, pluralisme et reconnaissance, forment la pierre d'assise sur laquelle de nombreux états (dont le Canada et le Québec) élaborent différents modèles d'intégration. C'est à travers ces modèles, culturellement construits et évolutifs (Bouchard, 2011, p. 10-11), que sera pensée l'intégration et que seront posées des balises normalisant ce processus (l'ouverture/fermeture aux différences, inclusion/exclusion, valeurs communes, etc.).

2.1.2 Modèles et paradigmes théoriques

Ces modèles d'intégration sont l'interculturalisme au Québec, le multiculturalisme au Canada, le modèle républicain en France, le *melting-pot* aux États-Unis, etc. Selon Bouchard, les paradigmes à partir desquels ces modèles sont constitués sont les suivants : « *diversité, homogénéité, bi-multi-polarité, dualité, mixité* » (Bouchard, 2011)². Comme nous le verrons, nous utiliserons ces paradigmes pour mettre en relation intégration et production musicale. Dans son article intitulé « Qu'est-ce que l'interculturalisme ? », Bouchard présente ces paradigmes comme « *de grands schémas qui situent l'intention première ou l'horizon constitutif de chaque modèle* »

² Gérard Bouchard, historien, sociologue, cosignataire de la Commission Bouchard-Taylor et spécialiste de la question de l'intégration des immigrants à la société québécoise.

(2011, p. 6-10). Nous prendrons ici le soin de présenter ces paradigmes, d'abord la manière dont ils sont définis à par Bouchard, puis, suite à une courte critique, à la manière dont nous en ferons ultérieurement usage pour classer les activités musicales de la CRMM.

- Le premier paradigme, celui de la diversité, imprègne profondément le modèle du multiculturalisme tel qu'il se présente au Canada, en Suède, en Australie et autres. Selon ce point de vue, une nation est formée de divers groupes ethniques tous sur un même pied d'égalité ; on y retrouve aucune minorité culturelle et, donc, aucune majorité non plus.

- En deuxième lieu, et toujours selon Bouchard, le paradigme de l'homogénéité, à la base du modèle d'intégration républicain à la française, selon lequel l'État ne reconnaît aucune identité ethnique « *au moins dans la vie publique et parfois également dans la vie privée* » (Bouchard, 2011, p. 7). Ce serait en quelque sorte l'idée d'une identité citoyenne « neutre ».

- Ensuite, le paradigme que Bouchard appelle la bi- ou multipolarité. C'est le cas où deux ou plusieurs ethnies majoritaires sont officiellement reconnues et constituent autant de pôles sur lesquels peuvent s'aligner les migrants lors du processus d'intégration. Par exemple, la Suisse reconnaît quatre cultures officielles : germanique, francophone, italienne et romanche.

- En quatrième lieu, le paradigme de la dualité, à la base du modèle interculturel québécois qui, contrairement au multiculturalisme, reconnaît l'existence d'une majorité et de minorités et qui traite explicitement du rapport souvent inégal entre ces groupes.

- Enfin le paradigme de la mixité qui se fonde sur « *l'idée que, grâce à un métissage intensif, la diversité ethnoculturelle de la nation va progressivement se résorber pour donner naissance à une nouvelle culture* » (Bouchard, 2011, p. 9). C'est de cette manière que fut envisagée l'intégration des immigrants aux États-Unis au début du XX^{ième} siècle (théorie du *melting-pot*).

Nous pourrions certainement affirmer que l'utilisation faite de ces cinq paradigmes pour définir les différents modèles d'intégration est quelque peu caricaturale. Ces modèles ont certes évolué au fil du temps (Bouchard, 2011, p. 37) et se sont démarqués de leurs horizons constitutifs

originels dont les limites sautent rapidement aux yeux. Personnellement, nous croyons en fait que les cinq paradigmes sont simultanément à l'œuvre dans tout processus d'intégration. Si, par exemple, selon le multiculturalisme canadien, soit « *à l'enseigne officielle de la diversité, chacun s'affirme comme il l'entend dans les limites fixées par le droit* » (Bouchard, 2011, p.7), ces limites sont tout de même celle du droit canadien et non celles du droit d'un autre pays. Ceci prouve qu'il y a bien une majorité culturelle par rapport à laquelle doivent s'ajuster des minorités mettant ainsi en exergue le paradigme de la dualité. Dans le même ordre d'idées, si le multiculturalisme canadien, contrairement à l'interculturalisme québécois, reste muet en ce qui a trait à la protection de la langue c'est qu'il est évident que le migrant, ne serait-ce que pour des raisons économiques, alignera ses choix linguistiques sur la langue majoritaire. Également, aucun modèle ne peut ignorer le paradigme de la mixité, alors que l'on comprend aujourd'hui comment les cultures sont constituées, toujours en réaction à un Autre duquel on se distingue mais, aussi, qu'on imite et à qui on emprunte, de manière plus ou moins consciente, telle coutume, croyance ou tel instrument, tel patron rythmique ; processus menant à un « métissage³ » si complexe qu'il peut être ardu de démêler la part de chacun dans nos propres identité⁴.

2.1.3 Notre relecture des paradigmes de l'intégration

Tout d'abord nous croyons justifié de souligner à nouveau ce qui distingue en premier lieu notre utilisation des paradigmes de l'intégration : nous croyons que les cinq paradigmes sont simultanément à l'œuvre dans tout processus d'intégration. Aussi, le sens que nous donnons aux différents paradigmes peut parfois légèrement différer des définitions proposées par Bouchard (2011). De notre point de vue, le paradigme de la diversité permet de mettre en exergue un état de fait multiculturel et marque les frontières entre les communautés. Découlant directement de la pensée pluraliste, ce paradigme se rattache à la libre expression des identités ethniques et au droit qu'ont les communautés d'exister pour elles-mêmes et de reproduire leur ethnicité dans la

³ Nous utilisons le terme « métissage » conscient de certains problèmes qui furent ailleurs soulevés. (Kartomi, 1981). On reproche notamment à l'idée de « métissage » de sous-entendre la mixité de formes pures alors que toute formes seraient en fait « impures ». Nous ferions ainsi face, tout comme notre historien du chapitre un, à un flot discontinu et hétérogène de formes symboliques ou créations culturelles s'enchaînant infiniment, flot au sein duquel il nous serait interdit d'ériger aucune catégorie. Nous nous refusons à tomber dans pareil délire postmoderniste. En fait, ce qui ressort selon nous de semblables discussions c'est justement le caractère construit des catégorisations.

⁴ À ce titre, le pan-africanisme de l'exil (Martin, 2001) et la création des musiques américaines est un exemple plus que probant d'un tel phénomène.

terre d'accueil. De son côté, le paradigme de l'homogénéité bien qu'il aspire à une certaine neutralité ne réussit selon nous toutefois pas à l'atteindre et laisse plutôt entrevoir le rapport majorité/minorité associé au paradigme de la dualité. Au mieux, l'homogénéité sert de guide pour la mixité et représente les valeurs non-négociables du groupe majoritaire sur lesquelles devront s'aligner les divers groupes ethniques lors du processus d'intégration (mixité). D'ailleurs tous ces groupes (et non seulement les groupes majoritaires comme établis par Bouchard) serviront également de pôles d'attraction orientant ce processus de « métissage » (paradigme de la bi-multipolarité). Bien que les divers groupes ethniques de Montréal aient tendance à former des ensembles qui perdurent dans le temps, comme le prouve l'histoire de la ségrégation ethnique résidentielle et le taux élevé de rétention de la langue maternelle (McNicoll, 1993), ces ensembles ne sont pas totalement repliés sur eux-mêmes et, à partir de certains points de contacts, émergent au fil du temps des « *associations-types* » (McNicoll, 1993, p. 198). Or, ces associations entraînent chez les minorités ethniques un certain alignement linguistique voire culturel (et pourquoi pas musical ?) sur l'une ou l'autre des deux majorités montréalaises, la francophone ou l'anglophone (ou les deux). De plus, d'autres types d'associations n'incluant pas l'une ou l'autre des deux majorités sont aussi possibles. C'est ainsi que nous entendons l'élargissement du paradigme du bi-multipolarité. Que ce soit l'espagnol, le russe ou le mandarin, plusieurs langues ont été parlées au-delà de frontières nationales ou culturelles, et des réseaux d'associations préexistants ailleurs sur la planète peuvent se reconstruire dans leur nouvelle ville tout comme de nouveaux réseaux peuvent aussi émerger dans ce contexte nouveau. L'observation des pratiques de certains musiciens de la CRMM nous laisse entrevoir de possibles associations-type d'ordre musicale avec d'autres communautés issues de l'immigration à Montréal. Nous reviendrons d'ailleurs bientôt sur ce point. Enfin, selon nous le rapport de dualité majorité/minorité est capital au processus d'intégration et il est observable à tous les niveaux.

Un autre point à souligner en ce qui a trait aux modèles d'intégration est que ces modèles restent fortement théoriques, n'ont que peu de portée légale et ne servent qu'à guider les actions des divers paliers gouvernementaux, organismes communautaires et individus. Chacun de ces acteurs conservent en fait la liberté d'établir des politiques à leurs guises inspirées d'un modèle ou d'un autre.

Ainsi la Ville de Montréal possède depuis longtemps un Bureau des affaires interculturelles dont les plans d'action successif affirment une orientation quasi multiculturaliste en matière de gestion de la diversité [...] en prenant compte les besoins de tous les citoyens dans l'offre de service. Néanmoins, d'autres municipalités, [...] font des choix inverses et affichent une orientation plus républicaine où tout citoyen est traité sur le même pied sans médiation de communauté particulière (Gagnon&Germain, 2002, p. 158).

En ce sens, nous pouvons nous demander quelle forme d'intégration est mise de l'avant par les politiques touchant au musical, principalement au financement accordé aux artistes et aux événements musicaux. Quels types de musiques font l'objet de financement de la part du Conseil des Arts du Canada par exemple ? Quelles visions de l'intégration est sous-tendue par les organismes financés par l'État ? Regardons par exemple un organisme communautaire tel Vision Diversité, organisme qui ayant pour « *objectif de mettre de l'avant le métissage humain et artistique* » (Vision Diversité, s.d.) semble à première vue avoir une vision de l'intégration qui relève du paradigme de la mixité. Une analyse plus approfondie de la musique des lauréats des prix de la diversité pourrait toutefois révéler que les musiques primées appartiennent à ce que Denis-Constant Martin appelle la « *big bad world music* » (1996), style musical où l'on observe en fait la « coloration » de structures musicales « occidentales » par ajout d'éléments exotiques (Martin, 1996) laissant selon nous une fois de plus paraître le rapport majorité/minorité associé au paradigme de la dualité. Évidemment une étude sur le sujet devrait être entreprise avant de porter de telles conclusions mais, ce que nous avons entendu de la musique du lauréat de L'édition 2008 des Prix de la diversité, le Moldave Sergiu Popa, nous laisse néanmoins penser que cette hypothèse pourrait s'avérer juste. Prenons comme dernier exemple la question de la tendance à la « *festivalisation* » des espaces musicaux qui, dans le cas qui nous intéresse, « *aboutirait à dépersonnaliser l'Autre, à le réduire à une batterie de signes qui pourraient ensuite être consommés à leur guise par les visiteurs, sans dialogue, sans résistance ni réflexion* » (Laville, 2014, p. 15). Ces festivals de musique « ethnique » tels Les nuits d'Afrique ou les Week-end du Monde, bien que leurs intentions soient fort probablement dirigées vers la rencontre interculturelle, nous semblent à première vue plutôt s'inscrire sous le paradigme de la diversité marquant des frontières entre les groupes sans pour autant nous amener à les traverser, entretenant et recréant

ainsi l'image exotisée qu'ont les divers groupes l'un de l'autre, image perçue au travers du prisme déformant de l'altérité. Ces deux exemples démontrent que l'État peut financer des pratiques musicales relevant de vision de l'intégration différentes. Cela nous permet de constater qu'au-delà de son caractère fondamentalement pluraliste, la politique de l'État concernant la diversité musicale, ne propose pas de ligne directrice cohérente et laisse les organismes communautaires libres de mettre en action des visions différentes de l'intégration. En outre, la Charte des droits et libertés de la personne (Bouchard & Taylor, 2008, p. 106)⁵ consent notamment aux minorités ethniques la liberté de réunion et la liberté d'expression. Or, c'est précisément les musiques produites dans un tel contexte que nous allons ultérieurement analyser. Pour ce faire, nous procéderons de la même manière que nous l'avons fait avec les exemples de Vision Diversité et des festivals : nous mettrons en relation les productions musicales de la CRMM avec les cinq paradigmes de l'intégration présentés plus haut.

En conclusion de cette courte analyse critique, rappelons les différents concepts et paradigmes à partir desquels l'État chapeaute l'intégration des diverses communautés issues de l'immigration au tissu multiculturel montréalais. Tout d'abord, soulignons que sous l'idée du pluralisme il est ici question d'intégration et non d'assimilation ce qui sous-entend que tout groupe aura la légitimité de conserver ses frontières ainsi que son identité et qu'il se « rattachera » à la société québécoise/canadienne/montréalaise. Cette intégration va de pair avec le besoin de reconnaissance qu'ont les divers groupes ethniques afin de réaffirmer leur identité. Finalement, cette intégration sera modelée selon cinq paradigmes ou paramètres : diversité, homogénéité, dualité, multipolarité et mixité. Ces paradigmes, que Bouchard (2011) présente comme les « *horizons constitutifs* » des divers modèles théoriques d'intégration, formeront les outils théoriques à l'aide desquels nous dresserons une première analyse des productions musicales de la CRMM. Ayant désormais cerné la manière dont l'État envisage théoriquement et légalement l'intégration des immigrants, nous pouvons revenir un instant à la typologie des transformations

⁵ • « Toute personne est titulaire des libertés fondamentales, telles la liberté de conscience, la liberté de religion, la liberté d'opinion, la liberté d'expression, la liberté de réunion pacifique et la liberté d'association » (article 3).

• « Toute personne a droit à la reconnaissance et à l'exercice, en pleine égalité, des droits et libertés de la personne, sans distinction, exclusion ou préférence fondée sur la race, la couleur, le sexe, la grossesse, l'orientation sexuelle, l'état civil, l'âge (sauf dans la mesure prévue par la loi), la religion, les convictions politiques, la langue, l'origine ethnique ou nationale, la condition sociale, le handicap ou l'utilisation d'un moyen pour pallier ce handicap » (article 10).

des frontières ethniques de Wimmer (2008) afin d'identifier à quel type de transformation nous avons affaire dans le cadre de la présente recherche une fois les migrants sur le territoire. Tout d'abord, nous pouvons certainement affirmer être dans un cas d'expansion où, dans le cadre de la construction de la nation canadienne, les frontières du groupe ethnoculturel majoritaire tendent à être plus inclusives. Comme on encourage les nouveaux venus à conserver leur propre identité, nous nous retrouvons également dans la sous-catégorie d'incorporation. Après avoir cerné le processus de transformations des frontières ethniques dans lequel sont engagés les groupes roumano/moldave et canadien, nous pouvons nous demander quels sont les processus d'ordre musical mis en place par les musiciens de la CRMM en parallèle à ce type précis de processus d'incorporation. En outre, au-delà de l'identification du processus de transformations des frontières ethniques à l'œuvre dans la relation entre le groupe roumano-moldave et le groupe canadien, il nous faut également chercher à identifier le ou les processus à l'œuvre à l'intérieur même de la CRMM, c'est-à-dire, entre les divers sous-groupes du groupe roumano-moldave. C'est ce que nous souhaitons mettre à jour par l'étude des pratiques musicales au sein de la CRMM.

2.2 La communauté roumano-moldave de Montréal (CRMM)

De prime abord, soulignons que le portrait global que nous dresserons de la CRMM sera largement tributaire d'informations tirées de diverses sources regroupant des données recueillies par Statistique Canada lors des Recensements et Enquêtes auprès des ménages. Or, l'État envisage avant tout l'intégration des immigrants d'un point de vue socio-économique et non d'un point de vue culturel et prendra conséquemment mesure de paramètres lui permettant d'évaluer cette intégration particulière. On ne doit donc pas s'étonner que

Les variables relatives à l'immigration sont souvent utilisées de concert avec des variables comme l'âge, le sexe, la langue, les minorités visibles, la scolarité, le travail et le revenu afin [...] d'évaluer la situation sociale et économique des immigrants; d'examiner les politiques et les programmes en matière d'emploi et d'immigration et de planifier les services d'éducation, de soins de santé et autres. (Statistique Canada, 2011a)

Ainsi, par exemple, prend-t-on mesure du revenu ou du niveau d'éducation et non de la fréquence à laquelle un individu assiste à des spectacles musicaux. En outre, ces données doivent être manipulées avec précaution. L'Institut de la statistique du Québec soulève des préoccupations en lien avec trois dimensions de la qualité de l'information statistique recueillie lors des recensements et des enquêtes auprès des ménages (EM) : la fiabilité, la comparabilité et la cohérence (Institut de la statistique du Québec, 2013, p. 3-11). Ces problèmes découlent du fait que les recensements sont obligatoires et que les EM se font, elles, sur une base volontaire (les répondants n'ont pas le même profil que les non-répondants). Une dernière précaution est de mise avant d'aborder la description de la CRMM ; il s'agit d'établir la distinction entre deux termes que l'on rencontre fréquemment en épluchant des données statistiques, lesquels ne devant absolument pas être confondus : « immigrant » et « origine ethnique ». Voici la définition des deux termes tels que pensés et utilisés par Statistique Canada :

Immigrant s'entend d'une personne qui est ou qui a déjà été un immigrant reçu/résident permanent. (Statistique Canada, 2011b) [...] L'origine ethnique se rapporte aux « racines » de la personne et ne doit pas être confondue avec la citoyenneté, la nationalité, la langue ou le lieu de naissance. Par exemple, une personne peut avoir la citoyenneté canadienne, parler le pendjabi, être née aux États-Unis et déclarer être d'origine ethnique guyanaise. Il est important de noter que les réponses à la question sur l'origine ethnique témoignent de la perception⁶ de chaque répondant concernant son ascendance ethnique (Statistique Canada, 2011c).

Un premier point sur lequel porter attention lorsque l'on étudie une population immigrante est de savoir à quelle catégorie d'immigrant celui-ci appartient. Par catégorie d'immigrant, nous entendons les catégories établies par le Ministère de l'immigration, soient le travailleur permanent, le travailleur temporaire, l'étudiant étranger, le réfugié, les gens d'affaires et les parrains et parrainés. À chacune de ces catégories correspond un processus de sélection rigoureux qui vise à cibler un profil bien particulier d'individu. Pour les travailleurs permanents⁷ (cf. fig. 2.1), les critères choisis favoriseront des individus jeunes, fortement instruits avec expérience de travail et

⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷ La majorité des membres de la CRMM tombe dans cette catégorie (Busuioc & Remiggi, 2008).

Tableau 1.1
Critères de sélection des immigrants indépendants au Québec, 2005

Niveau d'éducation	Pointage
Moins de 12 années de scolarisation	0
12 années de scolarisation	3
Formation collégiale 1 an	4
Formation collégiale 2 ans	5
Formation collégiale 3 ans	7
Formation universitaire de 1er cycle 1 an	7
Formation universitaire de 1er cycle 2 ans	7
Formation universitaire de 1er cycle 3 ans	8
Formation universitaire de 1er cycle 4 ans	9
Formation universitaire de 2e cycle (maîtrise)	11
Formation universitaire de 3e cycle (doctorat)	11
Deuxième spécialité d'une année	2
Deuxième spécialité d'un an ou plus	4

Si le candidat a un diplôme universitaire ou collégial dans une formation privilégiée, il reçoit quatre points de plus.

L'expérience du travail	Pointage
6 mois d'expérience	1
Un an d'expérience	2
Un an et demi d'expérience	3
Deux ans d'expérience	4
Deux ans d'expérience et plus	5

L'expérience de travail doit être accumulée pendant les dix dernières années avant que la demande soit faite.

La connaissance de langues
Jusqu'à 8 points sont obtenus pour les connaissances de langue français
Jusqu'à 3 points de plus sont obtenus pour les connaissances de langue anglaise
Jusqu'à 2 points sont obtenus si le candidat a suivi ses études en français

La période vécue au Québec	Pointage
Le candidat a étudié au Québec au moins deux sessions	6
Le candidat a étudié au Québec une session à temps plein	4
Le candidat a travaillé au Québec au moins six mois	6
Le candidat a travaillé au Québec au moins trois mois	4
Le candidat a travaillé au Québec au moins six mois avec un contrat de travail	6
Le candidat a travaillé au Québec au moins trois mois avec un contrat	5
Le candidat a visité le Québec pendant moins de trois mois	3

(voir suite)

Tableau 1.1 (suite)

L'âge	Pointage
20 - 35 ans	10
36 ans	8
37 ans	6
38 ans	4
39 ans	2
40-45 ans	1
46 ans ou plus/19 ans ou moins	0

La nature de la relation	Pointage
Le candidat a un parent ou un frère/sœur au Québec	3
Le candidat a des grands-parents au Québec	2
Le candidat a un autre membre de la famille ou des amis au Québec	1

Fig.2.1, Critères de sélection des immigrants indépendants au Québec (Busuioc&Remiggi, 2008). Un candidat doit obtenir 30 points (35 si marié) pour passer au second niveau du processus de sélection.

une bonne connaissance de la société d'accueil. Ce type d'individu appartient à un certain milieu et à une certaine classe sociale dans son pays d'origine. En ce qui a trait à notre étude, nous pouvons émettre l'hypothèse que ceux-ci, fort probablement issus de zone urbaines et de classe aisées, auront aussi une relation particulière avec les musiques traditionnelles de leur pays d'origine.

Un second point d'importance à considérer dans l'étude d'une communauté immigrante est le portrait des générations. Certaines populations immigrantes se sont établies à Montréal depuis la fin du XIX^{ième} siècle tandis que d'autres y sont arrivées tout récemment dans les dernières décennies (McNicoll,1993). D'autres arriveront encore demain. Comme nous l'avons de nombreuses fois souligné, l'intégration est un *processus*. De toute évidence, un migrant tout juste arrivé ne sera pas au même stade de ce processus que l'est celui arrivé il y a plus de 20 ans. Également, la présence d'une immigration ancienne (qui dépasse la première génération) entretenant un lien imaginé avec sa terre d'origine pourrait avoir un impact sur l'intégration de nouveaux migrants. La CRMM appartient à ce cas de figure. Les premiers migrants « roumains » montréalais s'établirent dans la métropole à la fin du XIX^{ième} siècle (Predoiu, 2006, p.114). Les

paysans dépouillés qui débarquèrent alors ont évidemment peu en commun avec les migrants économiques de l'après-89 qui forment aujourd'hui la majorité de la CRMM (Busuioc&Remiggi, 2008, p. 47). Afin de mieux soupeser et nuancer les données statistiques qui formeront un premier portrait de la CRMM, nous croyons préférable de préalablement présenter succinctement l'histoire de la migration roumaine à Montréal.

2.2.1 L'immigration roumaine à Montréal, un mouvement en trois temps

L'immigration « roumaine » à Montréal débute à la fin du XIX^{ième} siècle (Predoiu, 2006, p. 114). Nous faisons ici l'usage des guillemets pour plusieurs raisons. Tout d'abord, prenons soin de rappeler qu'à la fin du XIX^{ième} l'État Roumain est très loin de sa forme actuelle et que l'idée d'un « pan-roumanisme » est loin d'être aussi développée qu'aujourd'hui. Aussi lors des divers recensements effectués de 1890 à 1950, la catégorie « roumains » inclut ou est incluse dans diverses catégories, Bulgare, Hongrois, Galicien, Autrichien, Bohémien, etc. Cela découle en grande partie du contexte socio-politique de l'Europe orientale au tournant du siècle. Il nous est aussi permis de remettre en doute les compétences ethno-linguistiques des fonctionnaires chargés du recensement et, conséquemment de leur habileté à établir une classification juste et cohérente. Toute ces raisons (Predoiu, 2006, p. 113-125) expliquent que les chiffres avancés pour établir la taille de la population roumaine au Canada au début du XX^{ième} siècle doivent être manipulés avec soin. Nous pouvons toutefois conclure que les migrants roumains de la fin XIX^{ième} et du début du XX^{ième} siècle appartiennent principalement à deux cas de figure distincts. Tout d'abord, les migrants roumains venus du territoire de Roumanie étaient majoritairement des Juifs ashkénazes fuyant la persécution et les pogroms (Predoiu, 2006, p. 127). Ensuite, pour trouver d'autres migrants roumanophones (mais compilés eux sous la catégorie « *ethniques d'Autriche* »), nous devons regarder du côté de l'Autriche-Hongrie (Transylvanie et Bucovine alors non-rattachées à la Roumanie) où les roumains sont confinés sur des terres montagneuses moins fertiles (Predoiu, 2006, p. 139-141). Dans un état d'extrême pauvreté, ces derniers, recrutés par les bureaux d'immigration canadiens, quittent leurs villages, s'embarquent à Hambourg, traversent l'Atlantique pour enfin arriver en Amérique. (Predoiu, 2006, p. 143-144). Débarqué à Halifax la plupart partiront ouvrir les terres de l'Ouest canadien et s'établiront au nord de l'Alberta et de la

Saskatchewan. Toutefois, certains d'entre eux s'installeront aussi à Montréal. Ils y fonderont en 1912 la première église orthodoxe roumaine (Busuioc&Remiggi, 2008, p.64). Suite à la crise économique de 1929 et jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale, l'immigration au Canada sera au point mort. Le visage de l'immigration roumaine, reprise suite à la deuxième guerre mondiale changera ensuite considérablement (Busuioc&Remiggi, 2008, p. 44-50). Si nous avions auparavant affaire à des migrants issus des classes les plus démunies du monde rural, arrivent maintenant des vagues de réfugiés instruits, spécialistes hautement qualifiés fuyant l'oppression du régime communiste. Enfin, suite à l'effondrement du régime communiste en 1989, une nouvelle vague de travailleurs qualifiés arrive, d'abord de Roumanie puis, depuis 2000, aussi de Moldavie. Cette nouvelle vague fera doubler la population totale d'origine roumaine à Montréal (Busuioc&Remiggi, 2008, p. 48).

2.2.2 La CRMM en chiffre

Le court portrait statistique que nous proposons ici est formé à partir de données présentées dans les diverses publications statistiques gouvernementales ainsi que du mémoire d'Iulian Busuioc portant sur la communauté roumaine de Montréal (Busuioc&Remiggi, 2008). Nous aurions aimé pouvoir présenter ici les chiffres du Recensement 2016 mais comme ceux-ci ne seront disponibles qu'en octobre 2017 (Statistique Canada, 2016) et que nous devons bien déposer ce mémoire un jour ou l'autre, nous devons donc nous résoudre à présenter un portrait qui, malheureusement, commence quelque peu à dater. En ce qui concerne tout particulièrement notre étude, les données statistiques disponibles posent un problème majeur : l'absence presque totale de mention de la communauté moldave. Si la communauté roumaine est très bien documentée, les Moldaves ne semble pas à ce jour avoir fait l'objet de beaucoup d'attention. Les seuls chiffres les concernant ayant pu être trouvés sont ceux-ci : de 2004 à 2013, 11 849 migrants moldaves ont reçu leur résidence permanente au Canada puis, de 2011 à 2015, on retrouvait 4443 immigrant moldaves installés au Québec (Québec Immigration diversité et inclusion, 2015, p. 31). Pourquoi trouve-t-on si peu d'informations sur cette immigration ? Plusieurs hypothèses nous viennent à l'esprit. Tout d'abord, l'immigration moldave étant des plus récente, il est normal qu'aucune étude synthèse n'ait été faite afin de broser un portrait global de cette population. La nature volontaire des Enquêtes auprès des ménages ayant eu lieu durant la période d'arrivée des Moldaves nous

prive également d'informations fiables. Aussi compte tenu à la fois de la définition officielle « d'origine ethnique » et de la situation politique en République de Moldavie, il ne serait pas surprenant que certains Moldaves se soient déclarés d'origine roumaine. En fait, certains indices nous laissent croire que la majorité des « dits » Moldaves montréalais seraient roumanophones. Prenons par exemple les résultats des deux dernières élections présidentielles en République de Moldavie. Les résultats du vote de la diaspora moldave de Montréal, nettement en faveur des candidats unionistes pro-Europe/Roumanie face aux candidats pro-russe, nous donne un bon indice du visage de l'immigration moldave à Montréal. C'est ce qui nous laisse penser que plusieurs moldaves auraient pu se déclarer d'origine roumaine lors des recensements précédents. Que devons-nous alors en conclure ? Disons que les chiffres que nous présenterons maintenant doivent être pris avec précaution et qu'ils ne sont présentés qu'afin d'avoir un portrait au mieux *approximatif* de la réalité roumano-moldave montréalaise.

Selon le Ministère de l'immigration, de la diversité et de l'inclusion du Québec (Immigration et communautés culturelles Québec, 2010), des 40 320 d'origine roumaine au Québec recensés en 2006, 36 275 (90,0%) habitaient la Région métropolitaine de recensement montréalaise (qui inclut plusieurs municipalités des rives sud et nord dont, notamment, Laval et Longueuil). Bien que l'on ne retrouve pas à Montréal un quartier roumain à proprement dit, une certaine part de la communauté se concentre dans le quartier Côte-des-Neiges (Busuioc&Remiggi, 2008, p. 15) La majorité des individus d'origine roumaine au Québec (27 360 soit 69,1%) sont nés en Roumanie et de ce nombre la moitié (49.9%) est arrivée au pays récemment (de 2001 à 2006) et un tiers (32.7%) entre 1991 et 2000. Ces chiffres illustrent à merveille le poids de la troisième vague migratoire roumaine (post-1989) au sein de la CRMM. Ainsi en est-il aussi du « statut des générations » chez les individus d'origine roumaine âgé de plus de 15 ans. Les roumains de première génération y sont nettement majoritaires (75,1%) tandis que ceux de deuxième (12%) et de troisième (et +) génération (12.9%) forment environ un quart de la population totale d'origine roumaine au Québec. On peut donc décrire le groupe roumain montréalais comme étant principalement issu d'une immigration récente avec, toutefois, un fond migratoire plus ancien. Or, ces migrants anciens pourraient avoir un impact sur les pratiques musicales au sein de la CRMM. Pour revenir aux migrants post-1989, ayant tous dû passer au travers du même processus de sélection, on ne pas doit s'étonner qu'ils forment une communauté au profil plutôt homogène,

particulièrement au niveau de l'âge et de la scolarité⁸. En fait, ce processus de sélection élaboré par les divers paliers gouvernementaux québécois et canadiens, filtre les migrants afin d'obtenir un profil bien particulier d'individus. Selon nos observations, ce filtre affecte directement les activités musicales de la CRMM en favorisant la sélection de musiciens ayant reçu une formation académique, privant donc la communauté de l'apport des musiciens tributaires de la tradition orale, principalement les musiciens ruraux et les *lautari* tsiganes. Ces derniers, principaux producteurs d'une roumanité musicale en Roumanie (Lortat-Jacob, 1995, p. 100-101), se retrouvent d'ailleurs pratiquement absents de la scène montréalaise. Ceci a pour conséquence, nous le verrons, de favoriser un certain type d'interprétation de la *muzica populara* (cf. chapitre 1). Finalement, rien ne laisse croire que l'immigration roumaine ait ralenti depuis 2006 et, conséquemment, la taille de la communauté roumaine de Montréal a fort probablement augmenté d'autant plus que l'on devrait songer à y inclure les migrants d'origine moldave compte tenu que l'on observe sur le terrain une participation conjointe entre Roumains et Moldaves lors de divers événements communautaires.

2.2.3 Les infrastructures communautaires

Jetons maintenant un regard sur les diverses infrastructures communautaires mises en place par la CRMM, plus particulièrement sur celles jouant un rôle dans la diffusion sinon la production d'une roumanité musicale montréalaise. La mise en évidence d'un tel réseau permet d'abord d'obtenir un premier portrait des activités musicales d'une communauté en plus de circonscrire le corpus musical s'adressant directement aux membres de la communauté. Le panorama que nous proposons met de l'avant plusieurs types d'infrastructure : les groupes associatifs, les restaurants, les lieux de culte, les consulats, et, enfin, les médias. Il s'agit ici de présenter des acteurs qui, au-delà des musiciens eux-mêmes, participent également, quoique de manière indirecte, à la production musicale.

Si l'on dénombre de nombreuses associations roumaines et moldaves à Montréal, certaines d'entre elles ne s'avèrent toutefois que très peu actives (Busuioc&Remiggi, 2008, p 66). Nous

⁸ 41.7% des individus d'origine roumaine ont un diplôme universitaire comparativement à 14% pour l'ensemble de la population du Québec. (Busuioc&Remiggi, 2008, p. 56)

présenterons donc ici les associations qui selon notre observation participent activement à la vie culturelle au sein de la communauté : *Koolture tricolore*, *Comunitatea româna din Montréal*, *Comunitatea Moldovenilor din Québec*, L'Association Culturelle Roumaine et l'*Asociația Româna din Canada*.

Photo retirée pour respect des droits d'auteur.

Au-delà de leur rôle d'accueil et de soutien aux nouveaux arrivants, ces organismes poursuivent également l'objectif de promouvoir et de transmettre l'identité culturelle roumaine au Canada. La *Comunitatea Romana din Montréal* par exemple, « [...] a été créée pour répondre au

Fig. 2.2 : Le restaurant *Mamaia Club* sur la rue Saint-Denis et le *Taraf lui Daniel Lazar*. Crédit photo : Nick Ruxandru.

désir de Roumains d'avoir un organisme en vue de promouvoir et de transmettre l'identité roumaine en sol canadien par l'organisation de nombreuses activités sociales, culturelles et sportives »⁹ (CRM, s.d.). Ces associations organisent donc régulièrement des activités culturelles/musicales et relaient également, par l'entremise des réseaux sociaux ou de leurs sites web, celles organisées par d'autres groupes.

On ne dénombre que deux restaurants roumains à Montréal mais ceux-ci organisent aussi régulièrement des événements musicaux. Les restaurants *Eurocuisine* à Sainte-Thérèse et *Mamaia club* sur le Plateau Mont-Royal offrent quasi-hebdomadairement des soirées avec ambiance musicale assurées par des musiciens de la communauté. Nous avons pris parti de présenter les

⁹ « [...] a aparut din dorinta romanilor din aceasta regiune de a avea o organizatie in vederea pastrarii si continuitatii identitatii romanesti pe pamant canadian prin organizarea de numeroase activitati sociale culturale si sportive ». Traduction de l'auteur.

restaurants roumains de Montréal car, en tant qu'organisateur de nombreuses activités, ils participent directement à la vie musicale roumaine de Montréal.

La *Scoala Junimea Romana din Montreal*, seule école roumaine de Montréal, « *lien entre les générations* » a pour mission « *d'apporter une petite part de roumanité dans l'océan multiculturel canadien* »¹⁰ (Scoala Junimea Româna, s.d.). La transmission de l'identité roumaine aux générations futures forme un de leurs objectifs principaux et ont y offre conséquemment des cours de langue

roumaine, bien entendu, mais aussi d'histoire de la Roumanie, de folklore et, ce qui nous importe davantage, de musique « roumaine ». Outre l'apprentissage d'un certain répertoire musical, les élèves sont aussi fréquemment amenés à se produire dans divers évènements communautaires.

Offrant principalement des services consulaires aux ressortissants moldaves et roumains, l'ambassade moldave du Canada et le *Consulatul Romaniei la Montreal* s'impliquent également au niveau de la vie culturelle diasporique. Leur implication prend le plus souvent la forme de d'un apport financier pour soutenir l'organisation d'évènements culturels. La présence des ambassadeurs lors de ces évènements est, selon notre observation, systématique.

Les médias de langue roumaine, télévisions, radios et journaux, s'avèrent particulièrement actifs sur le territoire Montréalais (Busuioc&Remiggi, 2008, p.68). Leur implication au niveau de la vie musicale s'opère à trois niveaux. Tout d'abord au niveau de la promotion des divers évènements. Ensuite, les médias peuvent parfois également agir à titre de diffuseur. Par exemple,

¹⁰ « *Scoala Junimea Romana din Montréal, legatura intre generatii, aduce o farama de cultura si civilizatie romaneasca in oceanul multiculturalismului canadian* ». Traduction de l'auteur.

Photo retirée pour respect des droits d'auteur.

Fig. 2.3 : Les élèves de la *Scoala Junimea Romana din Montreal*.
Crédit photo : Sorin Grogorescu

la station de télévision *Nasul TV* diffuse sur sa chaîne *youtube* l'intégrale du Festival Maria Tanase¹¹ ayant eu lieu en novembre 2016 à Montréal (NasulTV, 2016). Un troisième rôle joué par les médias de langue roumaine au niveau de la vie musicale de la communautaire, consiste en l'espace qu'ils libèrent aux musiciens afin qu'ils offrent leurs services pour divers événements (baptêmes, mariages, etc.)

Enfin, les lieux de cultes roumains sont très nombreux à Montréal (Busuioc&Remiggi,2008, p. 61). Or, nous avons fait le choix d'évacuer le religieux du présent travail de recherche. Toutefois, nous avons tout de même cru important de jeter un coup d'œil sur les divers lieux de cultes présents à Montréal. Or, une simple recherche nous a permis d'identifier une douzaine d'églises à Montréal et cette liste reste peut-être même incomplète. Par contre, en deux ans de terrain nous n'avons remarqué aucun signe d'implication de ces églises dans les activités culturelles de la communauté hors du cadre liturgique. Certains de nos informateurs¹² nous ont bien admis fréquenter l'église mais il semblerait que ce soit en quelque sorte un réseau parallèle ne s'impliquant pas directement dans les activités culturelles de la communauté.

La mise en évidence du réseau d'infrastructures communautaires d'un groupe migrant forme selon nous une étape préliminaire indispensable à quiconque souhaitant étudier la production musicale d'une communauté migrante en processus d'intégration. Cette mise en évidence des groupes associatifs, restaurants, lieux de culte, consulats et médias permet au chercheur d'obtenir rapidement un premier portrait des activités passées et à venir au sein de la communauté faisant l'objet de son étude. Ayant maintenant présenté ce réseau, portons notre regard plus en profondeur sur les activités musicales proprement dites.

¹¹ Maria Tanase (1913-1963) chanteuse, actrice et interprète de *muzica populara*, vénérée par plusieurs elle est considérée en Roumanie comme un véritable « monument » de la culture roumaine (Radulescu, 2002, p 139-140)

¹² Marina Negruta, chanteuse et M.Margineanu, directeur de l'*Orchestra Rapsodia Romania*.

2.3 La roumanité musicale à Montréal

Suite à deux années d'étude, d'observation et de participation à la vie musicale roumaine montréalaise, nous pouvons affirmer être en mesure de dresser un portrait que nous croyons exhaustif des diverses manifestations de la roumanité musicale à Montréal. Évidemment, ce travail restera toujours à refaire, principalement compte tenu de l'apport de nouveaux arrivants à la CRMM.¹³ Soulignons d'abord que cette présentation de la roumanité musicale ne prendra pas la forme d'un simple inventaire. En effet, dans l'optique de mettre en relation musique et intégration, nous croyons judicieux de situer plutôt les diverses productions musicales roumaines sur un axe liant ce que nous appellerons les faces interne et externe du processus d'intégration. Tout d'abord, par face interne, nous entendons les musiques jouées et produites par des musiciens roumano/moldaves pour la CRMM, tandis que par la face externe, nous entendons les musiques jouées par ces mêmes musiciens pour le public montréalais non-roumanophone. Spécifions que les pôles extrêmes de cet axe n'impliquent en aucun cas une exclusivité au niveau de l'origine ethnique des participants. Plus simplement, la face interne représente les processus à l'œuvre à l'intérieur d'une communauté tandis que la face externe représente les processus à l'œuvre dans les relations qu'entretient une communauté avec les autres groupes ethniques. Par exemple, le Festival Maria Tanase s'adressait clairement principalement au public roumain comme en témoigne l'usage exclusif de la langue roumaine à la fois pour la promotion de l'évènement que lors du déroulement même de celui-ci. Conséquemment, les processus à l'œuvre lors d'un tel évènement relèvent de la face interne du processus en ce qu'ils ne monopolisent que des acteurs roumains. À l'opposé, la face externe peut par exemple être représentée par les concerts du groupe Soleil Tsigane¹⁴ à l'Escalier sur la rue Sainte-Catherine. Ici tout se déroule en français et, bien que le groupe se produise mensuellement depuis plus d'une décennie au même endroit, nous n'avons trouvé *aucune* mention de ces concerts dans aucun média, association, restaurant ou quelconque groupe roumain. Nous pouvons momentanément conclure que ces musiques produites par des musiciens roumains ne s'adresse pas directement aux membres de la CRMM. En outre, l'axe sur lequel nous proposons de situer les productions d'une roumanité musicale montréalaise doit plutôt

¹³ Encore cette semaine (Avril 2017) nous avons fait la rencontre d'un chanteur fraîchement débarqué de Roumanie se produisant au Mamaia Club, restaurant situé sur la rue Saint-Denis.

¹⁴ Groupe dont les membres sont d'origine bulgare à l'exception du violoniste moldave Valeriu Ichim, l'un des musiciens les plus actifs au sein de la CRMM.

être pensé tel un continuum et ce pour deux raisons principales. Premièrement, du fait de la mobilité des musiciens sur cette axe ; ces derniers pouvant un soir faire danser de jeunes *hippies* dans un café branché du centre-ville et le lendemain animer une rencontre pour aînés au centre communautaire moldave. Deuxièmement, les pôles extrêmes de cet axe n'impliquent en aucun cas une exclusivité au niveau de l'origine ethnique des participant¹⁵. Les événements culturels intracommunautaire tels, par exemple, le Festival Maria Tanase, sont bien évidemment ouverts à tous. Toutefois, encore faut-il être mis au fait de leur existence. Or, suite à nos observations, force nous est d'admettre que l'on pourrait aisément passer une vie entière à Montréal sans avoir la moindre idée de la diversité des productions culturelles des divers groupes ethniques qui y sont présents¹⁶. Les productions musicales présentées seront donc disposées sur notre continuum, sous trois catégories distinctes dont les frontières sont assez mobiles : les pôles *externe* et *interne* puis une catégorie située à *mi-chemin* entre ces pôles. Cette catégorie, à mi-chemin, regroupera les productions musicales s'adressant autant aux membres de la communauté qu'aux autres montréalais et montréalaises. Notons que nos informateurs ne parleront pas directement des catégories interne/externe/ et à mi-chemin. Notre catégorisation conserve toutefois une valeur émique dans la mesure où les musiciens interrogés disent avoir toujours en tête l'intention de produire une musique qui sera adaptée à l'auditoire présent. Cet indice nous a aidé à classer et à présenter notre matériel. Finalement, les productions musicales que nous présenterons maintenant ne seront ici qu'esquissées. C'est au prochain chapitre que nous approfondirons un cas de figure précis. Notre objectif consiste d'abord à dresser un portrait global des productions musicales de la CRMM puis, d'observer par la suite comment différents contextes semblent nécessiter différentes musiques. En effet, si nous observons à Montréal la présence de l'ensemble des catégories de la roumanité musicale telles qu'observées en Roumanie, *muzica populara*, *muzica lautareasca*, musique liturgiques, musique classique nationale, il semblerait qu'elles s'incarnent dans différents contextes. Pour conclure, nous convenons que nous avons classé les productions musicales de la CRMM selon l'origine ethnique des publics et ce sans mener aucune enquête rigoureuse auprès de ces dits publics. Toutefois, les résultats de nos enquêtes nous permettent d'avancer ici les présentes

¹⁵ Si cela s'avère juste dans le cadre de notre étude au sein de la CRMM, il pourrait en être autrement pour d'autres communautés où nous pourrions par exemple observer des pratiques musicales exclusivement réservées aux membres du groupe ethnique.

¹⁶ Cette surprenante diversité est notamment mis à jour par les travaux portant sur les musiques traditionnelles en contexte migratoire menés par les membres de l'équipe de recherche de La Muse, laboratoire dirigée par Madame Nathalie Fernando.

hypothèses à partir desquelles nous avons constitué notre classification des productions musicales, dont l'objectif, nous le rappelons, est de proposer un modèle qui, plus fécond qu'un simple inventaire, pourra susciter, ultérieurement des ajustements ou des remises en question par d'autres chercheurs.

2.3.1 La face interne (cf. Annexe, extrait 2,1)

Les activités musicales situées près du pôle « interne » de notre axe, sont celles offertes par la communauté pour la communauté. Ses membres se réunissent en musique dans plusieurs contextes différents : à la maison en famille ou entre amis dans un contexte privé ; à l'église pour la messe, les célébrations de Pâques et Noël, les mariages, les baptêmes et les funérailles ; lors d'évènements culturels divers (vernissage, théâtre, concert, lancement, etc.).

Certaines musiques sont jouées en contexte non-officiel, contexte privé, à la maison, chez des amis, etc. On peut penser tout de suite aux berceuses pour enfant, qui, bien que nous l'ayons pas vérifié, doivent bien être présentes (il existe en Roumanie une catégorie musicale des « chansons de berceau »¹⁷). En fait, comme nous n'avons pas consulté nos informateurs sur leur pratique musicale à la maison, nous ne ferons que supposer leur existence sans établir d'hypothèse quant à leur nature et ce, à une exception près : le répertoire des *colinde*. Les *colinde*, proche du cantique (Radulescu, s.d.) forme un répertoire interprété à l'occasion des célébrations de Noël. Les familles vont chez tous et chacun pour chanter des pièces tirées d'un répertoire spécifique qui, avec les *doine*, forme un des bassins les plus anciens de la culture roumaine *popular*. Radulescu (2002, p. 16) les inclut dans les traditions paysannes relevant de l'oralité. Ces traditions perdurent également à Montréal quoique plus difficilement. Notre informatrice Marina Negruta, chanteuse très active au sein de la CRMM, nous explique que la distance entre foyers roumains pose



Fig.2.4, Comptine pour enfant glorifiant le dictateur roumain Nicolae Ceausescu. Crédit photo : Sébastien LeBlanc

¹⁷ *Cântec de leagan* (Radulescu, 2002, p. 43), traduction de l'auteur.

problème contrairement au village où les proches auxquels on rend visite résident pour la plupart à proximité.

L'école roumaine du samedi *Scoala Junimea Montreal* précédemment mentionnée offre à ses jeunes élèves un volet éducatif musical où l'on priorise la transmission de l'identité culturelle roumaine via l'apprentissage de chansons issues du répertoire folklorique/*popular*. Dans son « *Peisaje muzicale Romaniei ale secole XX* », Radulescu (2002, p. 43) délimite une catégorie musicale qu'elle nomme « chansons d'enfants », formée par un ensemble de chansonnettes liées aux sources anciennes de la *muzica populara*. Ce répertoire sera au cours du XX^{ième} siècle lui aussi fortement instrumentalisé par le régime communiste (cf. fig.2.4) À Montréal, les enfants de l'école sont fréquemment invités à venir se produire sur scène lors de différents événements communautaires. En fait, dans la plupart des activités culturelles de la CRMM, on accorde une place importante aux enfants et à la transmission de l'identité roumaine aux générations futures. Ainsi, lors du *Festival Limba Româna* par exemple, l'animatrice, lorsque vient le temps de présenter une jeune chanteuse de la communauté s'exprime ainsi : « *Chers spectateurs, pour que le patrimoine roumain soit transmis aussi aux générations futures, nous impliquons fréquemment de jeunes talents pour que vive l'art et l'amour du folklore* ».

L'orchestre *Rapsodia Româna* qui tient son nom de la célèbre œuvre de George Enescu la « Rapsodie Roumaine » se veut l'archétype de l'orchestre *populara* dont la forme s'est stabilisée à la période communiste. Objet central de notre étude, nous ferons ultérieurement part des processus à l'œuvre au sein de l'orchestre dans le chapitre trois du présent mémoire.

Quelques *taraf*¹⁸ offrent leurs services au sein de la CRMM, généralement pour les deux principaux événements que sont le baptême et le mariage. À Montréal, la formation-type comporte le plus souvent un synthétiseur¹⁹, un ou deux solistes (violon, saxophone, accordéon) ainsi qu'un chanteur. Les musiques jouées par ces ensembles proviennent principalement du répertoire de la *muzica populara*, mais parfois aussi, quoique plus rarement de la *muzica lautareasca*.

¹⁸ Petit ensemble de musique traditionnel.

¹⁹ De plus en plus présent en Roumanie, le synthétiseur se substitue, pour le meilleur ou pour le pire, à l'ensemble de la section rythmique du *taraf*, soit la contrebasse le cymbalum et la guitare/accordéon/alto (Radulescu, 1993).

Enfin, la formation Taraboste, groupe de style *pop-rock* se produit aussi souvent pour la CRMM. Leur musique se distingue par l'usage d'instruments traditionnels (*fuierul, caval, câmpoi*) et l'interprétation de pièces traditionnellement rattachées à l'identité roumaine comme, par exemple *Ballada* de Ciprian Porumbescu²⁰ ou encore *Floare alba, floare neagra*, composé par Eugene Doga.

Les types d'évènements auxquels l'on invite les formations présentées à se produire peuvent considérablement varier en taille et en durée mais tendent fondamentalement à explicitement souligner et promouvoir l'identité roumaine. Ces évènements généralement organisés par les associations roumaines déjà cités mettent en scène l'un ou l'autre des groupes musicaux présentés (ou plusieurs), qui partagent aussi parfois la scène avec des artistes venus de Roumanie ou de Moldavie. Or, la musique peut occuper une place centrale de l'évènement comme lors du festival Maria Tanase par exemple, ou compléter un évènement culturel non-musical, tel le lancement du livre de Dan Fornade. Un évènement tel le fête de la Roumanie (1 décembre 2015) a mis en scène l'ensemble des formations suivantes ; L'orchestre *Rapsodia Româna*, le groupe rock « ethnique » *Taraboste*, la chorale d'enfant de l'école *Junimea Româna* et le *taraf Trio Plus*. L'analyse des pratiques musicales de l'*Orchestra Rapsodia Româna* que nous présenterons au chapitre trois de ce mémoire nous permettra de rappeler que la communauté ne présente pas un visage homogène et qu'au-delà des relations qu'entretient la CRMM avec les autres groupes montréalais, on retrouve une autre dynamique, interne celle-ci, marquée par les relations qu'entretiennent les divers sous-groupes formant l'ensemble roumain.

2.3.2 À mi-parcours (cf. annexe, extrait 2.2)

Nous considérons que certaines productions musicales se situent à mi-chemin entre les pôles internes et externes de notre axe. Conformément à notre principal critère pour distinguer ces deux pôles, soit l'origine ethnique des destinataires des productions musicales étudiées, les contextes que nous allons exposer impliqueront une plus grande mixité entre publics ce, tout en laissant une place importante aux membres de la CRMM. Ces mêmes contextes mettent en partie

²⁰ Ciprian Porumbescu, 1853-1883, célèbre pour l'opéra *Crai nou* (Ghircoiașiu & Vasiliu, s.d.).

l'emphase sur la roumanité. Nous exposerons ici trois cas de figure : la musique jouée dans les restaurants roumains de Montréal, la musique présentée dans des événements liés à la diversité et la musique classique nationale roumaine jouée en concert de musique classique.

Nous avons déjà présenté les deux restaurants roumains de Montréal, *Mamaia Club* et *Eurocuisine*. Les deux établissements offrent hebdomadairement de l'animation musicale *live*, exclusivement produite par un des *taraf* montréalais, formations dépassant rarement trois musiciens. Au-delà du répertoire plus traditionnel tiré de la *muzica populara* qu'ils interprètent généralement, les musiciens puisent dans ce contexte également dans le répertoire plus controversé de la *muzica lautareasca*. En ce qui a trait au public, nous supposons que, d'un point de vue économique, les restaurants cherchent évidemment à attirer le plus grand nombre de clients et ne se contentent pas de ceux de la communauté. C'est pourquoi nous avons disposé les productions musicales ayant lieux dans ces restaurants à mi-chemin sur notre axe. Or, à chacune de nos présences (3) au *Mamaia Club*, force nous est d'admettre que l'ensemble des clients nous semblait roumanophone ce qui tendrait plutôt à rapprocher ces productions musicales du pôle interne de notre axe.

Par musiques jouées lors d'événements liés à la diversité nous entendons les musiques jouées en contexte explicitement multiculturel. C'est le cas par exemple de l'Eurofestival 2016 auquel nous avons participé avec l'*Orchestra Rapsodia Româna*,

Le [sic] Eurofestival de Montréal rassemblera les représentants des communautés des pays de l'Europe habitant au Québec pour démontrer leurs cultures, traditions à travers des présentations des groupes folkloriques, musiciens professionnels et amateurs, la vente de produits artisanaux et de repas traditionnels (Eurofestival, 2016).

Ce festival étant organisé par une association russe, nous comprenons mieux le choix des pays qui furent présentés lors de ce festival : Russie, Bosnie-Herzégovine, Arménie, Pologne, Bulgarie, Grèce, Ukraine, Turquie, Kazakhstan, Syrie, Tatarstan et, bien sûr, Roumanie et Moldavie. Géographiquement parlant, L'Eurofestival nous semble définitivement se centrer vers l'Est du continent. Il est à noter que les organisateurs avaient d'abord séparé Roumanie et Moldavie et que

les dirigeants de l'orchestre ont dû faire pression pour que les deux pays soient représentés ensemble. Nous sommes bien ici dans le cas de la représentation de soi à l'autre, l'ethnicité étant représentée en danse, musique, costume et saveurs pour être consommés par un public que l'on imagine le plus divers possible, ce qui, toutefois, resterait certes à vérifier.

En ce qui à trait à la musique classique nationale celle-ci est principalement produite lors de concerts de musique classique où l'on réserve une part plus ou moins grande au répertoire roumain. Par exemple, la chorale *La Muse* dirigée par Ioana Lamuse, formée à la fois par des roumanophones et des non-roumanophones, produit des concerts où Bach et Vivaldi côtoie Porumbescu et les compositeurs oubliés du répertoire *popular*. Parfois, un spectacle entier est consacré à un compositeur Roumain comme ce fût le cas lors de la présentation de l'opéra *Crai nou* par exemple. L'orchestre de la Nouvelle Génération forme un autre cas de figure où, au sein de l'orchestre œuvrant deux musiciens moldaves, l'on consacre parfois une part d'un concert à des œuvres issues de la roumanité musicale, à la fois classique et populaire. Il existe d'autre exemples d'ensembles du genre produisant une roumanité musicale en contexte classique et ce pour un public au profil ethnique hétérogène.

Photo retirée pour respect des droits d'auteur.



Fig.2.5 : L'ensemble *La Muse* et l'Opéra *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu. Crédit photo : Remus Gaina.

2.3.3 Le pôle externe (cf. Annexe, extrait 2.3)

Présentons enfin les musiques produites par des musiciens roumano/moldaves hors du cercle communautaire. Cela ne signifie pas qu'aucun roumain n'assiste à ces spectacles mais plutôt que l'on ne produit pas ces spectacles directement pour cette communauté. Aussi, on remarque que la roumanité des musiques jouées en ces contextes se trouve en partie évacuée. C'est à dire qu'une pièce musicale appartenant clairement à la roumanité musicale pourrait être présentée comme appartenant à un autre répertoire, dans notre cas souvent à la musique tzigane. En effet, des groupes composés en totalité ou en partie de musiciens de CRMM tels Sergiu Popa Ensemble, *Carmen Piculeata and his Montreal Gypsy Orchestra*, Soleil tzigane ou encore Dan Armeanca et *Shukar Roma*, s'affichent principalement comme groupe de musique tzigane ce, même si cette étiquette controversée ne correspond en Roumanie à aucune véritable catégorie musicale (Radulescu, 2004). Il est intéressant de noter que les musiciens de la CRMM d'origine ethnique rom appartenant à l'univers de la *muzica lautareasca* se produisent principalement dans ce contexte externe à la communauté.

2.3.4 L'axe interne/externe en regard aux paradigmes de l'intégration

Les paradigmes de l'intégration pourraient influencer l'intégration des migrants au milieu multiculturel montréalais. En mettant en relation l'axe que nous avons utilisé pour classer les productions musicales de la CRMM avec ces dits paradigmes nous pouvons remarquer plusieurs choses. D'une part, les productions musicales se rapprochant du pôle interne relèvent clairement du paradigme de la diversité en ce sens qu'elles s'articulent totalement autour de la réaffirmation de l'identité roumaine et découle du droit de la communauté d'exister pour elle-même et de reproduire son ethnicité à Montréal. Musicalement, cette production de l'ethnicité tend à mettre en œuvre les formes de la roumanité musicale




Photo retirée pour respect des droits d'auteur

(c) Photo : Mathieu Di Martino / www.melimatof.com

Fig.2.6 : Le Groupe Soleil Tzigane.
Crédit photo : Mathieu Di Martino.

considérées par les musiciens de la CRMM comme les plus authentiques. En outre, dès que nous sortons du cercle communautaire, nous commençons à observer l'existence de réseautage entre communautés ethniques, mettant en exergue le paradigme de la multipolarité. Le choix des pays présentés lors de l'Eurofestival (presque tous des pays gravitant autour de l'univers russe) illustre à merveille cette réalité. D'autre part, les productions musicales se rapprochant du pôle externe de notre axe relèvent de leur côté à la fois du paradigme de la mixité, de celui de la multipolarité et, enfin, du paradigme de la dualité. En effet, les choix musicaux effectués en contexte externe découlent pour la plupart de l'association de musiciens de divers groupes ethniques, métissant leurs savoir-faire musicaux pour répondre aux demandes musicales d'une majorité ethnoculturelle à la recherche d'un tout un Orient exotisé, incarné dans l'image du tzigane. Globalement, ces observations illustrent une conception de la culture à la fois comme enracinement et comme rencontre, conception sur laquelle reposent aujourd'hui plusieurs modèles d'intégration pluralistes à travers le monde :

S'agissant d'identités et de traditions ethnoculturelles, une orientation récente, très prometteuse sur le plan du pluralisme, est en voie de s'incorporer à l'interculturalisme. En effet, comme nous avons pu le constater au cours de nos consultations, les groupes en présence ont de plus en plus tendance à se définir non pas d'abord en référence à leurs traits ethniques, qui leur seraient exclusifs, mais à des valeurs communes, souvent universelles, issues de leur histoire. La conception de la culture comme enracinement se double ainsi d'une vision de la culture comme rencontre. En ce sens, le Québec se situe dans une mouvance internationale selon laquelle les sociétés diversifiées doivent renoncer au modèle d'assimilation et s'intégrer sur la base de valeurs partagées plutôt que de miser seulement sur des traits ethniques (Bouchard & Taylor, 2008, p. 121).

Ce deuxième chapitre nous a permis de décrire globalement le contexte montréalais dans lequel évoluent les musiciens sujets de notre étude. Notre description de ce contexte montréalais s'est déclinée en trois parties distinctes. Dans un premier temps, nous avons cherché à comprendre comment l'État conceptualise l'intégration et dans quelle mesure sa vision de l'intégration est appliquée sur le terrain. Cette réflexion nous a fourni les précieux outils d'analyse que sont les « paradigmes de l'intégration », outils que nous avons utilisés plus loin au cours du chapitre. En deuxième lieu il fut question de dresser un portrait de la CRMM en abordant son histoire, ses

infrastructures et son portrait statistique. Enfin, avons-nous survoler les diverses manifestations de la roumanité musicale en

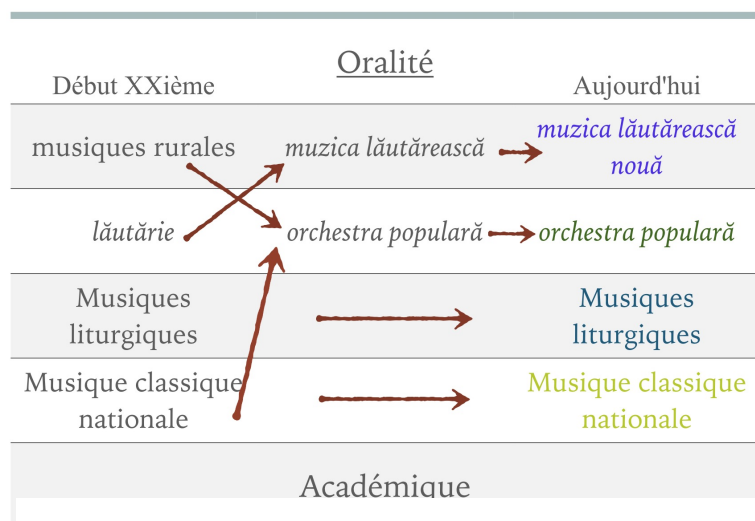


Figure 2.7, Tableaux récapitulatifs. En haut à gauche, les quatre catégories de la roumanité musicale et leur évolution au cours du XXIème siècle en Roumanie puis, en bas, la distribution de ces mêmes catégories à Montréal sur l'axe interne/externe du processus d'intégration.

INTERNE

À MI-CHEMIN

EXTERNE



- *Taraf, muzica populară*
- Orchestra Rapsodia Româna, *muzica populară*
- *Colinde, muzica populară*
- Chants d'enfants, *muzica populară*
- Musiques liturgiques
- Taraf, (restaurants), *muzica lăutărească, muzica populară*
- Musique contexte multiculturel, *muzica populară*
- *Musique classique nationale* (Ensemble La Muse, etc)
- Sergiu Popa Ensemble
- Dan Armeanca
- Soleil Tsigane
- Carmen Piculeata and his MGO
- *muzica lăutărească, Musiques métissées, « gypsy », « World »*

sol montréalais afin de mieux situer les productions musicales que nous analyseront au prochain chapitre. L'analyse de ces diverses productions musicales à partir des paradigmes de l'intégration nous a permis de situer ces dites productions sur un continuum reliant ce que nous avons appelé les pôles internes et externes du processus d'intégration. Nous allons au prochain chapitre regarder de plus près la production musicale d'un ensemble œuvrant principalement en contexte intra-communautaire (face interne) : l'*Orchestra Rapsodia Română*.

CHAPITRE TROISIÈME

Études de cas : *l'Orchestra Rapsodia Româna*

Après avoir présenté les origines et l'évolution de la Roumanité musicale en Roumanie et ensuite esquissé un portrait de la CRMM et de ses activités musicales, en plus d'avoir globalement abordé la théorisation de l'intégration par les différents paliers gouvernementaux, nous allons dans ce dernier chapitre décrire et analyser dans le détail les productions musicales de L'*Orchestra Rapsodia Română*. Fondé en 1996, cet orchestre est composé de musiciens d'horizons divers : Roumains et Moldaves venus de différentes régions, musiciens professionnels ou semi-professionnels, de formation « classique » ou *lăutări* villageois jouant à l'oreille. Notons que les activités de l'*Orchestra* sont financièrement soutenues par la communauté et ce par l'entremise de commanditaires. En effet, les spectacles de l'*Orchestra*, presque exclusivement présentés en contexte intra-communautaire forment une occasion pour des entrepreneurs de la CRMM (dentiste, agent immobilier, etc.) d'offrir leurs services aux membres de la CRMM. Les activités de L'*Orchestra Rapsodia Română* se rattachent à ce que nous avons identifié comme étant le pôle interne du processus d'intégration. Or, pour prendre mesure des processus à l'œuvre à l'intérieur même d'une communauté, nous croyons qu'il faut d'abord analyser l'aspect homogène qu'elle peut revêtir de l'extérieur.

Il y a enfin toutes ces autres disparités et tensions dont on parle peu et qui divisent les minorités ethniques elles-mêmes. Certains leaders essaient de projeter une image unie et très intégrée de ce que l'on appelle les communautés culturelles. Or, ces minorités sont tout sauf homogènes. Comme dans toute population, on y observe des différences sur le plan des niveaux de vie, de la scolarisation, des visions du monde (séculières et religieuses). On y trouve des questionnements identitaires, des désaccords sur les pratiques d'harmonisation, sur le régime de laïcité, sur la condition de la femme, sur l'avenir politique du Québec, ainsi que des ruptures pénibles entre les générations : des parents éprouvent de la nostalgie pour le pays quitté et voudraient en perpétuer la mémoire sinon les coutumes, à leurs enfants complètement immergés dans la culture du nouveau pays. (Bouchard&Taylor, 2008, p. 207)

Nos propres enquêtes nous ont également permis de mettre à jour de telles disparités ou différences au sein de l'*Orchestra*. En fait, trois niveaux de diversité parmi les musiciens auront un impact direct sur leurs pratiques musicales. Tout d'abord, le niveau national, c'est à dire le pays d'origine

des membres de l'orchestre, Roumanie ou République de Moldavie. Ensuite, à cette diversité nationale se superpose une diversité régionale puis, enfin, une diversité que nous appellerons « musicale ». Cette dernière est directement liée à l'univers musical, académique, *popular* ou *lăutăresc*, dont sont issus les musiciens de l'orchestre. À chaque profil de musicien correspond une vision particulière de la roumanité musicale. La particularité du contexte migratoire découle principalement du fait qu'à Montréal, des musiciens d'horizons variés font le choix d'articuler conjointement leurs savoir-faire musicaux respectifs alors qu'en Roumanie et République de Moldavie, ils œuvraient chacun dans différents contextes. Marina, chanteuse originaire de Moldavie, expose ici cette réalité : « *En Moldavie, je ne chantais que dans des chorales classiques et je ne faisais jamais de muzica populară alors qu'ici, c'est différent* ». Nous chercherons donc à comprendre comment et pourquoi les pratiques musicales des musiciens se modifient dans le contexte montréalais. Pour ce faire, nous allons dans un premier temps cerner le profil de chacun des musiciens de l'orchestre. Ensuite, nous observerons de plus près le répertoire musical de l'orchestre ainsi que les divers critères sur lesquels se fonde le chef de l'orchestre pour la sélection des pièces musicales. En troisième lieu, il s'agira de présenter les débats articulés autour de l'interprétation du répertoire à l'aide de quelques exemples impliquant l'interprétation de paramètres musicaux précis (accentuation, phrasé, etc.). Finalement, nous analyserons les relations d'ordre esthétique (Schaeffer, 2000 ; Fernando&Rappoport, 2015 ; Molino, 2009) qu'entretiennent les divers membres de l'ensemble avec la musique qu'ils produisent afin d'identifier les spécificités du contexte montréalais.

Avant d'aller plus avant nous aimerions rapidement rappeler que nous avons fait le choix de travailler sur l'*Orchestra Rapsodia Română* car celui-ci représente selon plusieurs membres de la CRMM la forme idéale la plus prisée, celle à laquelle ont fait appel pour représenter l'identité des traditions roumano-moldaves lorsque les ressources le permettent. Eugenia Margineanu, organisatrice d'évènements culturels soulignait lors du *Festival de Dragobete* : « *Nous aurions aimé avoir l'orchestre bien sûr ! C'est toujours mieux avec l'Orchestre mais nous n'avons pas assez d'argent malheureusement* ». Nicolae Margineanu, chef de l'*Orchestra* et vice-président de l'Association des Moldaves du Québec, nous explique la raison pour laquelle il préfère jouer en

orchestre : « *Ici c'est très simple : c'est seulement plus beau [...] par la richesse et la diversité des sons (timbres) on obtient une sonorité ample et pleine*¹ ».

3.1 Présentation des membres de l'Orchestra

Tel que nous l'avons mentionné, notre description des membres de l'orchestre se fera selon trois traits : la nationalité, la région d'origine et, finalement, l'univers musical dont proviennent les musiciens. Nous présentons ici la diversité des membres de l'*Orchestra* afin d'ultérieurement cerner comment se sont établies les différentes relations qu'entretiennent les musiciens avec l'objet musical que conjointement ils produisent. Il est vrai que nous avons souligné au chapitre précédent que le profil générationnel pourrait avoir une incidence sur une intégration envisagée en tant que processus. Nous croyons toujours à l'importance de ce critère générationnel et s'il peut à première vue sembler évacué de notre analyse c'est qu'en fait, tous les musiciens de l'*Orchestra* sont des immigrants de première génération arrivés entre 6 et 30 ans. Ils font donc tous partie de la troisième vague migratoire roumaine/moldave formée de migrants économique quittant leur pays suite à l'ouverture des frontières rendue possible par la chute des régimes communistes en 89-90 (cf. Chapitre 2). La diversité des membres de l'orchestre, diversité qui implique différentes visions de la roumanité musicale ainsi que différentes manières d'interpréter musicalement cette roumanité, ne découle donc pas du critère générationnel mais plutôt des trois critères suivants :

- Le pays d'origine, Roumanie ou République de Moldavie,
- La région d'origine : Ardeal(Transylvanie), Banat, Valachie, Moldavie, etc.
- Les « univers » musicaux : ceux propres à la roumanité ; *muzica populară, lăutărească*, académique, et la musique classique occidentale.

NOM	INSTRUMENT	NATIONALITÉ	RÉGION	ORIGINE MUSICALE
Nicolae Margineanu	Chef d'orchestre	République de Moldavie	Moldavie	Muzica populară Académique

¹ *Sonoritate amplă, plină*, traduction de l'auteur.

NOM	INSTRUMENT	NATIONALITÉ	RÉGION	ORIGINE MUSICALE
Sergiu Popa	Accordéon	République de Moldavie	Moldavie	Muzica populară Académique
Valeriu Ichim	Violon	République de Moldavie	Moldavie	Muzica populară Académique
Sergiu	Cymballum	République de Moldavie	Moldavie	Muzica populară Académique
Vitaliy Reutsky	Naï	République de Moldavie	Moldavie	Muzica populară Académique
Marcel Roscovan	Violon	République de Moldavie	Moldavie	Musique Classique
Ion Zacon	Violon	République de Moldavie	Moldavie	Muzica populară Académique
Mihai	Violon	République de Moldavie	Moldavie	Musique Classique
Iosif Sparios	Saxophones	Roumanie	Ardeal	Oralité
Câlin	Accordéon	Roumanie	Ardeal	Oralité
Mihai Onete	Contrebasse	Roumanie	Banat	Oralité
Codrut	Violon	Roumanie	Ardeal	Muzica populară Académique
Mircea	Flûtes	Roumanie	Maramures	Oralité
Radu	Clarinette	Roumanie	Moldavie	Musique Classique
Capotescu	Saxophone	Roumanie	Banat	Oralité

NOM	INSTRUMENT	NATIONALITÉ	RÉGION	ORIGINE MUSICALE
Larissa	Violon	Russie	-----	Musique Classique
Sébastien LeBlanc, (chercheur observateur/participant)	Guitare	Canada	-----	-----

Fig. 3.1 : Diversité des membres de l'*Orchestra*.

En regardant de plus près la figure 3.1 on remarque d'abord que presque autant de musiciens de l'orchestre proviennent de Roumanie (7) que de République de Moldavie (8). Nous pouvons également observer que, dans l'ensemble, les musiciens originaires de République de Moldavie proviennent majoritairement de l'univers de la *muzica populară* académique. Deux d'entre eux sont plutôt des musiciens de formation « classique ». C'est parmi les roumains que l'on retrouve des musiciens issus de l'oralité, plus près de la *muzica lăutăreasacă*. Comme nous le verrons, c'est à ce niveau des différences d'ordre académique/oralité que l'on retrouve le clivage le plus profond dans les préférences concernant l'interprétation musicale. En regardant du côté de la région d'origine des musiciens roumains, nous pouvons aussi remarquer que nos musiciens proviennent principalement de Transylvanie (*Ardeal*) mis à part quelques individus provenant du Maramures (1), du Banat (2) et de la Moldavie roumaine (1). Chose surprenante, on ne retrouve aucun musicien des régions du sud et de l'Est des Carpates, Olténie, Munténie et Dobrogea². Par ailleurs, les musiciens roumains de l'*Orchestra* présentent un degré de professionnalisation moins élevé que leurs confrères moldaves. Ceci découle directement des critères de sélection des immigrants établis par les gouvernements canadien et québécois. Comme nous l'avons observé (*cf.*, Chapitre2), le niveau d'instruction est d'importance capitale lors du processus de sélection des nouveaux arrivants. Or, en République de Moldavie l'apprentissage de la musique se fait principalement en contexte académique ce qui n'est pas le cas en Roumanie où la musique est plus

² Ces trois régions forment ce que nous avons au premier chapitre de ce mémoire appelé la Valachie.

souvent apprise oralement. Ainsi, les musiciens roumains de l'*Orchestra* ont pour la plupart une autre occupation que la musique, ils sont d'abord ingénieur, enseignant, ouvrier, etc. alors que les Moldaves jouant avec eux sont tous des musiciens professionnels³. En dernier lieu, soulignons que nous ne présentons uniquement que les musiciens de l'*Orchestra* et non les divers chanteurs/chanteuses avec lesquelles l'*Orchestra* s'est produit au cours des dernières années. C'est qu'en tant que guitariste de l'*Orchestra*, nous avons principalement travaillé avec les instrumentistes de l'ensemble, chaque chanteur n'interprétant habituellement que quelques pièces (2-4). Cette position privilégiée d'observateur-participant nous a permis d'identifier les divers débats et enjeux liés à la production musicale parmi les musiciens.

3.2 Le répertoire

L'*Orchestra Rapsodia Română* est un ensemble musical où le choix du répertoire est fait par un seul individu, dans notre cas le directeur et chef d'orchestre de l'ensemble. Nous sommes ici face à un cas de figure spécifique caractérisé par une dynamique toute aussi spécifique. Ainsi, les enjeux liés au choix du répertoire au sein de l'*Orchestra* pourraient différer de ceux d'un ensemble où le choix du répertoire s'obtient par consensus entre les musiciens. Conséquemment, cette propriété de L'*Orchestra Rapsodia Română* nous mènera à présenter conjointement le répertoire musical et celui qu'il le choisit c'est à dire, le directeur et fondateur de l'*Orchestra*, Nicolae Margineanu. M. Margineanu est originaire de République de Moldavie et habite Montréal depuis 1995. Docteur en musicologie diplômé de l'*Academia de Muzică Gheorghe Dima* de Cluj, cymbaliste⁴ et chef d'orchestre, il a fait ses études aux conservatoires de Chişinau (République de Moldavie) et de Cluj-Napoca (Roumanie) où il apprend la *muzica populară*. Par sa formation ainsi que par ses préférences musicales, M. Margineanu appartient sans équivoque à l'univers de la *muzica populară* académique. Lorsque vient le temps de sélectionner le répertoire, l'authenticité d'une pièce constitue le premier critère sur lequel se base le directeur. Or, c'est le répertoire *popular* qui est généralement reconnu et apprécié par les Roumains comme symbole « authentique » de leur roumanité (cf. Chapitre 1). La notion d'authenticité occupant une place centrale dans le

³ Toutefois, les musiciens d'origine roumaine ont tout de même un assez bon niveau de compétence musicale. Certains d'entre eux ont aussi joué professionnellement en Roumanie avant d'émigrer au Canada.

⁴ Le cymbalum, *ţambal* en roumain, est un cordophone de la famille des cithares. (Dournon, 2007, p. 854)

choix du répertoire de l'*Orchestra*, entendons-nous bien sur sa définition. Nous entendons ce terme comme « *une façon juste de faire quelque chose* » (Nettl, 2007, p. 1113). Il semble que les musiciens roumano-moldaves partagent aussi cette définition, Dans le cas présent, il s'agit d'une façon juste d'incarner musicalement la roumanité. Soulignons que cette appréciation de l'objet musical existe dans une relation totalement subjective et variable qu'entretiennent des individus avec cet objet. Nettl avance également l'idée que l'authenticité marque une frontière entre les musiques, les époques ou encore les interprétations (Nettl, 2007, p. 1113). C'est exactement ce que nous relevons dans les propos de M.Margineanu pour qui il existe une frontière nette entre une *muzica populară* « authentiquement » roumaine et la *muzica lăutărească* interprétée par les bardes roms :

Non la muzica lăutărească n'est pas de la musique roumaine ! Ils [les lăutării tsiganes] ne respectent rien! Ils ont transformé les melos⁵ roumains, mélangés avec des melos turques, yougoslaves ; ils font des sauts de 7ème, ils brisent les mélodies, etc. Aujourd'hui ils veulent toujours jouer vite, plus vite, mais où est la mélodie ? La vraie musique roumaine respecte la mélodie ; la mélodie doit être « naturelle »⁶. Regarde par exemple cette pièce de Marcel Budala [Hora de la Savinesti], elle respecte la tradition la mélodie est claire, tout est correct.

Nettl affirme également que l'authenticité serait un pont reliant l'objet au cadre spatiotemporelle actuel (Nettl, 2007, p. 1114) Or, c'est exactement ce que qui se passe pour Margineanu ainsi que pour certains des musiciens de l'*Orchestra* pour qui la musique roumaine « authentique » représente un passé où aurait existé une Roumanité « pure » n'ayant point ou peu subie les transformations allogènes modernes. Adrian⁷, par exemple, nous parle ici de sa perception des racines de la *muzica populară* :

⁵ Selon M.Margineanu, les *melos* seraient des patrons mélodiques propres aux divers « peuples ». Il existe par exemple des *melos* turques, yougoslaves, hongrois et bien sûr roumains. Selon Margineanu, les mélodies roumaines ont un ambitus maximum de 9ième, les intervalles ne doivent pas dépasser la quarte, etc...

⁶ FIRESC, adj. 1. Qui est conforme aux lois de la nature. 2. Qui est conforme aux attentes, ce qui normal d'être, habituel, normal, naturel. (Dexonline, <https://dexonline.ro/definitie/firesc>).

⁷ Nom fictif.

Aujourd'hui tout va très vite et avec internet tout se mélange. C'est certain qu'il y a cent ans on trouvait des choses vraiment roumaines qui avaient moins été influencées de l'extérieur[...]On retrouve dans la muzica populară des mélodies très anciennes qui nous proviennent de cette époque.

M. Magineanu abonde également en ce sens :

Les colinde⁸ sont aussi une tradition roumaine très vieille [...] nous pouvons dire que la muzica populară est associée à la vie traditionnelle roumaine d'autrefois. Regarde par exemple la suite instrumentale de Mircea ; elle représente la figure traditionnelle du berger. Les flûtes dont il joue sont des instruments anciens qui étaient autrefois l'apanage des bergers.

Toujours selon Margineanu, si la *muzica populară* représente une roumanité authentique, la *muzica lăutărească* forme de son côté ce qu'il appelle un « *conglomerat* », métissage entre diverses musiques (grecques, turques, yougoslaves, etc...). Nous lui avons bien fait remarqué qu'en comparant les plus anciens enregistrements et transcriptions d'archives (Brăiloiu, Bartók) avec la *muzica populară* d'aujourd'hui, force nous était d'admettre que l'accompagnement harmonique qui s'est greffé aux anciennes mélodies populaires provient hors de tout doute d'influences allogènes occidentales.

Oui c'est une très bonne question, ici ce n'est pas pareil : c'est le progrès⁹. Pourquoi retourner aux formes archaïques, aux anciens taraf sans accompagnement ? Pourquoi se priver de l'orchestre, de toute ses possibilités de sons, d'une sonorité pleine et d'une harmonie développée ?

Tous ces commentaires nous laissent entrevoir la manière dont sont construites, pour le chef de l'orchestre, les frontières d'une « authentique » roumanité musicale, celle qu'il souhaite produire ici à Montréal. Ce choix du directeur de rechercher d'abord l'authenticité est motivé par plusieurs raisons que nous présentons ici dans le désordre. Il s'agit de présenter une roumanité musicale la

⁸ Cantiques.

⁹ C'est nous qui soulignons.

plus « authentique » possible afin de transmettre aux générations futures une image juste de cette roumanité. La transmission de l'identité roumaine est explicitement abordée lors des concerts ou dans les diverses publications de la CRMM et forme un enjeu majeur dans la production symbolique d'une roumanité musicale en contexte montréalais. Ivan¹⁰ nous parle ici de cette problématique : « *C'est très difficile tu sais de voir nos enfants grandir différemment, de ne pas connaître nos origines, nos traditions, d'oublier[...] c'est pour cela que je participe avec l'orchestre, pour leur montrer un peu qui nous sommes* ». Deuxièmement, M. Margineanu cherche à produire une musique « authentique » afin de répondre aux besoins des membres de la communauté qui cherchent à combler un vide, à répondre au sentiment de nostalgie¹¹ :

Tu sais dans nos concerts ou dans les autres événements organisés par la communauté on ne retrouve pratiquement que des immigrants de première génération (et leurs enfants) les autres ne viennent que très rarement, ils ont oublié la langue et leur culture [...] En Moldavie ce n'est pas tout le monde qui aime la musique folklorique [muzica populară] mais quand ils arrivent ici, tranquillement ils commencent à s'ennuyer de la maison et ils recherchent de plus en plus à retrouver les choses qu'ils ont laissées et ils commencent à s'intéresser à la musique folklorique roumaine [...] c'est exactement ça : pour répondre à la nostalgie.

Finalement, pour constituer le répertoire de l'*Orchestra*, M. Margineanu puise à la source première de la *muzica populară*, celle des musiques de l'Entre-guerre, pour mettre en valeur le patrimoine musical partagé entre Roumains et Moldaves. À ce titre, la sélection de nombreuses pièces du répertoire de la célèbre chanteuse Maria Tănase est un exemple probant de cet objectif :

Nous allons bientôt organiser le festival-concours Maria Tănase [...] tu la connais bien sûr ? C'est la chanteuse la plus connue en Roumanie et en Moldavie [...] il faut

¹⁰ Nom fictif.

¹¹ Selon Shelemay (2015), l'idée de nostalgie, le désir d'un retour à un passé idéalisé, ne doit pas être dissociée de l'idée de nouveauté (*newness*) et des formes nouvelles qui émerge en lien avec une nostalgie « créative » : « *Nostalgia and newness are more often than not in interactivity and also fully complementary phenomena, not binary opposition* ».

chercher à trouver la musique que les Moldaves et les Roumains connaissent et aiment [...] mais avec la muzica populară nous sommes certains de trouver car c'est le même folklore [...] le folklore moldave fait partie du folklore roumain.

En plus de devoir représenter « authentiquement » la roumanité, les pièces sélectionnées se doivent également de représenter les différentes régions roumaines. En fait, cette diversité régionale est explicitement mise en scène lors des concerts de l'*Orchestra* ; c'est à dire que la majorité des pièces musicales et des musiciens/chanteurs sont présentés par leur région d'origine. De nombreuses pièces n'ont en fait pour nom que leur zone géographique d'origine. C'est le cas par exemple de la *Suită din Banat*, de la *Hora Moldoveanască*, etc. À première vue, cela ne semble guère différer de ce qui se passe en Roumanie et République de Moldavie depuis la folklorisation des musiques paysannes initiée suite à l'avènement du régime socialiste (cf., Chapitre 1). Pourtant il existe ici une dimension nouvelle dans la mesure où Moldaves et Roumains sont désormais réunis à Montréal. Si en République de Moldavie on joue des musiques de chacune des régions de Roumanie pour s'inscrire dans la roumanité, les Moldaves peuvent désormais le faire ici *avec* les Roumains. Finalement, soulignons qu'en plus des pièces musicales de style *popular*, M. Margineanu inclut dans le répertoire de l'orchestre quelques pièces de style « concertistique », composées dans le genre de l'École classique roumaine telle que la *Rapsodie Roumaine No.1* de George Enescu ou encore *Hora Staccato* de Grigoraș Dinicu. Margineanu affirme choisir ces pièces selon ses goûts personnels et aussi parce qu'il sent une certaine attirance du public envers ce type de répertoire. Cette préférence du directeur pour le style plus classique ou académique n'est pas étranger à ses origines moldaves ; l'enseignement musical dispensé en République de Moldavie se rapproche de ce que l'on retrouve dans les conservatoires classiques. Enfin, bien que l'on ait délibérément choisi par soucis d'inclusion un répertoire partagé par le plus grand nombre, répertoire symbolisant le

Photo retirée pour respect des droits d'auteur.

Fig.3.1, Nicolae Margineanu, fondateur et directeur de L'*Orchestra Rapsodia Română*.
Crédit photo : Viorel Margineanu

plus « authentiquement » la roumanité, nous allons maintenant observer qu'il n'existe pas seulement une manière de l'interpréter.

3.3 L'interprétation du répertoire

Après avoir présenté la diversité des membres de l'*Orchestra* et le répertoire choisi par son directeur, nous allons maintenant aborder l'interprétation du répertoire. Notre dessein est ici de démontrer les divergences d'opinion entre les individus en ce qui a trait à la production musicale. Nous exposerons également les raisons pour lesquelles les membres de l'*Orchestra* s'investissent tout de même dans leur projet musical malgré ces « conflits ». Nous illustrerons les écarts observables dans les préférences personnelles des divers musiciens à l'aide des exemples suivants : d'abord les divergences liées aux choix du répertoire avec le cas des *doine*, puis, ensuite, les divergences liées directement à l'interprétation, variations et improvisation, *melisma*¹² et, enfin, interprétation de la rythmique 10/16 dans la musique transylvaine.

3.3.1 Les *doine*¹³ et les musiciens du Banat

Notre premier exemple ne touche pas l'interprétation musicale mais plutôt le choix du répertoire musical fait par M.Margineanu. En fait, il concerne l'inclusion d'un genre musical, les *doine*, dans le répertoire de l'*Orchestra*. Les *doine*, chansons lyriques au rythme libre *parlando rubato*, sont chantées sur tout le territoire roumain et moldave. Certains intellectuels considèrent ce genre comme « emblématique de la culture nationale roumaine » (Radulescu, s.d.). Selon Margineanu, si ce genre musical est présent sur l'ensemble du territoire roumain, nul part n'est-il autant apprécié qu'au Banat¹⁴ : « Les musiciens du Banat veulent toujours jouer des *doine* [...] ils sont très bons pour les interpréter à leur manière ». Margineanu souligne que l'interprétation des *doine* par les musiciens du Banat se distingue par l'usage abondant de *melisme* : « Les *bănăţeni* chante¹⁵ de manière très sophistiquée avec beaucoup d'ornements[...]c'est très beau [...]là-bas,

¹² Ornementation, traduction de l'auteur.

¹³ *Doina* devient *doine* au pluriel.

¹⁴ Région du sud-ouest de la Roumanie, à la frontière serbe.

¹⁵ En langue Roumaine le verbe chanter, *a cânta*, s'applique également à la pratique instrumentale. Ainsi, par exemple, on « chante » du violon, du piano, etc.

ils sont les meilleurs pour interpréter les doine, ce n'est pas ça le problème ». Les deux extraits de la figure 3.2 illustrent cette réalité. En effet, ces extraits représentent les phrases musicales d'ouverture de deux *doine*. Ils sont structurellement similaires : les deux débutent sur la tonique pour aller se poser, suite à un mouvement descendant, sur une des notes de l'accord : la quinte d'abord et la tierce ensuite dans l'extrait du haut puis, la quinte dans l'extrait du bas. En outre, l'exemple du haut illustre une interprétation à la manière du Banat, avec de nombreux *melisma*, tandis que l'exemple du bas illustre une interprétation plus sobre que l'on retrouve ailleurs en Roumanie (cf. Annexe, extrait 3.1). Dans l'*Orchestra*, un désaccord émerge entre Margineanu et les musiciens du Banat. C'est que ces derniers ont le désir d'inclure un plus grand nombre de *doine* dans le répertoire de l'*Orchestra*. M. Margineanu explique les raisons pour lesquelles il ne veut consentir à leur requête :

Les doine sont toujours très tristes et lentes. Tu ne peux en mettre trop dans un concert [...]ils veulent endormir le public ? Au Banat, peut-être, mais pas pour des Moldaves et les autres Roumains. J'adore les doine et la manière qu'ont les Bănăţeni de les chanter, mais pas dans un concert [...] les doine sont plus adaptées pour les situations intimes, à table lorsque l'on chante par exemple [...] J'accepte parfois d'en inclure une mais pas plus !

Cette position du chef de l'*Orchestra* déçoit très certainement les musiciens du Banat comme Victor¹⁶ par exemple :

C'est dommage. Nous pourrions faire plus de doine c'est certain ! En plus nous avons à Montréal un bon chanteur du Banat qui adore les doine [...]Pour quelqu'un du Banat il n'y a pas de moment plus fort que lorsqu'il entend ou chante une doina [...] C'est quand je joue une doina que j'atteins le plus d'émotion, d'intensité [...] le moment où je joue vraiment avec coeur¹⁷[...] Plus il y a d'ornementation, plus il y a d'intensité et de profondeur [...]ailleurs en Roumanie et en Moldavie ils jouent les doine avec moins

¹⁶ Nom fictif.

¹⁷ *Cu inimă. Inimă* se rapporte d'abord en langue roumaine au « coeur » en tant qu'organe puis, au figuré, au « siège des sentiments humains » et « au centre et symbole de l'âme ». DEXONLINE : <https://dexonline.ro/definitie/inim%C4%83>.

de melisme, plus simplement, c'est correct, c'est un autre style mais je préfère dans le style du Banat, ça me rejoint plus.

Malgré les choix du directeur concernant les *doine*, les musiciens et chanteurs du Banat apprécient de faire partie de l'*Orchestra*. Victor est notamment de cet avis :

The image displays two musical examples of *doine*. The first, titled "Doină Bănăţeană", is arranged for three saxophone parts: Soprano Saxophone, S. Sax., and another S. Sax. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Soprano Saxophone part begins with a melodic line, followed by the S. Sax. parts which play a rhythmic accompaniment with triplets and quintuplets. The second example, titled "Doină de jale", is for Pan Flute in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a single melodic line.

Fig. 3.2 : Exemples de *doine*.

Tous les musiciens bănăţeni de l'Orchestra sont très heureux de pouvoir jouer dans ce groupe. Il y a de très bon musiciens et Nicolae [Margineanu] est un très bon chef [...]Oui on voudrait plus de doine mais l'Orchestra joue aussi beaucoup d'autres musiques du Banat [...]Nous sommes très heureux que Nicolae ait décidé d'inclure des pièces du Banat dans le répertoire, de montrer le folklore de notre région c'est important pour nous. Aussi, c'est important d'être ensemble, les Bănăţeni avec les autres Roumains et les Moldaves. Nous sommes peu nombreux à Montréal et on doit

se soutenir [...] on ne va pas faire un orchestre pour chaque région comme là-bas [en Roumanie].

3.3.2 Melisma : interprétation à la Classique versus interprétation « folklorique ».

Un premier point de divergence rattaché à l'interprétation du répertoire à proprement dit concerne la réalisation de l'ornementation des mélodies. Les *melisma* se doivent d'être réalisés d'une manière particulière que Margineanu appelle le « style folklorique » roumain :

Dans le folklore roumain, sont utilisables tous les mélismes qui existent universellement. Grupeto, mordento, appoggiatura, forslag, trille supérieure et inférieure sont parmi les plus répandues. Il est important d'interpréter ces procédés d'ornement d'une manière légère, fine, donc non prononcées et non évidente, legato [...] il est très important que la seconde note soit presque inaudible .

Or, cette manière particulière n'est pas maîtrisée par les musiciens classiques de l'orchestre. Margineanu nous explique : « *Ils n'arrivent pas à faire correctement [...] Chaque note est jouée au bon endroit mais toujours trop clairement, trop mécaniquement [...] Certains d'entre eux persévéreront et y arriveront avec le temps tandis que d'autres ne consacreront pas le temps nécessaire afin d'acquérir la maîtrise de cette technique. La présence des musiciens classiques est toutefois appréciée par le chef d'orchestre ainsi que par les musiciens de muzica populară avec une formation académique dont Ion¹⁸ de République de Moldavie :*

Ils sont très bon techniquement et surtout ils peuvent lire ce qu'il y a sur la partition ! Ça va beaucoup plus vite que devoir tout montrer à l'oreille [...] aussi ils ne vont pas oublier la mélodie ou improviser des variations quand tout l'orchestre joue « propre »¹⁹ [à l'unisson].

¹⁸ Nom fictif.

¹⁹ Curat, traduction de l'auteur.

3.3.3 Variations et improvisation

D'entrée de jeu, soulignons que l'*orchestra populară* ne laisse que très peu de place aux libertés individuelles de ses musiciens. M. Margineanu apporte ici quelques précisions : « *Le seul instrument qui peut improviser dans l'orchestre est le cymbalum et il doit faire très attention à la mélodie et à ce que joue la contrebasse [...] sinon tout doit être propre, la mélodie, les ornements, tout !* ». Toutefois, certains musiciens plus près du style tzigane/*lăutăresc* cherchent justement à éviter ce jeu qu'ils qualifient de droit et fade (cf. Chapitre1). C'est exactement ce que pense Ivan²⁰ musicien roumain de l'*Orchestra* :

Nicolae voudrait que l'on joue tous ensemble, tous pareil [...] il trouve ça mieux mais moi je préfère me promener autour de la mélodie, faire des variations comme tu dis, il faut qu'il y ait de la surprise pour que se soit intéressant, pour que les gens aiment t'écouter [...] si tu joues toujours la même chose les gens vont s'ennuyer.

Toutefois, tous ne sont pas de cet avis. M. Margineanu par exemple éprouve un déplaisir certain face à cette pratique musicale :

Ils font tout le temps des variations et des modifications à la mélodie qu'ils jouent de mémoire sans lire ce qui est écrit sur la feuille. Et après, quand la moitié de l'orchestre joue ce qui est écrit correctement et que l'autre improvise qu'est-ce qui se passe ? C'est mauvais ! C'est une cacophonie !

Nous avons demandé au chef d'orchestre les raisons pour lesquelles il choisissait de travailler avec ces musiciens malgré les « problèmes » que pouvaient causer ces derniers :

Il y a plusieurs raisons pour ça. Tout d'abord, pour que l'orchestre sonne plein et large il faut plusieurs instruments. Si je n'ai pas le saxophone, les flûtes, la clarinette et les autres il manque quelque chose. L'orchestre doit sonner grandiose ! Aussi, les musiciens dont tu parles ne sont pas des professionnels comme ceux de Moldavie, mais

²⁰ Nom fictif.

ils sont quand même bons pour faire les musiques de leurs régions. Finalement c'est important de faire un orchestre avec des membres de toute la communauté, avec des roumains et des moldaves de partout [...] c'est l'occasion d'être ensemble et d'aller chercher du public de chaque partie de la Roumanie et Moldavie.

Néanmoins, certains musiciens moldaves de l'Orchestra ne partagent pas l'opinion du chef et souhaiterait éventuellement former un nouvel orchestre. Ion fait partie de ceux-là :

Nous avons fait une rencontre dernièrement avec d'autres musiciens de Moldavie et nous aimerions former un nouvel orchestre, un orchestre de qualité. Il n'y a rien d'officiel pour l'instant et tout le monde est très occupé alors on verra si ça marche [...] Le but n'est pas d'exclure les Roumains, non. Si un Roumain joue bien et lit les partitions ça va. [...] c'est vrai qu'entre Moldaves ça va mieux car nous avons reçu la même formation musicale, on joue de la même manière, on se comprend.

3.3.4 L'interprétation de la rythmique 10/16 dans les *învîrtita*

Nous allons maintenant présenter et approfondir un dernier exemple des divergences d'opinion concernant l'interprétation musicale au sein de l'Orchestra. Celui-ci concerne la réalisation d'une rythmique particulière associée à une danse transylvaine appelée *învîrtita*. Traditionnellement, cette rythmique ne se retrouve pratiquement que dans la région de

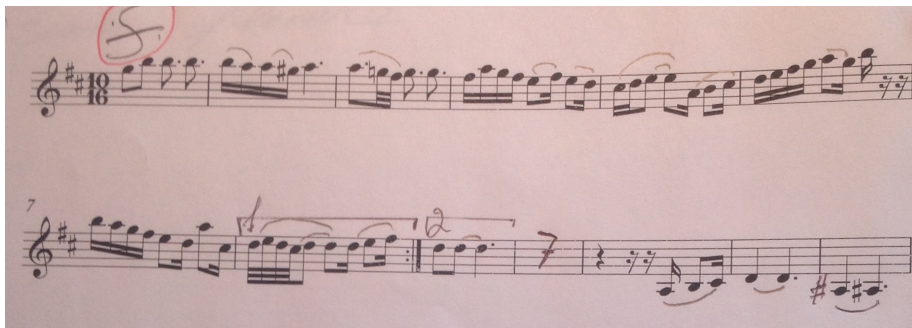


Fig.3.3, Extrait de *Iesi Române la lumina*, illustrant la graphie d'une mélodie en rythmique 10/16. Partition de N.Margineanu.

Transylvanie (cf. Chapitre 1). Cette rythmique *aksak*²¹, en 10/16, à la particularité de ne pas être jouée précisément comme elle est écrite. Voici les explications que nous a données M. Margineanu :

Ici le rythme est particulier [...] la subdivision écrite est 2-2-3-3 mais en vérité ce n'est pas ça [...] en fait on ne peut pas vraiment écrire cette rythmique, elle est trop subtile. La deuxième frappe [deuxième croche de l'accompagnement] arrive juste un peu plus tôt que ce qui est écrit.

Nous avons tenté d'élucider le tout en écrivant quatre modèles différents de cette rythmique afin de les proposer à certains musiciens de l'*Orchestra*. Après avoir présenté et fait jouer ces exemples aux musiciens à l'aide du logiciel MuseScore, ceux-ci ont unanimement choisis l'exemple 3

Modèle 1

Modèle 2

Modèle 3

Modèle 4

Fig. 3.4, Variantes de la rythmique *aksak* 10/16. Ces variantes seront présentés aux musiciens afin qu'ils identifient l'exemple illustrant l'interprétation la plus juste.

²¹ « L'aksak repose sur un principe de juxtaposition de cellules rythmiques regroupant, selon des arrangements divers, deux et trois valeur fondamentales, principe qui engendre des configurations irrégulières, d'où leur caractère boiteux » (Arom, 2007, p. 937).

comme étant le plus près de la bonne réalisation de ce rythme. Néanmoins, ils trouvèrent tous qu'il manquait encore quelque chose, que l'exemple sonnait trop « mécanique ». S'il y a bien consensus parmi les musiciens de l'orchestre en ce qui a trait à l'organisation temporelle de ce rythme *aksak*, c'est un niveau de l'accentuation qu'apparaissent certains désaccords entre les musiciens de Transylvanie d'une part, et les musiciens moldaves de l'autre. En fait, les musiciens transylvains regrettent que, lorsque que joué par *l'Orchestra*, cette rythmique de leur région soit jouée « à la moldave », c'est à dire avec une accentuation trop marquée. L'un d'entre eux, Bogdan²², nous explique ici :

Dans l'orchestre on ne joue pas le rythme comme il faut, pas du tout. C'est parce qu'il y a beaucoup de musiciens de Moldavie qui jouent en mettant toujours trop d'accents alors qu'en Roumanie et en Ardeal (Transylvanie) surtout, on aime jouer légèrement²³ [...] Dans ce rythme c'est surtout le premier temps de chaque mesure qui est trop accentué.

Cette différence entre jeu « à la moldave » plus accentué et jeu à la « roumaine » plus léger est tout autant reconnu par les Moldaves. Sergiu de Moldavie en témoigne ici :

En Roumanie ils jouent plus léger et en Moldavie nous sommes plus énervés [...] ça se voit aussi dans la danse : en Moldavie on dirait que les danseurs ont les pieds dans le feu et en Roumanie ils sont calmes et posés un peu plus comme en Europe Centrale je dirais.

Pour approfondir le sujet, nous avons soumis à trois musiciens transylvains et deux musiciens moldaves quatre extraits musicaux afin de recueillir leurs commentaires sur ces différentes interprétations du rythme 10/16. Les extraits musicaux étaient les suivants (*cf.* Annexe, extrait 3.2) :

²² Nom fictif.

²³ *Uşor*, traduction de l'auteur.

- La chanson *Iesi romane la lumină*²⁴, interprétée par l'*Orchestra Rapsodia Româna* lors de l'Eurofestival.
- La même chanson, *Iesi romane la lumină*, mais cette fois la version originale de Florin Ionas Generalul.
- La *Suita din Ardeal si Banat*, avec Cornel Botgros, Oleg Antoci et l'*Orchestra Lăutării* de République de Moldavie.
- *Învârtita din Ardeal* d'Ovidiu Barteş & Urszui Kalman de Transylvanie.

En ce qui a trait aux deux versions de *Iesi Române la lumina*, les cinq participants ont affirmé préférer la version originale quoique pour des raisons différentes. Si l'accentuation de la rythmique de la version de l'*Orchestra* semblait déficiente aux oreilles des musiciens transylvains, c'est plutôt la justesse générale de l'ensemble qui semblait choquer les musiciens moldaves qui, eux, n'ont pas jugé que l'accentuation faisait problème. Les Transylvains ont qualifié l'interprétation faite par l'orchestre montréalais comme étant un peu « lourde »²⁵ et de « style fanfare ». Les réponses sont moins partagées en ce qui a trait aux deux autres extraits. La *Suita din Ardeal si Banat* de l'orchestre moldave *Lăutarii* est jugée impeccable²⁶ par les Moldaves et de « presque parfaite » par les Transylvains. Bogdan de Transylvanie nous parle de son appréciation de l'*Orchestra Lautarii* :

Ici, c'est beaucoup mieux. L'Orchestra Lăutării est un orchestre très reconnu même en Roumanie. J'aime beaucoup leur travail qui est toujours fait dans le respect des traditions de chaque région. Ici écoute comme il joue très doucement, pas comme dans le style moldave habituel. L'accompagnement est juste un petit peu trop staccato, sec, pas assez legato.

²⁴ Littéralement : Sors, Roumain, à la lumière. Présenté comme un « chant patriotique » lors des concerts de l'*Orchestra*.

²⁵ *Puțin greu*, traduction de l'auteur.

²⁶ *Impecabil*, traduction de l'auteur.

L' *Învârtita din Ardeal* des violonsites Barteş et Kalman est de son côté unanimement appréciée comme modèle « authentique »²⁷ du folklore transylvain. En fait, les cinq musiciens ont identifié cet extrait comme celui représentant le mieux cette musique régionale. Un musicien moldave : « *Ce violonsite, Barteş, c'est le meilleur violoniste d'Ardeal, tout est parfaitement joué ici[...] l'accentuation est faite comme il faut, mais aussi le phrasé et la justesse [...] C'est le son typique de Transylvanie* ».

Comme de notre part nous n'avons pas perçu une grande variation d'intensité dans l'accentuation rythmique des différents extraits, nous avons pris mesure de l'accentuation dans la rythmique des quatre extraits pour vérifier si au-delà de la *perception* des participants il y avait bien un écart

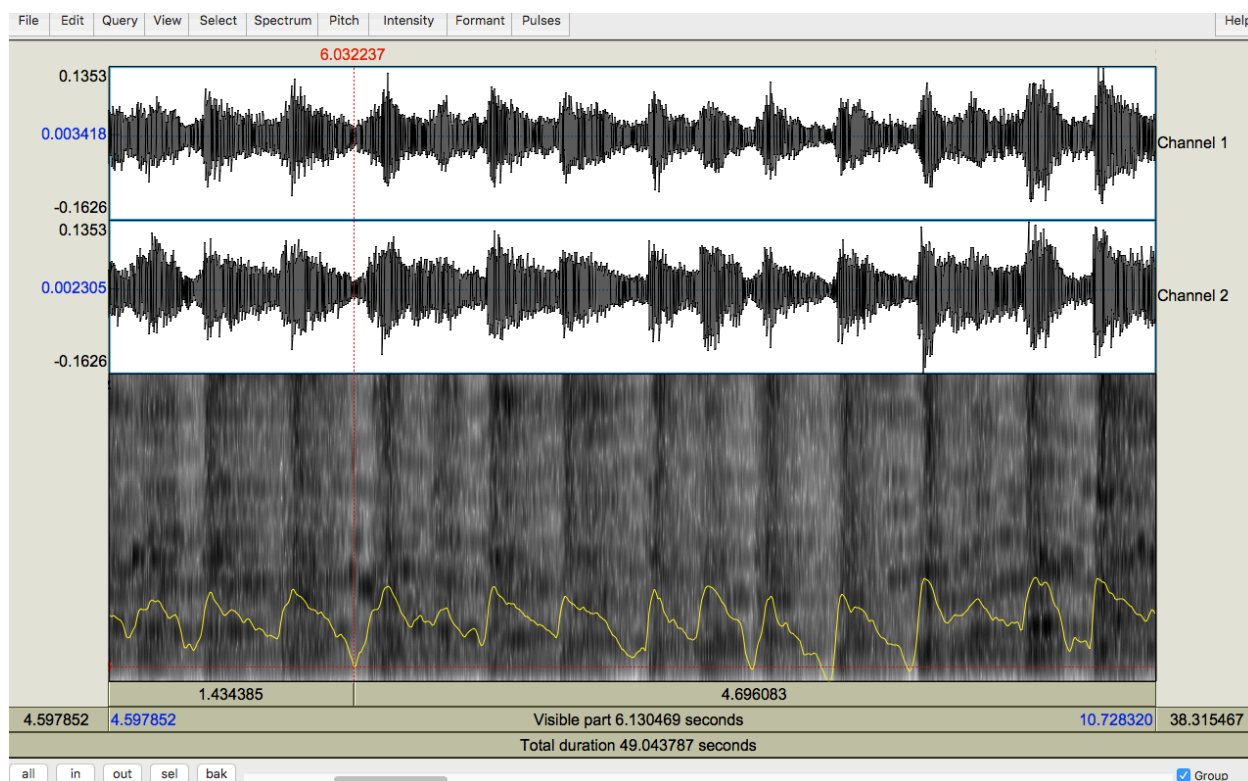


Fig. 3.5, Capture d'écran illustrant l'extraction de la courbe d'intensité en dB (en jaune) à l'aide du logiciel PRAAT.

²⁷ Les participants ont utilisés l'adjectif « *adevărat* », « vrai », qui prend dans ce contexte le sens « d'authentique » en opposition à « faux », DEXONLINE : <https://dexonline.ro/definitie/adev%C4%83rat>.

observable entre les différentes versions. Pour ce faire, nous avons fait usage du logiciel PRAAT pour extraire la courbe d'intensité en dB de chacun des extraits. Par la suite, nous avons pris mesure de l'intensité au sommet de la crête pour chaque attaque de l'accompagnement. Enfin, nous avons comparé entre eux les résultats des divers extraits.

Comparons d'abord l'accentuation dans les deux versions de *Iesi romane la lumină*. Conformément à ce qu'avaient souligné les musiciens transylvains de *l'Orchestra*, on remarque que les premiers temps de la version montréalaise (cf. Tab.3.2, extrait 1) sont légèrement plus marqués que ceux de la version roumaine (cf. Tab.3.2, extrait 2). Ajoutons également que dans l'ensemble, l'accentuation dans ces deux pièces est relativement inégale en comparaison avec les deux autres exemples où l'on remarque une plus grande stabilité dans l'intensité. Ce constat découle selon nous du fait que les musiciens des deux derniers extraits sont des professionnels de haut niveau²⁸ et que par leurs habilités techniques exceptionnelles, leur exécution demeure plus contrôlée.

Au-delà de ces résultats nous avons demandé aux musiciens transylvains ce qui les amenait à jouer dans *l'Orchestra* malgré qu'ils ne soient pas satisfaits de la manière dont est interprétée leur musique régionale. Voici ce que nous a répondu Dimitru²⁹:

Peut-être que le rythme n'est pas joué parfaitement mais au moins il est joué ! C'est ça qui est le plus important. Nicolae inclut beaucoup de musique d'Ardeal et je le remercie souvent pour ça ! Aussi qu'est-ce que tu veux que l'on fasse ? Que l'on reste seuls entre Ardeleani ? [...] Je crois que c'est important de faire de la musique tous ensemble maintenant que nous sommes à Montréal loin de la Roumanie [...] Ça fait du bien d'être entre nous c'est comme être un peu à la maison.

²⁸ Les participants les ont unanimement reconnus comme « meilleur » orchestre de Moldavie et « meilleur » violoniste d'Ardeal.

²⁹ Nom fictif.

	J (dB)	J (dB)	J.(dB)	J.(dB)
EXTRAIT 1 lesi Romane (Mtl)				
m. 1	65	61	63	64
m. 2	65	62	65	65
m. 3	64	63	64	65
m. 4	65	62	65	64
EXTRAIT 2 lesi Romane (Ro)				
m. 1	84	73	80	79
m. 2	76	75	78	78
m. 3	77	75	75	78
m. 4	77	77	78	78
EXTRAIT 3 Moldavie				
m. 1	84	84	84	83
m. 2	85	83	83	83
m. 3	84	85	85	84
m. 4	84	83	84	83
EXTRAIT 4 Ardeal				
m. 1	86	82	83	82
m. 2	82	80	80	81
m. 3	81	82	83	83
m. 4	80	80	78	82

Tableau 3.2. Accentuation dans la rythmique 10/16.
Extrait des données.

3.4 Analyse

Nous avons jusqu'à présent mis à jour la diversité des membres de l'orchestre, présenté le répertoire sélectionné selon les préférences du chef-conducteur puis, enfin, recueilli les propos de musiciens d'origines spécifiques concernant le choix et l'interprétation du répertoire. Il s'agit maintenant de présenter une synthèse de ces éléments afin d'en dégager les enjeux liés à la production musicale de l'*Orchestra Rapsodia Româna*. Pour ce faire, nous avons envisagé la situation sous l'angle de la théorie de la relation esthétique de Jean-Marie Schaeffer (2000), théorie ayant d'ailleurs déjà trouver écho dans la discipline ethnomusicologique (Fernando&Rappoport, 2015, Gervasi 2012). Pour Schaeffer :

La dimension esthétique ne consiste pas en des propriétés objectales (esthétiques ou artistiques) mais en une attitude mentale spécifique face au réel. Il [Schaeffer] plaide ainsi pour une dissociation entre la problématique esthétique et la problématique artistique et propose une analyse des faits esthétiques qui ne soit plus centrée sur la notion d'objet mais sur celle de relation esthétique (Fernando&Rappoport, 2015, p. 15).

Dans cet ordre d'idée, nous proposons ici d'analyser les relations esthétiques qu'entretiennent les musiciens de l'*Orchestra* avec leur production musicale. Nous parlons « des » relations car un même objet musical peut être apprécié pour plusieurs raisons simultanément. À ce stade, Molino distingue à ce niveau sept niveaux d'appréciation musicale : on peut apprécier un objet musical pour des raisons affectives, cognitives, morales, génétiques, techniques, historiques et objectives (Molino, 2009, p. 350). Selon les données recueillies lors de nos enquêtes, nous observons une évolution des raisons pour lesquelles les membres de l'*Orchestra* apprécient la musique qu'ils produisent. En fait, ce changement consiste en un glissement de priorité d'un type d'appréciation vers un autre. Si dans leurs pays d'origine, les musiciens appréciaient leur musique d'abord pour des raisons objectives et techniques, c'est à dire pour la beauté et l'exécution de ses propriétés formelles (justesse, accentuation, timbre des instruments, douceur, etc...), on l'apprécie maintenant dans le contexte montréalais davantage pour des raisons cognitives, pour sa capacité à symboliser la roumanité et l'une ou l'autre de ses composantes régionales. L'exemple de l'accentuation du premier temps de chaque mesure des *învârta* illustre très bien cette évolution de la pensée. Pour

les musiciens transylvains, il est désormais plus important que la rythmique soit présentée par l'*Orchestra* qu'elle soit « bien » exécutée. Bogdan, par exemple, poursuit :

En Roumanie ça ne serait pas pareil. Si tu es à Cluj par exemple, il y a beaucoup de musiciens pour jouer les învârtita comme il faut [...] le public connaît bien la musique et les danses [...]. si tu ne joues pas correct tu ne trouveras plus de contrat [...] Non, là-bas je ne jouerais pas avec un orchestre comme ici, je jouerais avec des musiciens qui pensent [la musique] comme moi.

Les musiciens des différentes régions de Roumanie nous ont maintes fois dit accorder une plus grande importance à « être ensemble » (c'est à dire avec l'ensemble des roumanophones) et à être représentés à l'intérieur du groupe. Or, dans ce contexte, être représenté offre logiquement l'opportunité d'être aussi reconnu. Or, le principe de reconnaissance joue un rôle primordial dans la formation de l'identité notamment en contexte d'intégration. Encore une fois, Bogdan illustre cette réalité dans ces propos :

Ça fait du bien d'être avec des Roumains [...] je sens qu'on se comprend, qu'on pense pareil. Quand je suis avec des Roumains je peux leur dire que je suis de Cluj et ils vont connaître d'où je viens. Si je parle de la Transylvanie avec des Québécois, ils ne vont même pas savoir que c'est en Roumanie ou ils vont me parler de vampire.

Ainsi, on apprécie également la musique pour des *raisons fonctionnelles*. Premièrement, pour son potentiel rassembleur, c'est à dire son potentiel à réunir le plus grand nombre de roumanophones montréalais. Deuxièmement, pour son potentiel à servir de lien entre les générations là où les nouveaux arrivants sentent le besoin de transmettre une part de leur identité à leurs enfants. Pour parvenir à ces fins, l'orchestre interprète principalement des pièces musicales jugées « authentiques » soulignant *l'importance d'une appréciation musicale liée à l'histoire, à la « tradition/renouveau »* (Molino, 2007, p. 1181) de la roumanité musicale.

Finalement, les musiciens de l'*Orchestra*, à la fois pour répondre à un sentiment de nostalgie et par désir de reconnaissance, laisse de côté leur préférences individuelles concernant le

choix et l'interprétation du répertoire pour donner naissance à une communauté musicale fondée sur une identité collective reposant sur l'idée de roumanité, ce que Shelemay appelle une *communauté de descendance* c'est à dire issue d'un processus de descendance (cf. Chapitre I). Or, selon notre observation, ce processus de descendance est dans le cas présent caractérisé par une inclinaison à la sélection de pièces appréciées comme « *authentiques* » dont l'interprétation « adéquate » se voit reléguée au second plan derrière le désir qu'ont les membres de la communauté de se retrouver entre eux afin que leur identité soit reconnue et transmise aux générations futures.

Notre enquête au sein de l'*Orchestra* nous a permis d'observer ce qui se passe à *l'intérieur* d'une communauté engagée dans un processus d'intégration à Montréal. Il en ressort principalement que cette communauté est marquée par une diversité interne qui marque la production de la roumanité musicale en contexte diasporique. Pour les musiciens de l'orchestre, ce contexte nouveau implique principalement une évolution des relations esthétiques qu'ils entretiennent avec « leur » roumanité musicale. En effet, l'appréciation des musiciens tend désormais à être reliée davantage à l'authenticité du répertoire, à la capacité du musical de représenter symboliquement la roumanité ainsi qu'au potentiel rassembleur du musical là où, en Roumanie et Moldavie, la musique était d'abord appréciée par les musiciens pour ses propriétés formelles, c'est-à-dire sa beauté et la beauté de son exécution. Globalement, l'étude du cas de l'*Orchestra* nous aura permis d'éclairer une partie de la relation musique/intégration chez les migrants roumains et moldaves à Montréal. Toutefois, au-delà du présent mémoire beaucoup reste toujours à explorer pour comprendre la complexité d'une telle relation.

CONCLUSION

*Il est si beau de vous entendre parler
de La Romance du vin
et de L'homme rapaillé
d'imaginer vos coureurs des bois
des poèmes dans leurs carquois*

*nous sommes cent peuples venu de loin
partager vos rêves et vos hivers
nous avons les mots
de Montale et de Neruda
le souffle de l'Oural
le rythme des haïkus
[...]
speak what
« productions, profits et pourcentages »
parlez-nous d'autres choses
des enfants que nous aurons ensemble
du jardin que nous leur ferons
speak what
nous sommes cent peuples venus de loin
pour vous dire que vous n'êtes pas seuls.*

(Marco Micone, *Speak What*, 1989)

Voilà déjà pratiquement un siècle et demi que, comme nous le rappelle Marco Micone, « *cents peuples* » sont venus contribuer au développement de la société québécoise. S'il est désormais reconnu que leur intégration est un processus dual modifiant autant les groupes minoritaires que la société d'accueil (McNicoll, 1993, p. 290), plusieurs avenues restent à explorer pour comprendre la manière précise dont s'opèrent ces transformations. Pour notre part, nous avons souhaité porter un regard ethnomusicologique sur le processus d'intégration en cherchant notamment à circonscrire la place et le rôle du musical lors d'un tel phénomène. En effet, par l'étude des productions musicales de musiciens de la CRMM, il s'agissait pour nous de répondre à certaines questions soulevées par le processus d'intégration. Celles-ci concernent principalement le rôle du musical dans un tel processus, les particularités du modèle d'intégration canadien, la matérialisation musicale des frontières d'un groupe ethnique en transformation, l'évolution de la

relation qu'entretiennent des musiciens avec le répertoire produit puis, enfin, les modifications appliquées en contexte migratoire au matériel musical brut originel.

En réponse à ces axes problématiques, nous avons articulé ce mémoire en trois grandes sections. En premier lieu, la mise en contexte de la roumanité en Roumanie et Moldavie nous a permis de cerner l'état de cette roumanité antérieur aux transformations induites par le processus migratoire. À cet égard et sous un angle théorique, nous avons d'abord exposé le lien entre le regroupement d'individus en communauté et la production symbolique de cette même communauté. Nous avons également défini la communauté comme un ensemble évolutif aux frontières mouvantes ainsi que présenté les divers types de modifications pouvant s'opérer sur ces dites frontières (Wimmer, 2008). Par la suite, un rapide parcours de l'histoire roumaine et moldave nous a permis de cerner les liens unissants ces deux communautés. Enfin, nous avons présenté ce que nous avons appelé la roumanité musicale, représentation du caractère roumain en musique. Nous avons défini cet objet le plus « globalement » possible afin d'en dégager les marges et les variantes, en plus de l'avoir présenté dans une perspective historique afin d'en envisager la trajectoire.

Pour la seconde partie de ce mémoire et en écho au parcours des migrants, nous sommes ensuite passés de la Roumanie à Montréal pour présenter le milieu auquel s'intégreront éventuellement les migrants. Cerner la manière dont l'État conceptualise l'intégration des minorités ethnoculturelles nous a d'abord permis de comprendre l'impact de ces politiques sur le processus lui-même. Ce regard posé sur les politiques d'intégration nous a également permis de conclure que les minorités ethnoculturelles sont globalement engagées dans un processus *d'incorporation* (Wimmer, 2008) étant invitées à s'intégrer à la société canadienne tout en restant libres de conserver leur identité ethnique. Toujours sous un angle théorique, l'identification de cinq paradigmes ayant une influence sur le processus d'intégration nous a laissé supposer l'existence de trois différentes faces au processus d'intégration : les faces « *interne* » et « *externe* », séparées par une catégorie que nous avons appelée « *à mi-chemin* ». Nous en avons tiré la conclusion qu'à chacune de ces faces pourraient être associées des stratégies musicales différentes et qu'ainsi, ces trois faces pourraient constituer autant d'angles d'étude du processus d'intégration musicale.

C'est exactement un de ces trois angles d'étude que nous avons adopté dans la dernière section ce mémoire, en analysant les productions musicales de l'*Orchestra Rapsodia Româna*, ensemble oeuvrant principalement en contexte intra-communautaire. Nous avons ainsi dégagé trois niveaux de diversité ayant un impact sur la production musicale de l'*Orchestra* : *national*, *régional* et *musical*. Ainsi, à Montréal, des musiciens aux profils variés oeuvrent collectivement à la recreation d'une roumanité musicale et ce, malgré leurs divergences ayant trait à la manière dont cela devrait être fait. Par notre analyse, nous avons mis à jour ces divergences au niveau du choix du répertoire ainsi qu'au niveau de l'interprétation musicale (variation et improvisation, réalisation des *melisme*, accentuation des *învârta*). Ainsi, en contexte migratoire des individus provenant de divers horizons font le choix de surmonter leurs divergences afin de reproduire musicalement une roumanité qu'ils jugent « authentique ». En procédant ainsi, ils consolident les liens unissant leur communauté *d'ascendance* (Shelemay, 2011), communauté qui leur apporte aussi la « reconnaissance » (Taylor, 2010 ; Marcoux-Gendron, 2015, p. 33). Selon notre analyse, cette situation implique que les critères d'appréciation des musiciens évoluent d'une forme d'appréciation que Molino (2009) qualifierait d'objective et technique vers une appréciation d'ordre cognitive et fonctionnelle.

Nous devons également souligner que les conclusions tirées dans le cadre de notre étude ont certes une portée limitée. Il ne s'agissait bel et bien que d'ouvrir une fenêtre sur notre problématique. Comme le montre notre recensement des pratiques musicales roumaines de Montréal (*cf.* Chapitre 2) de nombreux autres ensembles oeuvrent dans des contextes différents. Chacun de ces cas de figure pourrait éventuellement concerner des phénomènes différents. Par exemple, les cas de figures qui pourraient être relié à ce que nous avons identifié comme étant la face externe du processus d'intégration nous semblent à première vue différer de ce que nous avons observé avec l'*Orchestra*. Tout d'abord, en contexte externe, le choix du répertoire ne semble pas tenir compte du caractère « authentique » des pièces. En effet, plusieurs pièces du répertoire *lauteareasca*, dont l'authenticité est contestée en Roumanie, sont jouées dans ces nouveaux contextes. Aussi, la roumanité des pièces ne semble pas être mise de l'avant ; on semble plutôt affubler la musique jouée d'un « caractère tzigane ». Nos premières observations font également ressortir la présence d'associations-type entre les musiciens de la CRMM et ceux d'autres

communautés (bulgare, hongroise et juive notamment). Ces associations semblent faire place à un certain métissage musical ainsi qu'à l'émergence d'un nouveau genre, souvent appelé « gypsy » ou « musique tsigane », éventuel reflet de la recherche d'exotisme par la majorité ethnoculturelle canadienne. Nos observations semblent également mettre de l'avant une dissociation des Roumains tsiganes et des Roumains non-tsiganes. En effet, les musiciens roms, qui en Roumanie ne veulent ni être appelés « roms » et ni parler de leur musique comme étant « gitane », semblent désormais séparés de la communauté roumaine, oeuvrant plutôt dans le contexte externe où, par un effet de renversement, l'identité tsigane serait maintenant perçue positivement.

Un autre point d'importance reste également à explorer : la réception de la roumanité musicale par les enfants des migrants. Nos informateurs ayant pour la plupart souligné l'importance de la transmission de l'identité roumaine aux générations futures, nous pouvons à juste titre nous demander comment les Roumains de deuxième génération, véritables roumano-canadiens, en viennent-ils à recréer leur propre identité à partir des « symboles roumains » que leur transmettent leurs parents.

Enfin, la question de la comparaison avec d'autres groupes ethnoculturels installés à Montréal demeure un sujet de recherche important. Parviendrons-nous aux mêmes conclusions en étudiant les productions musicales des réfugiés rwandais de Montréal ? Que se passe-t-il au sein des communautés hispanophones qui, provenant de plus d'une dizaine de pays différents, partagent toutefois le même idiome ? Nous croyons que seule une perspective comparatiste nous permettrait de dégager d'un point de vue véritablement anthropologique quels sont les mécanismes opérants dans l'évolution culturelle. Dans le sillage de Nattiez (2014), nous ne croyons pas que « *la recherche des universaux soit incompatible avec l'étude des spécificités culturelles* ». Au contraire, l'étude comparée des productions musicales des diverses communautés ethnoculturelles de Montréal pourrait selon nous contribuer à identifier ou documenter non seulement le fait que la musique semble tenir un rôle majeur dans l'évolution culturelle conjointe des dites communautés, mais aussi à décliner ce que l'on peut entendre, dans ce contexte, par « identité » ou encore « authenticité », termes si controversés et souvent rejetés par les musicologues d'aujourd'hui mais qui demeurent toujours évoqués par les tenants de la tradition pour justifier leurs choix esthétiques.

À ce titre et plus largement, nous espérons que le présent mémoire saura modestement contribuer à la compréhension de la manière dont sont construites et évoluent les frontières culturelles entre les groupes humains. En ce sens et sur une note personnelle, nous aimerions ajouter que seule une telle réflexion pourra nous permettre d'éclairer la question de l'intégration des minorités ethnoculturelles, question qui, pour le meilleur et pour le pire, soulève aujourd'hui débats et passions au sein de la société québécoise tout comme ailleurs dans le monde.

Bibliographie

- Anderson, B., (2006), *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, London: Verso.
- Arom, S. (2007), « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Musiques. Une encyclopédie pour le xxe siècle*, J.-J. Nattiez (dir.), vol. V, L'unité de la musique, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 927-944.
- Arom, S., Fernando, N., & Université de Montréal, (2007), *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Montréal: Observatoire international de la création et des cultures musicales, Presses de l'Université de Montréal.
- Balandier, G., (1968), « *Tradition et continuité* », *Cahiers Internationaux De Sociologie*, 44, 1-12.
- Bonini-Baraldi, F., (2015), « La douceur, critère d'appréciation musicale chez les Tsiganes de Transylvanie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 28, 23-41.
- Bouchard, G., Taylor, C., & Québec (Province), (2008), *Fonder l'avenir: Le temps de la conciliation : rapport*, Québec: Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles.
- Bouchard, G., (2011), « Qu'est-ce que l'interculturalisme ? » , *Mcgill Law Journal*, 56, 2, 395-433.
- Bouët, J., (January 01, 1973), « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain », *Studii de muzicologie*, v. 9, 351-400.
- Busuioc, I., & Remiggi, F. W., (2008), *Les immigrants roumains post-1989 : Vers une nouvelle communauté ethnoculturelle montréalaise ?*, Mémoire de maîtrise, Montréal: Université du Québec à Montréal.
- Beissinger, M. H. (1991), *The art of the lăutar: The epic tradition of Romania*, New York: Garland.
- Berthiaume-Zavada, C., (1994), *Le chant ukrainien, une puissance qui défie les pouvoirs*, Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Capone, S., (2004), « À propos des notions de globalisation et de transnationalisation », *Civilisations*, 51, 9-22.
- Cash, J., (2002), « After the Folkloric Movement: Traditional Life in Post-Socialist Moldova », *Anthropology of East Europe Review*, Vol 20, No 2: Special Issue: New Directions in Postsocialist Studies; 83-88, IUScholarWorks

- Cash, J., (2004), « Reviving Moldova: Social and Political Dimensions of Contemporary Folkloric Performances », *Anthropology of East Europe Review*, Vol 22, No 1: Special Issue: Dance and Music in Eastern Europe; 61-76, IUScholarWorks.
- Constantinescu, M., (1970), *Histoire de la Roumanie: Des origines a nos jours*, Roanne: Horvath.
- Courthiade, M., (2017), « Rom », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, repéré à <http://www.universalis.fr/encyclopedie/rom/>.
- CRM, (Sans date), *Éditorial CRM*, Repéré à : <http://comunitatearomana.ca>.
- Defrance, Y., (2007), « Distinction et identité musicales, une partition concertante », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 20, 9-27.
- Dournon, G., (2007), « Instruments de musique du monde: Foisonnement et systématiques », *Musiques. Une encyclopédie pour le xxe siècle*, J.-J. Nattiez (dir.), vol.V, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 833-868.
- Durandin, C., (1995), *Histoire des Roumains*, Paris: Fayard.
- During, J., (2014), « Pour une déconstruction des corpus musicaux canoniques d'Asie intérieure », *Anthropologie Et Sociétés*, 38, 1, 63-84.
- Dreapta, (2017), *Partidul unioniste Dreapta condamna declaratiile antinationale facute de Igor Dodon la Moscova*, repéré à <http://dreapta.md/2017/01/18/partidul-unionist-dreapta-condamna-declaratiile-antinationale-facute-de-igor-dodon-la-moscova/>.
- El-Ghadban, Y., (2008), *Errance, appartenance, reconnaissance dans la musique savante occidentale*, Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Eurofestival, (2016), *Présentation du festival*, Repéré à : <https://www.eurofestmontreal.com>.
- Fernando, N., (2007), « La construction paramétrique de l'identité musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 20, 39-66.
- Fernando, N., & Rappoport, D., (2015), Avant-propos : le goût musical dans la tradition orale, *Cahiers D'ethnomusicologie*, 28, 11-21.
- Fourot, A.-C., (2013), *L'intégration des immigrants: Cinquante ans d'action publique locale*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Gagnon, J.-E., & Germain, A., (2002), « Espace urbain et religion : esquisse d'une géographie des lieux de culte minoritaires de la région de Montréal », *Cahier de géographie du Québec*, 46, 143-163.

Gervasi, F., (2012), *Ethnomusicologie et esthétique : de la réflexion épistémologique à la recherche de terrain : une étude comparative de la vocalité de tradition orale au de l'Italie*, Thèse de doctorat, Université de Montréal.

Ghircoiaşiu, R. & Vasiliu L.O., (s.d.), « Ciprian Porumbescu » dans *Grove Music Online*, repéré à : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22163?q=Porumbescu&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.

Juteau, D., (2015), *L'ethnicité et ses frontières*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Hobsbawm, E. J., (1992), *Nations et nationalisme depuis 1780: Programme, mythe, réalité*, Paris: Gallimard.

Immigration et Communauté culturelles Québec, (2010), *Portrait statistique de la population d'origine ethnique roumaine recensée au Québec en 2006*, Repéré à : <http://www.quebecinterculturel.gouv.qc.ca/publications/fr/diversite-ethnoculturelle/com-roumaine-2006.pdf>.

Institut de la statistique du Québec, (2013), *L'Enquête nationale auprès des ménages de Statistique Canada : État des connaissances à l'intention des utilisateurs du Québec*, Repéré à : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/enm-note-information.pdf>.

Jordan-Gonzalez, L. F., (2010), *La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989): La création de musiques de la résistance politique et la réception des auditeurs dans l'exil*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Kartomi, M. J., (1981), « The processes and results of musical culture contact: A discussion of terminology and concepts », *Ethnomusicology*, 25, 227-242.

King, C., (1993), « Moldova and the New Bessarabian Questions », *The World Today*, 49, 7, 135-139.

King, C., (1994), « Moldovan Identity and the Politics of Pan- Romanianism », *Slavic Review*, 53, 2, 345-368.

King, C., (1999), « The Ambivalence of Authenticity, or How the Moldovan Language Was Made » , *Slavic Review*, 58, 1, 117-142.

Kilani, M., (2013), *Anthropologie: Du local au global*, Paris: A. Colin.

Laville, Y., (2014), « Festivalisation ? », *Cahiers D'ethnomusicologie*, 27, 11-25.

Leysieux, F., (2013), *Musique, immigration et intégration au Québec*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Lévi-Strauss, C., (1985), *Anthropologie structurale*. Paris: Pocket.

- Lortat-Jacob, B., (1995), *Musique en fête: Maroc, Sardaigne, Roumanie*, Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Marcoux-Gendron, C., (2015), *Musiciens migrants d'origine arabe dans le contexte montréalais : le parcours de la reconnaissance*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal .
- Martin, D.-C., (1996), « Who's afraid of the big bad world music ? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?] », *Cahiers D'ethnomusicologie*, 9, 3-21.
- Martin, D.-C., (2001), « Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud) », *Cahiers D'ethnomusicologie*, 13, 3-22.
- Mashkova E. & Crudu, L., (2005), « Les facettes familiales de l'immigration moldave. Quand les femmes quittent le pays », *Informations sociales*, 124, 108-115, repéré à <http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2005-4-page-108.htm>.
- McNicoll, C., (1993), *Montréal: Une société multiculturelle*, Paris: Belin.
- Mihăilescu, V., (1991), « Nationalité et nationalisme en Roumanie » , *Terrain* [En ligne], 17, 79-90, repéré : <http://terrain.revues.org/3015>.
- Molino, J., (2003), « Pour une autre histoire de la musique », *Musiques. Une encyclopédie pour le 21e siècle*, Nattiez, Jean-Jacques (dir.), Arles, Actes Sud, vol. IV, 1386-1440.
- Molino, J., (2007), « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale », *Musiques. Une encyclopédie pour le 21e siècle*, J.-J. Nattiez (dir.), vol. V, L'unité de la musique, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 1154-1196.
- Molino, J., In Nattiez, J.-J., & In Goldman, J., (2009), *Le singe musicien*, Arles: Actes Sud.
- NasulTV, (2016), *Emisiunea din 27 decembrie 2016 - Festivalul Maria Tănase Ediția 1 (1)*, [Vidéo en ligne] Repéré à : <https://m.youtube.com/watch?v=32EwrK9HPZE>.
- Nattiez, J.-J., (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: C. Bourgois.
- Nattiez, J.-J., (2003a), « Une encyclopédie de la musique pour le XXe siècle », *Musiques. Une encyclopédie pour le 21e siècle*, Nattiez, Jean-Jacques (dir.), Arles, Actes Sud, vol. I, 23-38.
- Nattiez, J.-J., (2003b), « Comment raconter le XXe siècle », *Musiques. Une encyclopédie pour le 21e siècle*, Nattiez, Jean-Jacques (dir.), Arles, Actes Sud, vol. I, 39-68.

- Nattiez, J.-J., (2014), La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles ? , *Anthropologie Et Sociétés*, 38, 1, 217-243.
- Nettl, B., (2007), « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales », *Musiques. Une encyclopédie pour le xxe siècle*, J.-J. Nattiez (dir.), vol. V, L'unité de la musique, Arles-Paris, Actes Sud, 1113-1126.
- Paladi, I., (2013), *Ion Paladi - Concert "Dorul Basarabiei" 24 martie 2013 Chişinău, Palatul Naţional "N.Sulac"* [video en ligne], Repéré à : <https://m.youtube.com/watch?v=ZvEpLUlIXh4>
- Predoiu, D-F., (2006), « Les premières présences roumaines à Montréal », *Arhivele Naţionale*, Repéré à : <http://www.arhivelenationale.ro/images/custom/file/10%20predoiu,%20daniel%20florin.pdf>.
- Proca-Ciortea, V., (1969), « On Rhythm in Rumanian Folk Dance », *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1, 176-199.
- Québec, immigration diversité et inclusion, (2015), *Tableaux sur l'immigration permanente au Québec*, repéré à : <http://www.midi.gouv.qc.ca/publications/fr/recherches-statistiques/Immigration-Quebec-2010-2014.pdf>.
- Rădulescu, S., (s.d.), « Romania » dans *Grove Music Online*, repéré à : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23736?q=romania&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
- Rădulescu, S., (1988), « La formation du lăutar roumain », *Cahiers De Musiques Traditionnelles*, 1, 87-99.
- Rădulescu, S., (1993), « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », *Cahiers De Musiques Traditionnelles*, 6, 55-67.
- Rădulescu, S., (July 01, 1995), « La musique paysanne roumaine : Systématisation ethnomusicologique et taxinomie populaire », *Ethnologie Française*, 25, 3, 450-461.
- Rădulescu, S.,(2002), *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Bucureşti: Ed. Muzicală.
- Rădulescu, S., (2004), *Taifasuri despre muzica țigănească*, Bucureti: Paideia.
- Rey, A., (2010), *Dictionnaire historique de la langue française contenant les mots français en usage*, Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Savage, P. E., & Brown, S., (2014), « Pour une nouvelle musicologie comparée: Cinq champs de recherche, cinq débats essentiels », *Anthropologie Et Sociétés*, 38, 1, 193-216.

- Schaeffer, J.-M. & Université de tous les savoirs, (2000), « Adieu à l'esthétique: Conférence du 27 décembre 2000 », *Vanves: Service du film de recherche scientifique*, repéré à : https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/adieu_a_l_esthetique.1214.
- Scoala Junimea Romana, (sans date), *Cine suntem ?*, Repéré à : <http://www.junimearomana.com/cine-suntem-2/>.
- Shelemay, K. K., (2011), « Musical communities: Rethinking the collective in music », *Journal of the American Musicological Society*, 64, 2, 349-390.
- Shelemay, K. K., (2015), « *Musical nostalgia and newness in mobile religion* », Communication présentée à l'Université de Montréal, La transnationalisation du religieux par la musique, Montréal, Repéré à : <https://www.youtube.com/watch?v=v0nalAu51CY>.
- Stan, L., (2010), *Y a t-il une "roumanité" musicale ?*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Paris 4.
- Statistique Canada, (2011a), *Guide de référence sur le lieu de naissance, le statut des générations, la citoyenneté et l'immigration, Enquête nationale auprès des ménages*, Repéré à <https://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/ref/guides/99-010-x/99-010-x2011008-fra.cfm#a1>.
- Statistique Canada, (2011b), *Immigrant*, Repéré à : <http://www.statcan.gc.ca/fra/concepts/definitions/immigrant>.
- Statistique Canada, (2011c), *Guide de référence sur l'origine ethnique, Enquête nationale auprès des ménages*, Repéré à : <https://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/ref/guides/99-010-x/99-010-x2011006-fra.cfm#a1>.
- Statistique Canada, (2016), *Horaire de diffusion du programme de recensement 2016*, Repéré à : <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/ref/release-dates-diffusion-fra.cfm>.
- Stoichita, V.A., (2007), *Musicologie générale et sémiologie (J-J. Nattiez)*, repéré à : <http://svictor.net/anthropology/varia/23-teaching/33-nattiez>.
- Stoichita, V. A. (2008). Ruse, système et opportunité, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 51-65.
- Taylor, C., & Gutmann, A., (2010), *Multiculturalisme : Différence et démocratie*, Paris: Flammarion.
- Vision Diversité, (Sans date), *Présentation de Vision Diversité*, Repéré à : <http://www.visiondiversite.com/presentation.html>.
- Wimmer, A., (2008), Elementary strategies of ethnic boundary making, *Ethnic and Racial Studies*, 31, 6, 1025-1055.

Annexe

Extrait 1.1 : Mi-e dor de casa mea

Ursu, A., (2013), *Adrian Ursu si Orchestra Lautarii-Mi-e dor de casa mea (Official Video)HD* [vidéo en ligne], Repéré à : <https://www.youtube.com/watch?v=oSoofaHOeKs>.

Extrait 1.2 : Musiques paysannes

Les deux prochains extraits sont tirés des archives Brăiloiu et illustrent la musique paysanne roumaine du début du XX^{ième} siècle.

A) *Doina, Izvoras cu apa rece.* enregistré à Deia en 1937.

B) *Ritual de nunta. Joc: "Giocu' di tati"*, enregistré à Fundu Moldovei en 1936.

Brăiloiu, C., & Archives internationales de musique populaire, (1988), *Roumanie, musique de villages = Village music from Romania*, Enregistré de 1933 à 1943, Donneloye, Suisse: VDE.

Extrait 1.3 : Musiques savantes

La Rapsodie Roumaine no. 1 de George Enescu. C'est de cette oeuvre qu'est tiré le nom de l'*Orchestra Rapsodia Româna de Montréal*.

Enescu, G., *Roumanian Rhapsody No 1, Op. 11*, enregistré en 1960, The London Symphony Orchestra, Antal Dorati (chef-d'orchestre), 1 CD, Mercury, 432 015-2, 1991.

Extrait 1.4 : Muzica Lautareasca

Romica Puceanu, *Saraiman*. Extrait d'une compilation des « bijoux » de la musique *lautarească*

Puceanu, R., *Saraiman* enregistré en 1975, Orchestra Constantin Mirea, tiré de *Bijuterii ale muzicii lăutărești Volumul 2.*, 1CD, Roton, 4239-2, 2008.

Extrait 1.5 : La folklorisation des musiques paysannes

Grigore Kiazim (cobză) - *Hora de la Clejani* (1958). Cet extrait, malgré sa piètre qualité, illustre à merveille les modifications apportés aux ensembles traditionnels par le régime socialiste pour constituer l'*orchestra populara* (présence d'un chef-conducteur, augmentation du nombre de musiciens, l'orchestre joue à l'unisson, etc.)

Arhiva de muzică populară, (2015), *Grigore Kiazim (cobză) - Hora de la Clejani (1958)* [vidéo en ligne], Repéré à : <https://youtu.be/J9zm2QpVWeg>.

Extrait 1.6 : Concert « Dorul Besarabiei »

Extrait du concert de Ion Paladi « La douleur de Bessarabie (République de Moldavie) ». La thématique générale du concert est l'affirmation de l'identité **roumaine** de la part roumanophone des habitants de ce pays.

Extrait 1.7 : Une catégorisation aux frontières fluctuantes

Comme nous l'avons spécifié, notre catégorisation des musiques roumaines délimite des catégories aux frontières mouvantes souvent traversées autant par les musiques que par les musiciens. Pour illustrer cette réalité nous avons choisis de présenter deux extraits où la même pièce, *Hora Primaverii*, est jouée par les mêmes musiciens mais de manière différente et dans deux contextes différents. La première version est jouée en concert par l'*Orchestra Lautarii* dans le style *popular* dont cet ensemble est emblématique. La seconde version est jouée par quelques musiciens de ce même orchestre cette fois lors d'un mariage. Ils mettent alors en oeuvre un savoir-faire rattaché au style *lautaesc* caractérisé par l'improvisation, la variation et l'hétérophonie.

A) Studio Alex, (2016), *Orchestra lautarii hora primaverii* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=5oS8kQtLdy8>

B) [À partir de 3' 20s.]

TheHoopinator, (2010), *Lautarii din Chisinau la nunta in Voloca* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=ftcGDZulNdg>.

Extrait 2.1 La face interne

A) Olga Tudos et l'*Orchestra Rapsodia Româna* de Montréal lors du Festival-concours « Maria Tanase ».

NasulTv Canada, (2016), *NasulTv Canada - Festivalul Maria Tănase Ediția 1 (1) - Emisiunea din 27 decembrie 2016* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=32EwrK9HPZE&t=1843s>

B) Les élèves de la *Scoala Junimea Româna* performe lors du *Gala Meritas 2016*.

Jeunesse Richesse, (2017), *Gala MERITAS 2016 Spectacol scoala Junimea Romana* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=KY9eKr8eG8c>

Extrait 2.2 À mi-parcours

A) Veronica Ungureanu et Alexandru Sura interprète *Hora Furtunii* avec l'orchestre de chambre Nouvelle Génération

Alexandru Sura Official, (2012), *Veronica Ungureanu & Orchestre de chambre 'Nouvelle Generation' Montreal Canada Hora Furtunii* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=-AUfsXwujHY>.

B) L'ensemble *La Muse* interprète l'Opéra *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu

LaMuseHM, (2017), *Crai Nou/La nouvelle lune/New moon - Festival Diversite Culturelle 1 ed. Oct 2016* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=KDn-yuuax2Q>.

C) Le *taraf lui Mielutza* interprète *Striga cu mine te iubesc* au restaurant le *Mamaia Club* de Montréal. Enregistrement de terrain.

Extrait 2.3 Le pôle externe

Le groupe Soleil Tsigane interprète un pot-pourri de mélodies roumaines dont la célèbre *Ciocarlia* un des airs roumains inclut dans la *Roumanian Rhapsody No 1, Op. 11* de George Enescu. Les musiciens (moldaves et bulgares) en rendent une version proche du style *lautaesc*.

Vasco Kostadinov, (2014), *Soleil Tzigane LIVE at L'escalier 2014* [vidéo en ligne], Repéré à https://www.youtube.com/results?search_query=soleil+tzigane.

3.1 Doine

A) Doina de jale

Fabr1s, (2009), *Doină de jale - Ciocârlia / Sad Song - The Lark* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=1Ut94H48TYQ>.

B) Doina

RomanianDoinaTunes - IDICEL Village Collection, (2014), *DOINA BANATEANA* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=pNMZ2EDi8Bw>.

3.2 Extraits présentés aux informants

A) *Iesi Romane la lumina* interprétée par l'*Orchestra Rapsodia Româna* lors de l'Eurofestival à Montréal. Enregistrement de terrain.

B) *Iesi Romane la lumina* interprété par l'Orchestre de Florin Ionas Generalul.

Florin Ionas Generalul, (2015), *Generalul si invitatii lui - Iesi romane la lumina - Live* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=jS8w8eRDdlM>

C) [À partir de 2' 36s.]

La Suita din Ardeal si din Banat par l'*Orchestra Lautarii*.

ioanflore47, (2016), *MP4 1080p Cornel Botgros Suita din Ardeal și Banat1* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=e3kMnU5TuYU>

D) L' *Învârtita din Ardeal* d'Ovidiu Barthes et Urszuli Kalman.

Hungarian FolkEmbassy, (2014), *Ovidiu Bartheș, Urszui Kálmán és a Hungarian FolkEmbassy 1.* [vidéo en ligne], Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=Z3hl82gVobE>