

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 21 – NUMÉRO 2 – 2020

La relève : Hors des sentiers battus



Éducation
musicale
interculturelle



Forum
■ S'enregister ■

"Général"

- Nouvelles
- Shows & Albums
- Mp3
- Lyrics
- Critiques d'albums
- Entrevue
- Emcees
- Production
- Liens

■ Bienvenue sur HipHopFranco.com ■

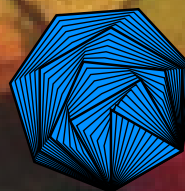
"Concours Brown Sugar"



Le concours est très simple! Ça sera une phrase à compléter et vous devrez m'appeler au numéro de téléphone qui sera divulgué ultérieurement pour me donner la réponse. Il y a plusieurs prix à gagner donc des trames sonores du film "Brown Sugar", des t-shirts, des chapeaux et puis des collants! Voici l'adresse officielle de la trame sonore : brownsugar.mcarecords.com !!

Compilation Explicitbeatz
Vol. 1 cherche toujours
des groupes pour faire
partie de ce projet, il reste
quelques places sur la
compilation.

Pour plus d'information
Écrivez moi



SOCIÉTÉ
QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE
EN MUSIQUE

La relève : Hors des sentiers battus

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial: Jean Boivin	7
Les ressources pédagogiques pour l'enseignement des musiques traditionnelles d'ici et d'ailleurs dans les écoles primaires du Québec Rita Bélisle	9
Circonstances de jeu et usages rythmiques d'une pratique et d'un répertoire éclatés: Le cas du tambour malbar à La Réunion Stéphanie Folio-Paravéman	27
L'angklung américain Spectre d'une rencontre coloniale oubliée Laurent Bellemare	41
Discerner les trois types de voix saturées du genre musical métal Les implications sur la recherche Corinne Cardinal	51
Développement numérique de la communauté rap québécoise Articulation d'un réseau alternatif en réponse à une marginalisation de l'industrie musicale Héloïse Rouleau	61

Comptes rendus

- Ariane Couture, *La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions* 69
Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, 288 p., ISBN 978-2-7637-4656-2
Lysandre Champagne
- Kimberly White, *Female Singers on the French Stage, 1830–1848* 73
Cambridge, Cambridge University Press, collection « Cambridge Studies in Opera », 2018, 239 p.,
ISBN 978-1-107-10123-4
Tommaso Sabbatini
- Benoît-Otis, Marie-Hélène, et Cécile Quesney, *Mozart 1941 : La Semaine Mozart du Reich allemand. et ses invités français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, 254 p., ISBN 978-2-7535-7598
Artur de Matos Alves

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est disponible en libre accès sur la plateforme électronique Érudit (<https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/>).

Pour devenir membre de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4425
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 3391
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2020

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

ISBN 978-2-924803-24-0 (Imprimé)

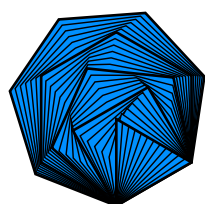
ISBN 978-2-924803-23-3 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Automne 2020, Copyright 2022

Tous droits réservés pour tous les pays.

Les **Cahiers**
de la Société québécoise de
recherche en musique
VOLUME 21 – NUMÉRO 2 – 2020

***La relève : Hors
des sentiers battus***



SOCIÉTÉ
QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE
EN MUSIQUE

NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. Avril 1983 : Actes du premier colloque, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. Mai 1983 : Répertoire des membres de l'ARMuQ, rédigé par Irène Brisson
3. Juin 1984 : Actes du deuxième colloque, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. Novembre 1984 : Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945), dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. Mai 1985 : Musialogues : Maryvonne Kendergi, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. Septembre 1985 : Actes du troisième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. Mai 1988 : Actes du quatrième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. Mai 1987 : Actes du cinquième colloque, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. Mai 1988 : Catalogue collectif des archives musicales au Québec, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. Juin 1988 : Actes du sixième colloque, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. Septembre 1989 : Actes du septième colloque, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. Avril 1990 : Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. Mai 1991 : Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. Mai 1992 : Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. Mai 1994 : Actes du onzième colloque, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. Juin 1995 : Actes du douzième colloque, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. Juin 1996 : Actes du treizième colloque, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. Décembre 1996 : Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

- Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997 : Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n^o 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n^o 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999 : Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? » Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n^o 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n^o 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.
- Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »
- Vol. 8, n^o 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002
- Vol. 8, n^o 2, juin 2006 : Réminiscences
- Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception
- Vol. 10, n^o 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec
- Vol. 10, n^o 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-crédation
- Vol. 11, n^{os} 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music
- Vol. 12, n^{os} 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie
- Vol. 13, n^{os} 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement
- Vol. 14, n^o 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique
- Vol. 14, n^o 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)
- Vol. 15, n^o 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international
- Vol. 15, n^o 2, automne 2014 : Le style et l'idée : De la fonction à la perception, de la typologie à la pratique
- Vol. 16, n^{os} 1-2, automne 2015 : Transferts culturels et autres enjeux stylistiques
- Vol. 17, n^o 1, printemps 2016 : Apprentissage et enseignement de la musique au 21^e siècle : L'apport des sciences et des technologies
- Vol. 17, n^o 2, automne 2016 : S'affirmer, s'exprimer, s'engager
- Vol. 18, n^o 1, printemps 2017 : Regard sur la relève : Nouvelles avenues en recherche
- Vol. 18, n^o 2, automne 2017 : À la croisée des chemins
- Vol. 19, n^o 1-2, automne 2018, Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)
- Vol. 20, n^o 1, printemps 2019, Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes
- Vol. 21, n^o 1, automne 2019, Musique et oppression : Contextes européens, Autour de Mozart en Autriche annexée

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 21 – NUMÉRO 2 – 2020

RÉDACTEUR EN CHEF

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Jordan Meunier (Université de Montréal)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

Jérôme Blais (Université Dalhousie)

Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)

Paul Cadrin (Université Laval)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)

Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)

Fabrice Marandola (Université McGill)

Christopher Moore (Université d'Ottawa)

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

COMITÉ DE RELECTURE EXTERNE

Gérald Côté (Université de Sherbrooke)

Claude Dauphin (Université du Québec à Montréal)

Monique Desroches (Université de Montréal)

Jonathan Goldman (Université de Montréal)

Nicole Harbonnier (Université du Québec à Montréal)

Irina Kirchberg (Université de Montréal)

Pascal Lécroart (Université de Franche-Comté et Institut universitaire de formation
des maîtres de Franche-Comté Besançon)

Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)

Denis-Constant Martin (Laboratoire Les Afriques du Monde, Institut d'études politiques de Bordeaux)

Jérôme Rossi (Centre Atlantique de philosophie et Institut de recherche en musicologie)

Cédric Segond-Genovesi (Université Paris-IV Sorbonne)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE

Méi-Ra St-Laurent

MAQUETTE ET MISE EN PAGE

Bruno Deschênes

ILLUSTRATIONS DE COUVERTURE

Illustrations libres de droit.

Shutterstock

DISPONIBLE

érudit

Promouvoir et diffuser la recherche et la création
Promoting and disseminating research and creation

www.erudit.org

sodep

revues culturelles
québécoises

www.sodep.qc.ca

Québec 

Fonds de recherche – Nature et technologies
Fonds de recherche – Santé
Fonds de recherche – Société et culture

<https://frq.gouv.qc.ca>

Éditorial

«La relève : Hors des sentiers battus»

Jean Boivin

(Université de Sherbrooke)

Cette nouvelle parution des *Cahiers de la Société Québécoise de recherche en musique* est centrée, une fois de plus (voir le vol. 18 n° 1), sur la relève. Après un numéro thématique (le vol. 21 n° 1), ce nouveau numéro contient cinq textes sur des sujets tout aussi divers qu'originaux, qui témoignent de l'intérêt des nouveaux chercheurs et chercheuses pour des domaines — et des méthodes — d'investigation moins fréquentés. D'abord, **Rita Bélisle** s'intéresse aux ressources à la disposition des personnes enseignantes dans les écoles primaires du Québec lorsqu'elles souhaitent aborder en classe les musiques traditionnelles d'ici et d'ailleurs. Face au constat que l'approche interculturelle gagne à être appliquée tout autant à l'enseignement de la musique qu'aux autres domaines de formation, y compris auprès des enfants, elle a patiemment analysé plusieurs centaines de ressources pédagogiques pour en évaluer le contenu selon les critères de l'interculturalité. Ses résultats montrent que les enseignantes et enseignants pourraient être mieux outillé·e·s, en particulier pour encadrer l'enseignement du patrimoine folklorique québécois et déconstruire certains clichés, notamment racistes et androcentriques, dans la représentation de la différence culturelle. Enfin, je tiens à souligner que cette nouvelle venue en musicologie, diplômée récente de l'Université Laval en pédagogie musicale, est issue de l'horizon des études littéraires médiévales, ce qui confère à sa démarche une autorité singulière, par exemple sur le plan méthodologique.

Curieusement, les trois textes suivants sont centrés sur un instrument « exotique », rare ou utilisé de façon distinctive : un tambour rituel « déritualisé », un ensemble d'idéophones calqué sur un modèle lointain et enfin la voix humaine, traitée de façon si spécifique qu'elle en devient la signature d'un genre musical. Ce dossier organologique, aux proportions certes modestes, s'ouvre par une étude de l'ethnomusicologue **Stéphanie Folio-Paravéman**, qui nous conduit à l'île de La Réunion, dans l'océan Indien. Les utilisations dans divers contextes du

tambour malbar, un instrument considéré comme sacré par de nombreux Indo-réunionnais et autrefois associé à des usages rituels, amènent l'autrice à s'interroger sur le sens que prennent aujourd'hui les prestations musicales qui y font appel, en fonction notamment des variantes rythmiques introduites. Elle souligne ainsi les transformations du rôle conféré à l'instrument dans un cadre de sécularisation progressive de la société réunionnaise. Cette étude de terrain lui permet de mettre en lumière un phénomène particulier de réappropriation culturelle.

L'équipe des *Cahiers* est heureuse de pouvoir ensuite offrir à son fidèle lectorat le texte de **Laurent Bellemare**, intitulé « *L'angklung* américain : Spectre d'une rencontre coloniale oubliée ». Concurrent à l'édition 2021 du Concours de conférences de la SQRM, ce jeune musicologue y a remporté haut la main le premier prix. Passionné par la musique indonésienne, il partage ses découvertes concernant un instrument rare conçu au tout début du xx^e siècle par une compagnie américaine spécialisée dans la facture de xylophones ; cette invention présente des similarités troublantes avec l'*angklung* indonésien, en dépit du matériau utilisé, fort différent de l'original. Une clé de cette filiation énigmatique pourrait bien remonter à l'Exposition universelle de Chicago, en 1893, où les puissances coloniales faisaient étalage de leurs joyaux soi-disant « exotiques ». Le texte suivant, signé par **Corinne Cardinal**, nous introduit aux divers types de chant guttural pratiqués par les interprètes de musique métal, et en particulier au *growl*, au *fry scream* et au *harsh vocal*, une terminologie déjà fort intrigante. Elle propose une classification de ces principaux types de voix saturée, emblème incontournable du genre métal, qui suscite nouvellement l'intérêt des chercheurs·se·s émergent·e·s.

Ce numéro résolument tourné vers des réalités musicales situées en dehors des sentiers battus se poursuit avec le texte d'**Héloïse Rouleau**, qui a répondu avec empressement à une invitation lancée par les *Cahiers* aux jeunes chercheurs·se·s à donner suite à leurs mémoires de maîtrise, de façon à leur permettre le partage plus large des fruits de leurs découvertes. L'autrice explore les canaux alternatifs empruntés par les

rappeurs et rappeuses québécois·es, en l'occurrence les ressources du Web, afin de se faire connaître dans un contexte où le milieu musical « officiel » (radios commerciales, compagnies de disques, critiques musicaux, etc.) les a longtemps invisibilisé·es. La popularité actuelle du hip-hop au Québec (et ailleurs dans le monde) témoigne de l'efficacité de leurs stratégies. Cette convaincante étude permet de réfléchir aux difficultés sociales et économiques vécues par des artistes marginalisé·es, ainsi qu'aux lacunes d'une industrie qui tarde à s'ajuster aux nouvelles réalités musicales. Il est à prévoir — c'est notre souhait le plus vif — que les textes réunis ici constitueront autant de pierres d'assise de futurs travaux.

La publication de ce numéro ayant été retardée en raison d'aléas de production hors de notre contrôle, je tiens à remercier tout spécialement les cinq auteur·rice·s pour leur confiance en l'équipe des *Cahiers*, leur persévérance et leur indulgence. À mi-chemin entre deux numéros thématiques assez élaborés, cette livraison riche en contrastes s'est fait attendre plus longtemps qu'il n'est confortable de l'admettre. La patience de nos collaborateur·rice·s a été exemplaire, tout comme la qualité des nombreux échanges indissociables du déroulement normal de l'édition de textes scientifiques. L'équipe éditoriale espère que le résultat saura compenser, au moins en partie, les désagréments liés à ces délais. Nous sommes très confiants que la suite des choses confirmera que la situation, où la pandémie a hélas joué un rôle, était exceptionnelle et qu'un rythme de production plus régulier pourra être maintenu.

Ce numéro est le premier dont **Jordan Meunier** a entièrement assuré la préparation en tant que secrétaire de rédaction, une tâche qui exige autant de minutie que de discernement, une grande disponibilité et un calme à toute épreuve. Je me sens privilégié de pouvoir compter sur un collaborateur aussi précieux et passionné par la recherche et par les mots qui la traduisent.

Je tiens à souligner ici à nouveau le travail sérieux accompli depuis plusieurs années par **Federico Lazzaro** en sa qualité de responsable des comptes rendus, et à le féliciter pour le poste de professeur de musicologie que lui a offert récemment l'Université de Fribourg, en Suisse. Son apport à la revue a été plus que précieux. Nouvelle preuve de son professionnalisme constant, il s'est assuré de trouver, avant son départ, la remplaçante idéale en **Héloïse Rouleau**, que nous sommes très heureux et fiers d'accueillir dans notre petite équipe (le hasard a voulu qu'elle soit d'ailleurs elle-même mise en valeur dans ce numéro en tant qu'autrice). La transition s'est effectuée de façon très souple, de sorte que nous pouvons compléter cette livraison par trois comptes rendus d'ouvrages récents, fruits du travail rigoureux de musicologues passionnés. Ce numéro se conclut par le compte rendu de **Lysandre Champagne** de la monographie signée par Ariane Couture intitulée *La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions* (2019). Suit

celui de **Tommaso Sabbatini** du livre de Kimberly White, *Female Singers on the French Stage, 1830-1848* (2018). Enfin, en écho au précédent numéro des *Cahiers* consacré à l'usage, comme outil de propagande, de la musique de Mozart par le régime nazi, **Artur Alvé**s a lu attentivement pour nous la monographie *Mozart 1941 : la Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français* que signent Marie-Hélène Benoit-Otis et Cécile Quesnay (2019). Nous remercions ces précieux collaborateurs·rice·s pour leur dévouement, de même que tous les membres du comité scientifique de la revue et les évaluateur·rice·s externes, spécialistes des questions abordées par chacun des articles spécifiques ; tout ce travail étant bien sûr bénévole. Notre reconnaissance également à la direction de la Société québécoise de recherche en musique et aux membres du conseil d'administration pour leurs encouragements et leurs démarches parfois souterraines en vue d'assurer le fonctionnement et le développement de la revue. Enfin, nous tenons à remercier tout spécialement le Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FQRSC) pour son récent soutien financier, aussi inattendu qu'indispensable, qui permettra dans le futur à la revue de poursuivre son mandat, qui apparaît plus pertinent que jamais. Sur ce, bonne lecture !

Les ressources pédagogiques pour l'enseignement des musiques traditionnelles d'ici et d'ailleurs dans les écoles primaires du Québec

Rita Bélisle (Centre de services scolaires des Navigateurs)

Dès le XIX^e siècle, des ressources pédagogiques comprenant des chansons traditionnelles sont publiées au Québec (*Le Chansonnier des collèges* 1854; *Le Chansonnier des écoles* 1876; Tiersot et Bouchor 1895; Frères des Écoles Chrétiennes 1924; Allaire 1932; Gadbois 1939, 1948; Sœur Saint-Théophile, C.N.D. 1940). En 1967, Zoltán Kodály affirme que chaque nation possède un répertoire riche et varié de chansons folkloriques adaptables à des fins pédagogiques (1967, 59¹) et utilise ces chansons dans son approche pédagogique. En 1969, le rapport de la commission Rioux (Rioux et Deslauriers 1969, II, 365) fait pourtant le constat de «l'immense vide que la disparition progressive de la culture traditionnelle [...] a fait apparaître²». Après les séries d'émissions radiophoniques et les documents d'accompagnement *Faisons de la musique* (Bolduc, Gerber et Christin 1974), deux collections approuvées pour l'enseignement de la musique au Québec sont publiées: *Imagine et moi* (Aubin 1989) pour le préscolaire et *Mon passeport musical* (Aubin, Leroux, Paquette et Ouellet 1986), pour le primaire. Nicole Carignan (1994) en a d'ailleurs fait l'analyse critique sous l'angle de l'éducation interculturelle.

Actuellement, le *Programme de formation de l'école québécoise* (PFÉQ, Québec 2006) propose que l'élève apprécie «un répertoire musical d'hommes et de femmes d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs», qu'il «s'ouvre au monde, en découvre les particularités et les différences»,

qu'il saisisse «les éléments de sa propre culture», car «cette perception du monde, renouvelée et enrichie, participe à la formation de son identité culturelle» (Québec 2006, 238). Plusieurs concepts de l'éducation interculturelle y sont évoqués: culture, tradition, justice sociale et formation identitaire. C'est sur la problématique qui découle de ce cadre conceptuel que repose toute l'analyse qui suit et qui a pour but de décrire le matériel pédagogique en français adapté à l'enseignement des musiques traditionnelles d'ici et d'ailleurs (MTIA) et à la progression des apprentissages du PFÉQ (Québec 2006).

Cadre conceptuel

L'éducation interculturelle³ résulte des mouvements migratoires qui ont modifié le paysage scolaire, notamment au Québec (Audet 2006; Québec 2019; 2020; Wihtol de Wenden 2017). À Montréal en 2019, plus de 67 pour cent des élèves étaient issus de l'immigration alors qu'ils étaient environ 45 pour cent en 1998 (*Réseau réussite Montréal* 2020). Initiée aux États-Unis par James Banks (2004, 2009, 2012), qui l'appelait *multicultural education*, cette approche vise à développer des habiletés pour vivre dans un contexte multiethnique (Abdallah-Pretceille 2017; Grant et Gomez 2001; Grant et Portera 2011). Banks préconise cinq moyens pour la mettre en place: intégrer des sources culturelles variées (*content integration*), construire

¹ Texte original: «Each nation has a rich variety of folk songs suitable for teaching purposes».

² L'emploi des adjectifs «folk» chez Kodály et «traditionnelle» chez Rioux illustre une confusion fréquente entre les deux termes. Les musiques folkloriques sont généralement vues comme un héritage culturel figé dans le passé (Bohlman 2013; Nettl et Béhague 1973) et peuvent être associées à des instruments de musique caractéristiques, à des danses ou à des coutumes. Elles ne comprennent pas les musiques sacrées. Les musiques traditionnelles, qui englobent les musiques sacrées, se transmettent dans une pratique continue et vivante et admettent certains métissages (Cohen 2013; Schippers 2006; 2010). C'est donc cet adjectif qui sera préféré ici.

³ Si en France et au Québec on emploie généralement le terme «interculturel» (Abdallah-Pretceille 2017; Audet 2006), on trouve plutôt l'adjectif «multiculturel» chez les auteurs anglo-saxons et le gouvernement fédéral canadien. Les deux approches favorisent l'intégration des nouveaux arrivants, rejettent l'assimilation et le racisme, cherchent à accommoder les différences culturelles et religieuses, et font la promotion de structures démocratiques qui respectent les droits et les libertés individuelles (Waddington et collab. 2012). Néanmoins, dans l'approche interculturelle, des projets communs entre les cultures sont construits au moyen du *dialogue interculturel* alors que dans le multiculturalisme, les cultures sont juxtaposées sans interférer entre elles. L'*asymétrie sociologique* interculturelle ressemble au processus de l'adoption et son *contrat moral* règle les valeurs sociales en reconfigurant les valeurs (Guilbert 2015; Waddington et collab. 2012). Audet (2006) ajoute que les appartenances culturelles sont du domaine privé dans une perspective interculturelle, alors qu'elles sont publiques dans l'optique multiculturelle. Comme on parle d'«éducation interculturelle» au Québec, c'est ce terme qui est ici retenu.

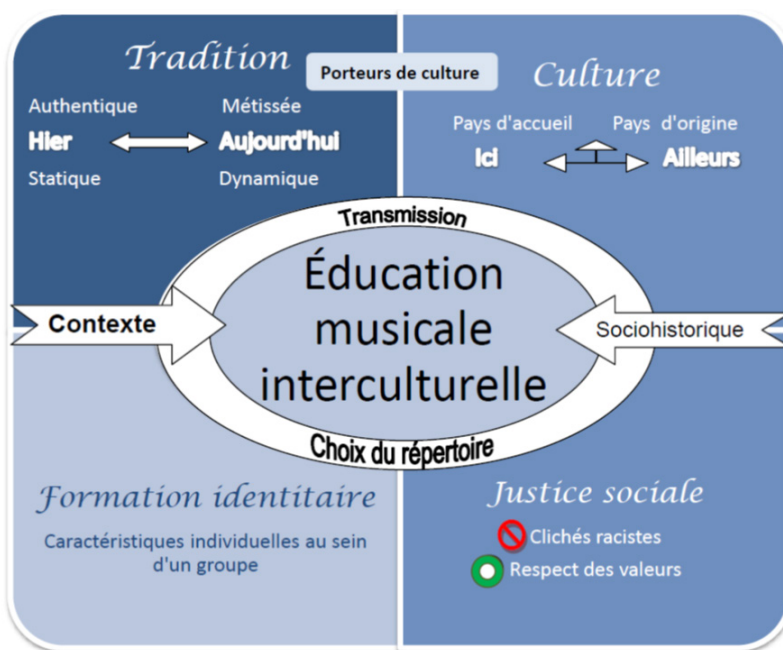
les connaissances en adoptant les perspectives des cultures étudiées (*knowledge construction*), éradiquer les préjugés raciaux (*prejudice reduction*), faciliter la réussite de tous les élèves (*equity pedagogy*), et enfin remodeler la culture scolaire et la structure sociale pour donner une voix à tous les groupes culturels (*empowering school culture*) (Banks 2004, 5-8).

Au Québec, le ministère de l'Éducation a adopté une politique d'intégration scolaire et d'éducation interculturelle dès 1998 (Québec 1998); on y précise que l'école constitue «un lieu privilégié pour apprendre à respecter l'autre dans sa différence, à accueillir la pluralité, à maintenir des rapports égalitaires et à rejeter toute forme d'exclusion» (Québec 2006, 50). Le domaine général de formation *Vivre-ensemble et citoyenneté* incite l'élève à «développer des attitudes d'ouverture sur le monde et de respect de la diversité» (Québec 2006, 50). L'école donne accès à «un héritage culturel» (Vallières et Raymond 2004, 7-8) et le dialogue interculturel devient un moyen d'intégration (Québec 2014). L'ordre primaire a été retenu, car selon l'étude menée par Fung, Lee et Chung (1999) auprès d'élèves du primaire et du secondaire, plus les élèves sont jeunes, plus ils-elles sont ouvert-e-s à des cultures musicales variées.

L'éducation musicale interculturelle (ÉMI), fondée sur ces principes, a pour but d'amener les élèves à mieux comprendre la diversité et de favoriser l'intégration des nouveaux arrivants au moyen des musiques traditionnelles (Anderson et Campbell 2009; Campbell et Wiggins 2013; Countryman et Gould 2009; Koza 2001; Moore 2012; Palmer 2002; Wade 2013). Des ethnomusicologues, des porteurs de culture et des pédagogues se sont appuyé-e-s sur cette approche pour produire, en collaboration, des outils pédagogiques appropriés en anglais (Campbell 2004; Wade 2013 et les collections *Global Music Series*⁴ et *Routledge World Music Pedagogy Series*⁵). La figure 1 présente les bases conceptuelles de l'ÉMI, soit la tradition, la culture, la formation identitaire et la justice sociale.

Dans cette étude, la *tradition* désigne la transmission de la culture, héritage immatériel qui façonne l'identité d'un groupe. Selon Schippers (2006), LA tradition est la conscience collective d'un patrimoine immatériel qui est transmis de façon *statique* si elle suit des règles immuables, ou *dynamique*, quand il s'agit de tradition

Figure 1 : Schéma conceptuel de l'éducation musicale interculturelle



vivante. Le *métissage* peut alors intervenir en croisant les caractéristiques musicales de cultures ou d'époques différentes. UNE tradition désigne également une simple coutume (Nettl et Béhague 1973; Schippers 2006). En musique, la tradition peut être vue comme un ensemble d'œuvres formant un canon immuable, une norme avec un ensemble de règles, ou une manière d'interpréter et de transmettre la musique (Schippers 2006, 335). La flèche entre *hier* et *aujourd'hui* (Québec 2006, 236; 242) montre que la tradition s'enracine dans le passé et se transmet jusqu'au temps présent.

La *transmission* des musiques traditionnelles s'effectue : 1) surtout oralement, par modelage, imitation et mémorisation des techniques, des mélodies et des rythmes; 2) de manière informelle, formelle ou autodidacte; 3) par essais, erreurs et comparaisons avec d'autres musiciens; 4) par imprégnation sociale, avec ou sans professeur; 5) parfois avec une notation musicale servant d'aide-mémoire (Campbell et Wiggins 2013; Schippers 2006, 2010; Wade 2013). Les tutoriels en sont une application technologique.

La *culture*, susceptible d'adaptation et d'évolution dans le temps, comprend l'ensemble des traits distinctifs qui définissent un groupe social : valeurs, traditions, croyances, arts, modes de vie, etc. Les normes et les coutumes établies constituent ses fonctions ontologiques alors que les échanges, les métissages, les comportements et les attitudes des individus représentent ses fonctions instrumentales

⁴ Dont le catalogue est accessible en ligne : <https://global.oup.com/academic/content/series/g/global-music-series-gms/?cc=ca&lang=en&>, consulté le 2 mars 2021.

⁵ Une liste et une description sommaire de ces outils pédagogiques sont disponibles sur le site de la maison d'édition Routledge du groupe Taylor et Francis : <https://www.routledge.com/Routledge-World-Music-Pedagogy-Series/book-series/WMP>, consulté le 2 mars 2021.

(Abdallah-Pretceille 2017; Vallières et Raymond 2004; Vatz Laaroussi, Bernier et Guilbert 2013). Les flèches entre *culture*, *ici* et *ailleurs* (Québec 2006, 236; 242) illustrent les échanges culturels dans l'ÉMI.

La *formation identitaire* consiste à faire découvrir à chaque élève sa singularité en développant chez lui les caractéristiques de son groupe culturel (Vatz Laaroussi et collab. 2013). L'ÉMI accomplit cette formation sans heurts, de manière ludique, au moyen de la musique. Les principes de *justice sociale* consistent, dans l'ÉMI, à bannir les clichés et les biais ethnocentriques⁶, voire racistes, et à respecter la culture et les valeurs des élèves, spécialement pour les pièces qui pourraient avoir une connotation sacrée (Anderson et Campbell 2009; Campbell 2004; Carignan 1994; Cook Tucker 2018; Countryman et Gould 2009; Elliott et Silverman 2015; Tillman 2017). De plus, les controverses sur l'appropriation culturelle pourraient amener les enseignants à se questionner sur l'opportunité de faire interpréter des œuvres musicales issues d'autres cultures (Gendron 2016; Howard, 2020; Vachon 2020).

Le *choix du répertoire* est déterminant en ÉMI (Anderson et Campbell 2009; Campbell 2018; Cook Tucker 2018; Wade 2013). Dans la description de la compétence *Interpréter*, le *PFÉQ* signale que la variété du répertoire « permet de s'ouvrir à la diversité des productions artistiques d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs » et que, pour « chacun des trois cycles, les pièces musicales que l'élève est appelé à interpréter sont tirées du répertoire d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs » (Québec 2006, 242). Les musiques traditionnelles remplissent à merveille ce rôle, puisque leur répertoire d'hier est transmis jusqu'à aujourd'hui et qu'elles proviennent du Québec et de partout dans le monde. Pour la compétence *Apprécier*, le *PFÉQ* mentionne le « folklore d'ici et d'ailleurs » et recommande que les extraits étudiés soient « issus de différentes cultures dont, si possible, celles des Premières Nations pour le deuxième cycle [du primaire] » (Québec 2006, 249).

Par ailleurs, les expressions « traces socioculturelles » et « périodes artistiques » (Québec 2006, 244) rappellent la notion de *contexte* décrite par Elliott et Silvermann (2015), qui le définissent comme le cadre social et historique dans lequel est née une œuvre musicale. Selon ces auteurs et Schippers (2006 et 2010), quand un-e enseignant-e fait découvrir une œuvre aux élèves, il devrait les plonger dans les éléments socioculturels de cette œuvre ou mieux, faire appel à des *porteurs de culture* (Nethsinghe 2012; Schippers 2010). Passeur et guide culturel, l'enseignant est alors « un *héritier*, un *critique* et aussi un *interprète* de la

culture⁷ » (Martinet, Raymond et Gauthier 2001, 38). Bref, ce cadre implique que les ressources pédagogiques pour enseigner les MTIA doivent correspondre aux principes de l'ÉMI.

Problématique et pertinence

Compte tenu de la diversité culturelle du milieu scolaire québécois, des débats sociaux que l'intégration des nouveaux arrivants suscite (Bouchard et Taylor 2008; Québec 2014, 2020; Vatz Laaroussi et collab. 2013) et des avantages d'utiliser la musique comme moyen d'intégration (Délisle 2020), l'ÉMI gagnerait à être plus connue. En donnant aux élèves accès à leur patrimoine musical, la pratique des MTIA favorise leur construction identitaire dans le respect et l'ouverture à l'autre (Peters 2009; Vatz Laaroussi et collab. 2013). Pour y arriver, les enseignant-e-s devraient avoir accès à des outils appropriés (Anderson et Campbell 2009; Cook Tucker 2018; Wade 2013). Par conséquent, les concepteur-ric-e-s de matériel pédagogique devraient être sensibilisés à l'ÉMI et travailler avec des porteurs de culture pour élaborer leurs publications (Anderson et Campbell 2009; Campbell et Wiggins 2013; Cook Tucker 2018).

La pertinence pédagogique de la présente étude réside dans le fait que les recherches en ÉMI au Québec sont insuffisamment développées et que les ressources semblent mal connues des enseignant-e-s. En somme, le principal objectif consiste à brosser le portrait du matériel pédagogique disponible en français pour l'enseignement des MTIA afin d'en dégager les principales caractéristiques, forces et lacunes. La méthode privilégiée pour ce faire est l'analyse de contenu, qui permettra de discerner les ressources appropriées en ÉMI.

Méthodologie : Analyse de contenu

Pour jauger le contenu d'un corpus de ressources pédagogiques comprenant des textes, des partitions musicales, des images et des bandes sonores, publiés sous forme de guides didactiques, de partitions musicales ou de manuels imprimés, enregistrés ou numérisés, la méthode de l'analyse de contenu (*content analysis*) définie par Krippendorff (2013) et Bardin (2013) a été considérée comme la plus appropriée. Une approche qualitative a été privilégiée en suivant les étapes de Leray (2008).

Plan d'analyse et catégories

La problématique, l'objet de recherche et la littérature scientifique permettent de déduire « l'ensemble des éléments

⁶ L'ethnocentrisme est une attitude qui consiste à voir le monde à travers les valeurs, les idées, les intérêts et les archétypes de sa propre ethnie, généralisant ses modèles et les imposant même aux autres peuples, envers lesquels des préjugés peuvent s'installer (Carignan 1994).

⁷ Ce sont les auteurs qui soulignent.

du contenu que l'on désire retracer dans le corpus retenu» (Leray 2008, 22) sous forme de catégories compilées dans une grille (Bardin 2013). Comme elles doivent permettre de répondre aux questions suscitées par les unités d'information (UI), de nouvelles catégories ont été « induites en cours d'analyse, soit en sus des catégories préexistantes, soit en remplacement de certaines d'entre elles », selon le modèle mixte décrit par L'Écuyer (1990, 66).

Les catégories retenues ont été ordonnées en deux sections. Les catégories générales permettent de référencer la ressource et de la décrire globalement :

- A. Auteur(s);
- B. Titre de la ressource ;
- C. Année de publication ;
- D. Éditeur et lieu d'édition ;
- E. Lieu de consultation ;
- F. Cote de la bibliothèque ou code de vente pour les maisons d'édition ;
- G. Support utilisé (texte imprimé, partition, CD, DVD, YouTube, etc.) ;
- H. Structure de la ressource (résumé du contenu) ;
- I. Cycles d'apprentissage visés.
- J. Compétences *Apprécier*, *Interpréter* et *Inventer* ainsi que les *Connaissances* (PFÉQ, 2006) (catégorie ajoutée en cours d'analyse).

La deuxième section regroupe les catégories spécifiques découlant des principes de l'ÉMI et inventoriées par Cook Tucker (2018) comme critères pour la sélection des ressources pédagogiques en musique du monde (voir tableau 1).

Un guide précisant la signification de ces catégories et un système d'abréviations et de codes pour accélérer la saisie des données ont été élaborés et peaufinés en cours d'analyse.

Constitution du corpus

Selon Leray (2008, 41), il faut que le corpus soit le plus exhaustif possible. À cet effet, les ressources disponibles chez les éditeurs scolaires du Québec ont toutes été répertoriées, les plus anciennes datant de 1994 et les plus récentes, de 2020. Par ailleurs, certains documents édités à compte d'auteur ou autoédités ont certainement échappé au dépouillement ainsi que les ressources en ligne pour lesquelles il est impossible d'être continuellement à jour.

Le corpus, pour être considéré homogène et pertinent (Bardin 2013), a été restreint aux ressources actuellement disponibles au Québec, en français, pouvant servir dans les

Tableau 1 : Liste des catégories spécifiques

Catégorie	Informations recherchées
1. MTIA (musiques traditionnelles d'ici et d'ailleurs)	Présence et origine de musiques traditionnelles : - d'ici (Premières Nations, France, Royaume-Uni et Québec ⁸) ; - d'ailleurs (pays ou régions du monde).
2. Justice	Éléments : - positifs (ouverture aux autres cultures et médiation interculturelle) ; - négatifs (biais ethnocentriques, clichés racistes, amalgames et inexactitudes).
3. Contexte	Notes sociohistoriques Illustrations Cartes géographiques
4. Sources	MTIA authentiques Arrangements pour ensembles scolaires Métissages (style, époque) Compositions récentes inspirées des MTIA
5. Transmission	Partition Imitation Oreille Improvisation
6. Instrumentation	Instruments proposés pour : - l'interprétation ; - l'appréciation ; - l'accompagnement.
7. Explications	Situations d'apprentissage et d'évaluation (SAÉ) complètes Directives pédagogiques Commentaires sur les partitions Prononciation et traduction des chansons en langues étrangères

classes de musique du primaire à l'appréciation, la création ou l'interprétation, avec les instruments les plus courants (chant, ensembles Orff, flute à bec et petites percussions), en excluant les méthodes ou partitions pour les instruments d'harmonie, le piano et les cordes, de même que celles destinées à l'enseignement de la musique en privé.

La didacthèque du pavillon Jean-Charles-Bonenfant de l'Université Laval a été privilégiée comme lieu de consultation en raison du très grand nombre de ressources pédagogiques disponibles à proximité de la chercheuse, de leur représentativité de ce qu'on trouve dans le milieu

⁸ L'ordre chronologique de l'arrivée des cultures sur le territoire a été adopté, sans autre arrière-pensée.

scolaire et des nouveautés qui y sont régulièrement acquises. Environ 650 documents y ont été analysés sur les 850 que forme le corpus de départ. Ensuite, des recherches en ligne ont été effectuées dans les catalogues des maisons d'édition et les sites de matériel scolaire suivants : Éditions de l'Envolée, Éditions Marie-France, Lidec, Chenelière Éducation, Pearson ERPI, Groupe Modulo, La Montagne Secrète, Mieux Enseigner, Arts Vivants, Éditions Nouvelle Ère, Renaud-Bray, Archambault, Classe de Marie Soleil, Livres Ouverts, Ma Boutique Scolaire, Express Boutic Scolaire, Les Éditions Consonance, Services Scolaires SESCO et Carrefour Éducation. Le site de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) a aussi été consulté, surtout pour compléter certaines références⁹. Un test de la grille d'analyse a été effectué sur les 300 premières ressources répertoriées. Il a servi à déterminer les critères de sélection du corpus final, à affiner les catégories et le codage des UI et enfin, à organiser les données pour l'analyse.

Pour sélectionner le corpus final, les documents sans MTIA ou très vaguement inspirés par elles, les doublons (différentes éditions du même ouvrage, guide de l'enseignant et livre de l'élève) et les documents non disponibles ou désuets ont été éliminés. Cela a permis de réduire le corpus à 244 ressources dont les références ont été regroupées dans le logiciel *EndNote*¹⁰.

Identification des unités d'information

Pouvant se trouver dans les titres, les textes, les images ou les références, l'unité d'information (UI) est une idée ou un thème que l'on identifie, catégorise et évalue (Bardin 2013 ; Krippendorff 2013 ; Leray 2008). Les UI des catégories générales se trouvent habituellement sur la page titre d'un livre ou sur la page de contact d'un site, alors que celles des catégories spécifiques sont disséminées dans les commentaires, les partitions, les titres des œuvres, les illustrations et les enregistrements. Par exemple, dans la catégorie *MTIA*, le titre *V'là l'bon vent* désigne implicitement une chanson traditionnelle, mais on peut trouver aussi la mention « traditionnel » en sous-titre. Parfois, un air ancien peut servir de mélodie à des paroles récentes, en ce cas, c'est la partition ou l'enregistrement de la mélodie qui sert d'UI. Des précisions sur les circonstances de la composition d'une œuvre ou de son utilisation peuvent être fournies dans une note explicative, ce qui devient une UI pour la catégorie *Contexte*. Certaines UI ont été difficiles à déterminer en l'absence d'informations concrètes, notamment pour la catégorie *Instrumentation* où il fallait souvent identifier à l'oreille les instruments des accompagnements.

Évaluation et codage des UI

Cette étape consiste à examiner « chaque unité afin d'en déterminer l'orientation et la neutralité » (Leray 2008, 178) et à discerner les éléments positifs, négatifs ou neutres par rapport aux catégories, tout en évitant de l'entacher de jugements biaisés. La catégorie la plus sujette aux biais est celle intitulée *Justice* en raison des UI positives ou négatives qui la composent. Une révision périodique de la codification a été effectuée pour corriger les erreurs et réparer les omissions ; l'avis de la directrice de thèse, Valerie Peters, a été sollicité en cas d'hésitation (Leray 2008).

Bardin (2013) indique que les catégories retenues pour le codage doivent présenter cinq qualités : l'exclusivité, l'homogénéité, la pertinence, l'objectivité et la productivité. Comme l'exclusivité implique que chaque UI ne peut être affectée dans plus d'une catégorie, quand les MTIA consistaient en des enregistrements d'instruments traditionnels, leur région d'origine a été placée dans la colonne *MTIA* et leurs noms, dans la colonne *Instrumentation*.

C'est la catégorie *MTIA* qui confère l'homogénéité et la pertinence au codage des diverses ressources, car c'est sur leur présence que repose toute l'analyse. La productivité de certaines catégories a été plus limitée quand les documents n'ont pas pu être consultés directement. Il n'a par ailleurs pas toujours été possible de déterminer l'origine de certaines pièces par manque de références claires, et ce, malgré des recherches supplémentaires en dehors du document. Au début de la compilation des données, deux codes de la catégorie *Justice* indiquaient les éléments positifs, soit *Ouverture aux autres cultures (OC)* et la *Compréhension de la diversité culturelle (DC)*. Étant donné qu'aucun document répertorié ne présentait explicitement ces distinctions, ces deux éléments ont été regroupés dans un seul code, appelé *Ouverture culturelle*, attribué quand des pièces de plusieurs cultures étaient présentes dans la ressource. En cours d'analyse, plusieurs ouvrages se concentrant sur une seule culture et comportant toutes les catégories spécifiques (par exemple Beaudé 2008 ; Montange, Hyman et Barthélémy 2002) ont conduit au constat que l'*Ouverture culturelle* n'était pas forcément une UI positive. Elle a donc été considérée comme neutre.

En ce qui a trait à l'évaluation des UI et à l'objectivité du codage, des ajustements ont dû être faits à plusieurs reprises pour les catégories spécifiques. Le plan d'analyse comprenait une dernière colonne présentant une évaluation chiffrée (pour faciliter le tri sur Excel), allant de 0 (valeur nulle, quand aucun élément ne concernait les MTIA) à 7 (valeur excellente, si toutes les catégories spécifiques étaient

⁹ L'Annexe A contient la liste des bibliothèques et des maisons d'édition, de même que l'adresse de leurs sites internet.

¹⁰ Les références du corpus de départ et du corpus final sont disponibles chez l'autrice.

présentes). En principe, cela aurait dû permettre d'évaluer objectivement la ressource, mais en pratique, la qualité et la quantité des informations fournies pour certaines catégories sont apparues trop inégales. Ainsi, pour la *Mise en contexte*, il n'y a parfois qu'une date ou une illustration peu explicite, alors que d'autres ressources fournissent des notices musicologiques très complètes, rédigées en collaboration avec des porteurs de culture. Quant aux *Sources*, une mention telle que «Chant traditionnel d'Auvergne» permet d'identifier une pièce comme *authentique*, alors que la référence du lieu de l'enregistrement d'une œuvre ne garantit pas forcément son authenticité. Pour la catégorie *Transmission*, quand une partition est fournie aux élèves, il a été déterminé que la transmission se fait par ce moyen, particulièrement dans les manuels de solfège, alors que pour les chansons et l'apprentissage instrumental, l'oreille et l'imitation ne sont pas à exclure. Par conséquent, cette évaluation chiffrée, théoriquement «objective», a été délaissée pour une évaluation qualitative faisant intervenir un jugement personnel, certes, mais qui paraissait plus juste.

Essai pilote

Leray (2008) conseille de procéder à un échantillonnage de documents représentatifs et à faire un essai pilote du traitement des données pour lequel Krippendorff (2013, 259) préconise l'utilisation d'un logiciel d'analyse comme ATLAS.ti 8¹¹. Un premier codage a donc été fait sur la collection *Clac-Sons* (Ancil, Giroul, La Belle et Touzin 2001; La Belle et Touzin 2002), seul ensemble didactique officiellement approuvé par le ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur¹² pour l'enseignement de la musique pour les deux premiers cycles du primaire. La collection comprend 12 documents: 4 guides pédagogiques, 4 manuels de l'élève et 4 disques compacts. À la suite de l'essai pilote, des modifications ont été apportées aux abréviations des UI pour faciliter le codage et l'analyse.

Traitement des données

Krippendorff (2013, 62-63) énumère cinq indices qui servent généralement de base à l'analyse (voir tableau 2). Le premier montre la présence ou l'absence d'un concept ou d'un symbole et s'appelle la *visibilité* dans le tableau 2, selon la terminologie de Leray (2008). Le second correspond à la *fréquence* des mentions de certains codes. Le troisième indice, soit la proportion entre les données favorables ou défavorables au sujet d'un concept ne s'appliquait pas. Le quatrième, l'indice d'*orientation*, concerne les qualifications

qui décrivent le concept (mélioratives ou péjoratives). Enfin, le dernier prend en compte les cooccurrences entre les catégories et leurs associations.

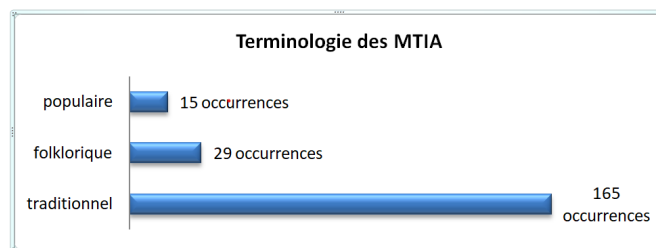
Résultats

La méthode la plus courante pour analyser un contenu est de considérer les catégories une à une à la lumière des indices, puis les cooccurrences des catégories (Bardin 2013). Cette technique a permis de dégager les résultats qui suivent.

Musiques traditionnelles d'ici et d'ailleurs (MTIA)

Le codage de la terminologie concernant les MTIA a permis de constater que les termes *tradition*, *traditionnel-le* et *trad* étaient beaucoup plus fréquemment employés que *folklore*, *folklorique* ou *folk*. Le terme *populaire*, dans le sens de musique issue du peuple, est souvent appliqué pour les musiques latines¹³ (L'Épingle 2003; Noclin et Desveronnières 2004). Ce constat renforce le choix des termes «musiques traditionnelles» pour cette étude.

Figure 2: Terminologie des MTIA.



En retranchant du corpus final de 244 ressources les 67 documents qui comportent peu ou très peu de MTIA ou qui présentent des lacunes importantes dans les autres catégories, il en reste 177 qui peuvent être employées pour enseigner les MTIA, soit 21 pour cent du corpus de départ qui en comprenait 850.

Le répertoire originaire de France est le plus représenté, avec 132 ressources comportant elles-mêmes de nombreuses pièces, suivi de celui du Royaume-Uni (92) dont les chansons peuvent être traduites en français (par exemple *Marie a un petit mouton/Mary Had a Little Lamb*) ou non. Les chansons traditionnelles du Québec ont souvent été amenées de France par les premiers colons (Gallat-Morin et collab. 2003; Laforte 1977) et ce répertoire s'est transmis simultanément dans les deux nations, avec parfois des variantes. Ainsi, *À la claire fontaine* comportant le refrain *Il y a longtemps que je t'aime* est présente dans 15 ressources de France et du Québec (par exemple Grosser 2003 et Lessard 2002), mais

¹¹ ATLAS.ti, <http://atlasti.com/>, consulté le 24 mars 2021.

¹² Bureau d'approbation du matériel didactique, ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur, Québec, http://www1.education.gouv.qc.ca/bamd/fr/new_primaire.asp?no=1, consulté le 24 mars 2021.

¹³ Grosser (2003, vol. 1, 4) distingue cependant populaire dans le sens d'«anonyme» et traditionnel dans le sens d'«appartenant à une coutume ou à un rituel».

Tableau 2 : Indices pour l'analyse des catégories

Indices	Catégories visées par l'indice ¹⁴
Visibilité	1. MTIA: Nom des pays ou des régions d'origine des pièces 3. Contexte : Présence d'informations sociohistoriques, d'illustrations du contexte, de cartes géographiques 6. Instrumentation : Instruments de musique des élèves et de la bande sonore 7. Explications : Présence de directives, de commentaires sur les partitions, de traduction ou de guide de prononciation pour les chants en d'autres langues
Fréquence	1. MTIA: Nombre de ressources par pays ou par région 6. Instrumentation : Nombre de ressources par instrument ou ensemble d'instruments I. Niveau : Nombre de ressources par niveau scolaire J. Compétences : Nombre de ressources pour chacune des trois compétences, pour les connaissances et pour la danse
Orientation	Positive : C. Date de publication récente, en principe plus facile d'accès 3. Mise en contexte élaborée avec des porteurs de culture 4. Sources : Authenticité des pièces, arrangements, métissage 5. Modes de transmission traditionnels (oreille, imitation...) 6. Instrumentation avec instruments traditionnels 7. Explications : SAÉ complète, traduction, prononciation Neutre : 2. Justice : Présence de plusieurs cultures ou d'une seule 5. Transmission par partition Négative : 2. Justice : Biais ethnocentriques, clichés racistes, inexactitudes ou amalgames culturels 6. Instrumentation : bande sonore de mauvaise qualité, choix instrumental inapproprié pour une pièce
Cooccurrences et associations de catégories	C. et 1. Dates d'édition et MTIA 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Plusieurs catégories spécifiques dans une même ressource I. et 1. Cycles ayant le plus de ressources en MTIA J et 1. Compétences ayant le plus de ressources en MTIA D. et 1. Maisons d'édition et meilleures ressources en MTIA

la version avec le refrain *Fendez le bois, chauffez le four* est présentée comme venant du Canada par Grosser (2005) et Yannucci (2020). Pour départager les chansons d'origine française de celles transmises au Québec, celles qui ont été publiées en France ont été considérées comme originaires de ce pays et celles publiées au Québec comme venant de cette province, à moins que l'origine française n'ait été explicitement mentionnée. Le même raisonnement a été appliqué pour les chansons américaines venant du Royaume-Uni. Si le pays d'origine n'était pas identifiable, il a fallu se contenter de la région ou du continent, sans doubler les entrées¹⁵. Faire l'historique de chaque chanson pour déterminer son origine exacte aurait demandé des recherches beaucoup trop considérables.

Le tableau 3 de la page suivante illustre la répartition du répertoire selon les pays ou les régions d'origine.

Justice

Pour la catégorie *Justice*, l'indice d'orientation entre en ligne de compte de manière : positive, quand des éléments favorisent la justice sociale dans la ressource ; neutre, selon l'origine des MTIA ; ou négative, s'il y a des clichés racistes, des biais ethnocentriques, des inexactitudes ou des amalgames entre deux cultures (voir tableau 2 et Leray 2008).

Orientation positive. Deux ressources mentionnent explicitement la formation à l'identité culturelle (Association canadienne d'éducation de langue française 2020 ;

¹⁴ Rappel : les catégories générales sont répertoriées avec des lettres, les catégories spécifiques, avec des chiffres (voir la section *Plan d'analyse et catégories*).

¹⁵ Par exemple, une chanson comptée dans «Algérie», n'a pas été comptée en plus dans «Afrique du Nord» ni dans «Afrique».

Tableau 3 : Répartition des ressources selon les pays ou les régions d'origine, en ordre décroissant

Région	Nombre de ressources	Région	Nombre de ressources	Région	Nombre de ressources
France	132	Belgique	9	Hawaï	3
Royaume-Uni	92	Autriche	8	Ile Maurice	3
Québec	48	Bulgarie	8	Lettonie	3
Afrique	43	Cameroun	8	Malaisie	3
États-Unis	43	Mali	8	Nigéria	3
Allemagne	42	Roumanie	8	Philippines	3
Russie	39	Suède	8	Seychelles	3
Antilles	38	Ukraine	8	Tibet	3
Espagne	31	Chili	7	Tunisie	3
Brésil	30	Colombie	7	Uruguay	3
Chine	28	Corée	7	Birmanie	2
Italie	27	Égypte	7	Costa Rica	2
Amérique du Sud	26	Pays-Bas	7	Côte d'Ivoire	2
Premières Nations	24	Réunion	7	Gambie	2
Canada	24	Afrique du Nord	6	Ghana	2
Cuba	23	Afrique du Sud	6	Guatemala	2
Japon	23	Amérique latine	6	Irak	2
Bolivie	21	Andes	6	Iran	2
Mexique	20	Arménie	6	Kenya	2
Amérique du Nord	18	Norvège	6	Laos	2
Asie	17	Algérie	5	Liban	2
Inde	16	Burkina Faso	5	Liberia	2
Australie	15	Cambodge	5	Madagascar	2
Grèce	15	Danemark	5	Mongolie	2
Moyen-Orient	15	Guadeloupe	5	Niger	2
Portugal	15	Guinée	5	Pakistan	2
Europe	14	Louisiane	5	Paraguay	2
Israël	14	Maroc	5	Polynésie	2
Tchéquie	14	Pays basque	5	Rwanda	2
Argentine	13	Slovénie	5	Slovaquie	2
Finlande	13	Acadie	4	Surinam	2
Hongrie	13	Afrique de l'Ouest	4	Tahiti	2
Océanie	13	Congo	4	Tanzanie	2
Europe de l'Est	12	Équateur	4	Tchad	2
Pérou	12	Haïti	4	Thaïlande	2
Pologne	12	Martinique	4	Zimbabwe	2
Vietnam	11	Nouvelle-Zélande	4	Groenland	1
Amérique centrale	10	Sri Lanka	4	Guyane	1
Indonésie	10	Venezuela	4	Kurdistan	1
Sénégal	10	Bénin	3	Afrique centrale	1
Suisse	10	Croatie	3	Togo	1
Turquie	10	Géorgie	3	Zambie	1

Ripoll 2007, 2) et une autre nomme la médiation culturelle (CQPV 2020).

Orientation neutre. Dans 165 ressources, le répertoire de plusieurs cultures est proposé, alors que 73 se spécialisent dans une seule.

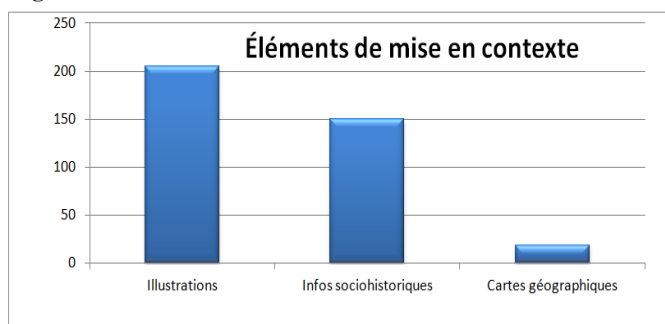
Orientation négative. Quelques clichés racistes et plusieurs biais ethnocentriques ont été trouvés dans des paroles de chansons, par exemple « C'est moi Lo pi tchoum/ Votr' ami chinois/Je cherche partout/Mon petit siamois... » (Siciliano, Zarco et Beaujard 2005, 14-15). De même, dans les documents publiés en France, le terme *Indien* est employé pour parler des Premières Nations d'Amérique (Beaude 2008; Jollet 2000, 21; Saint-James 2007, 15). Le plus souvent, ce sont les dessins qui caricaturent des ethnies, par exemple dans Bachelard, Coulon et Loisy (2010, 27), la chanson *Au Texas* est accompagnée d'un dessin où deux Italiens se chicanent à côté d'une poussette; dans Baraud (2004, 21), la chanson des Antilles *Adieu foulards* est illustrée par une caricature où des Noirs aux lèvres exagérément gonflées chantent le gospel. Les croyances peuvent aussi être malmenées: dans Martin et Bouchard-Vermette (1994) se trouvent des dessins de Noël irrévérencieux; dans Noclin, Folie et Ouédraogo (2000, n° 4) des croyances et des coutumes africaines sont tournées en ridicule par l'illustration de la chanson *Le sorcier bantou*. Un autre cliché se remarque dans la SAÉ *Les bâtons de pluie* pour les élèves de 3^e année (La Belle et Touzin 2002, 401-413, disque compact plage 22) où la présentation infantilisante et théâtrale des croyances péruviennes est doublée d'un amalgame avec la musique aborigène d'Australie, car le son d'un didgeridoo s'entend clairement dans la bande sonore.

Des inexactitudes, voire des erreurs ou des amalgames, se glissent aussi: la chanson *Pitchiwiwi* fait cohabiter des habitants d'Amérique du Sud avec un hippopotame d'Afrique (Grosser 2003, vol. 1) et, dans la SAÉ *Une visite à Montréal*, la Grèce et l'Italie, pays européens, sont mis sur le même pied que le continent africain (La Belle et Touzin 2002, 282-298, 4^e année). Quelquefois, d'autres périodes de l'histoire sont jugées d'après les critères de notre propre époque (chronocentrisme), par exemple dans *L'histoire des notes: Comptine médiévale* (Anctil et collab. 2001, 123-133) et dans les dessins anachroniques de Martin et Bouchard-Vermette (1994).

Contexte

La cadre sociohistorique entourant une musique traditionnelle peut être décrit de manière très complète, avec la collaboration de porteurs de culture, par exemple dans la SAÉ *Mashk de Clac-Sons: 2^e cycle du primaire* (La Belle et Touzin 2002, 80-98) ou dans *Rythmes du Brésil* (Noclin et

Figure 3 : Éléments de mise en contexte

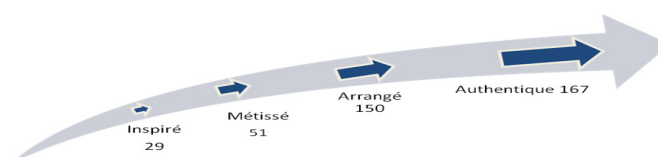


Estação 2004). Le plus souvent, ce sont des dessins, parfois des photographies, qui illustrent les paroles des chansons, les instruments de musique traditionnels, l'origine d'une pièce ou les circonstances de son interprétation. Comme le montre la figure 3, les cartes géographiques sont peu nombreuses.

Sources

Cette catégorie sert à estimer l'authenticité du répertoire proposé pour les MTIA. Le répertoire a été considéré comme *authentique* soit en raison des références explicites fournies dans la ressource, soit parce qu'il fait partie d'un patrimoine musical connu. Il a été classé comme un *arrangement* quand la partition est prévue pour la flûte à bec (35), un ensemble Orff (23), une chorale polyphonique (7), ou lorsqu'un orchestre symphonique assure l'accompagnement (69). Dans 51 cas, des styles plus récents (rock, jazz ou autres) sont *métissés* avec des MTIA, souvent sur la bande sonore où jouent des instruments comme la batterie et la guitare électrique, alors que 29 œuvres sont seulement *inspirées* des MTIA. Enfin, dans 116 ressources sur 244, se trouvent aussi des compositions originales des auteurs, sans rapport avec les MTIA.

Figure 4 : Sources du répertoire

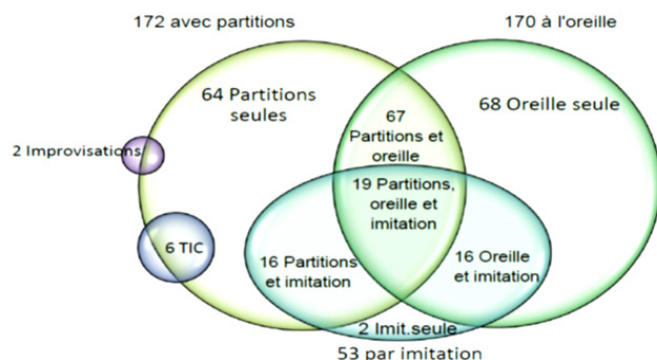


Transmission

À l'école primaire, les MTIA ne sont pas forcément apprises et transmises à l'oreille et par imitation, comme elles le seraient dans un groupe culturel. En effet, sur les 244 ressources du corpus final, 172 comprennent des partitions, parfois destinées à l'enseignant seulement, tandis que 170 préconisent, surtout pour les chansons, l'apprentissage à l'oreille. Pour que les élèves apprennent par

imitation, 53 suggèrent une forme d'enseignement explicite avec modelage, particulièrement pour l'apprentissage instrumental. L'imitation se combine souvent à l'apprentissage à l'oreille, mais aussi à la lecture de la partition. Les ressources exclusivement électroniques sont au nombre de 6, dont 5 avec des partitions en ligne. Seulement 2 ressources proposent des activités d'improvisation (Ancil et collab. 2001 ; Blaise, Laboissière et Folie 2004).

Figure 5 : Modes de transmission des MTIA



Instrumentation

Pour cette catégorie, trois sortes d'instrumentation sont possibles : les instruments de musique suggérés pour les activités d'interprétation par les élèves, ceux étudiés lors des activités d'appréciation et ceux que l'on entend sur les bandes sonores d'accompagnement (voir figure 6). L'instrumentation prévue pour les élèves est généralement adaptée à ce qui est disponible dans la plupart des écoles : voix,

petites percussions, xylophones, métallophones ou flûtes à bec. Cependant, il apparaît discutable de faire interpréter une musique autochtone avec des xylophones, comme La Belle et Touzin le suggèrent (2002, 80-98). Certaines bandes sonores sont d'excellente qualité, notamment celles des éditions québécoises de la Montagne secrète (par exemple Aubry, Faubert et Pratt 2015 ; Campagne et Tremblay 2018 ; Lacoursière et Bourbonnière 2008) ou celles des éditions françaises Actes Sud junior (telles Montange, Hyman et Barthélémy 2002 ; Montange, Orhun, Perez et Peris 2007), Fuzeau (Haas 2004, 2012 ; Saint-James 2006) et Jazzimuth Création (Faure 2003 ; Séguin 2002). En revanche, d'autres laissent à désirer en raison de sons MIDI de piètre qualité (Gendron 1998, 2000 ; Patry 2016) ou du fait que les voix entendues ne sont pas toujours justes (Grosser 2003-2010 ; Siciliano, Zarco et Beaujard 2005).

Explications

Cette catégorie comprend les éléments destinés à faciliter la tâche de l'enseignant. Sauf dans la collection *Clac-sons*, dont les guides d'enseignement sont composés entièrement de SAÉ détaillées, peu nombreux sont les ouvrages qui proposent ce type de présentation. La plupart des auteurs se contentent de fournir quelques directives aux enseignants ou d'annoter brièvement les partitions, au moyen d'indications de tempo ou de conseils sur l'interprétation d'un passage (voir figure 7).

Figure 6 : Instruments de musique employés

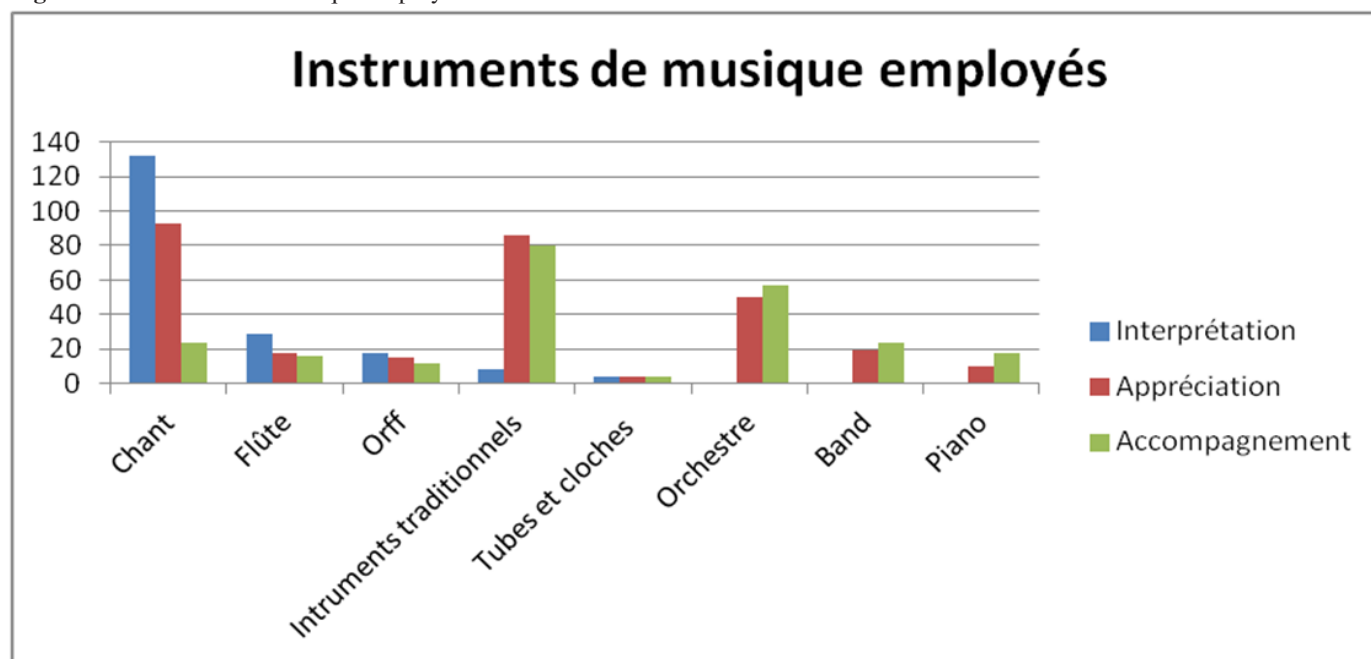
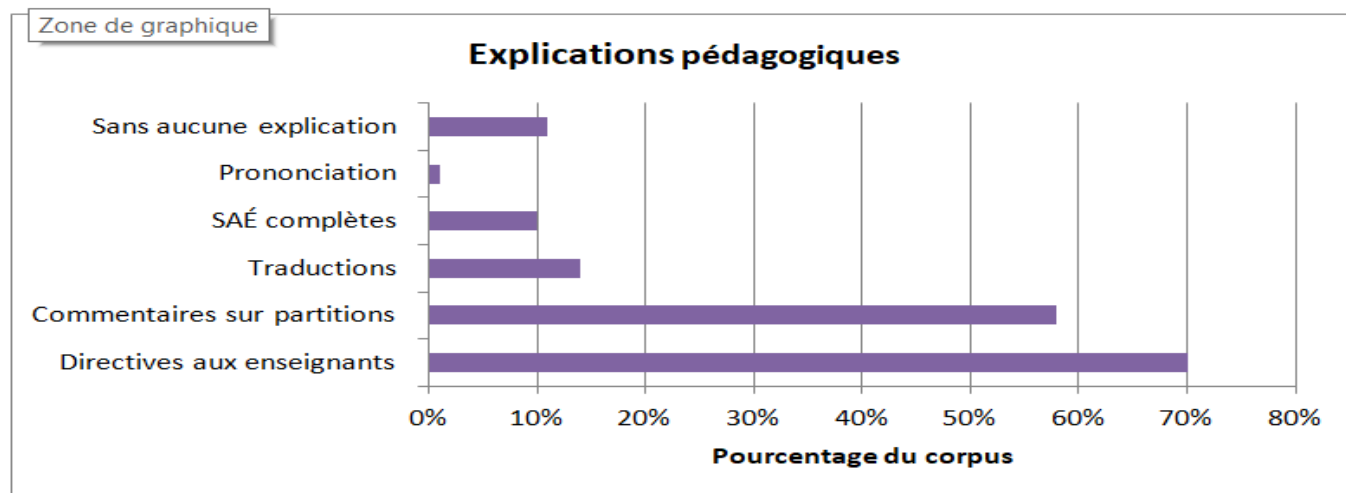


Figure 7 : Explications pédagogiques



Niveaux scolaires

Les documents analysés couvrent tous les niveaux scolaires, répartis de la façon suivante :

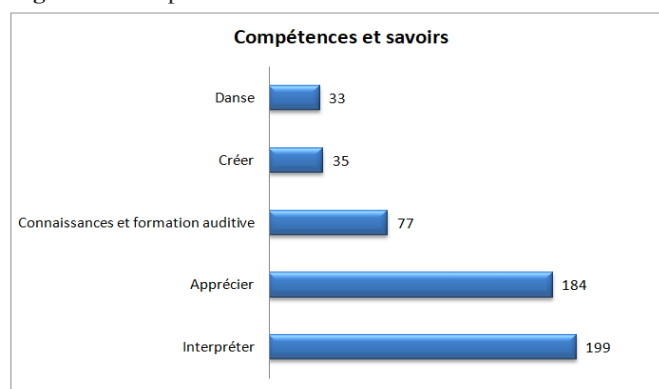
Tableau 4 : Niveaux scolaires, ressources et apprentissages

Niveau	Nombre de ressources	Apprentissages proposés
Préscolaire	56	Comptines, chansons, contes sonorisés, petites percussions, reconnaissance auditive, mouvement
1 ^{er} cycle	148	Comptines, chansons, petites percussions, contes sonorisés, reconnaissance auditive, xylophone, clochettes à main, tubes sonores, mouvement, danse
2 ^e cycle	179	Chansons, flute à bec, Orff, danse, formation auditive, théorie, tubes sonores, fabrication d'instruments, danse
3 ^e cycle	157	Chansons, flute à bec, Orff, formation auditive, théorie, djembé, tubes sonores, fabrication d'instruments

Compétences

Les ressources en MTIA sont principalement conçues pour développer les compétences *Interpréter* et *Apprécier* du *PFÉQ* (Québec 2006). Un certain nombre d'entre elles combinent la danse avec le chant ou le jeu instrumental, d'autres visent l'acquisition de connaissances ou la formation auditive (lecture de notes, solfège, théorie). Il y a relativement peu d'activités de création.

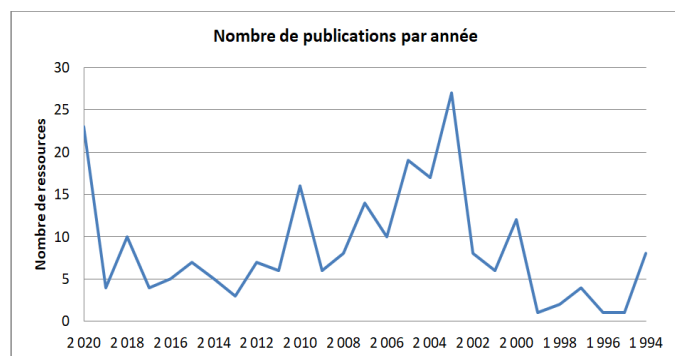
Figure 8 : Compétences et savoirs visés



Dates de publication des MTIA

Les publications recensées dans le corpus final s'échelonnent de 1994 à 2020, leur nombre augmentant entre 2003 et 2005, ainsi qu'en 2010, dans une moindre mesure. Les données de 2020 comprennent les sites internet régulièrement mis à jour, ce qui explique la recrudescence de publications après la moins grande activité de la dernière décennie.

Figure 9 : Nombre de publications de MTIA par année depuis 1994.



Discussion

Pour résumer ce portrait du matériel pédagogique actuel en ÉMI disponible au Québec, il est constaté que, parmi les 244 ressources du corpus final, 150 comportent les sept catégories spécifiques et 75 d'entre elles les présentent de façon explicite et complète, de telle sorte qu'elles peuvent être considérées comme très bonnes, voire excellentes, pour enseigner les MTIA¹⁶. Par ailleurs, parmi ces 150 ressources, 27 sont adaptées pour le préscolaire, 91 pour le 1^{er} cycle, 117 pour le 2^e cycle et 105 pour le 3^e cycle, certaines s'adressant à plusieurs cycles. Les activités d'appréciation et d'interprétation sont présentes en nombre égal, soit dans 109 publications, alors que 32 sont conçues pour la formation auditive et pour les notions théoriques qui font partie de la progression des apprentissages du *PFÉQ* (Québec 2006). La compétence *Inventer* est la moins représentée, avec seulement 19 activités.

Grâce aux sites très fournis de Yannucci (1996-2020) et de Voinet (2020), où les contributions des internautes diversifient continuellement les MTIA provenant du monde entier, la plupart des pays sont représentés. Cependant, alors que 15 pour cent du répertoire provient de France et 11,8 pour cent du Royaume-Uni, les ressources pédagogiques offertes pour les musiques traditionnelles du Québec comptent pour seulement 5 pour cent, ce qui est relativement peu. En considérant que la plupart des pièces musicales qu'on y trouve sont originaires de France, les publications de musique typiquement québécoise se réduisent comme peau

de chagrin : quatre seulement concernent la podorythmie (Aubry et collab. 2015 ; CQPV 2020 ; Hébert et Martel 2012 ; Salin et collab. 2020), la chanson très connue *L'arbre est dans ses feuilles* n'apparaît que dans Campagne et Lafrance (2007) et aucune ressource ne montre comment jouer de la cuillère musicale. Les musiques des Premières Nations et celles des autres provinces canadiennes (chacune 2,82 pour cent des ressources totales), de même que celles de l'Acadie (0,47 pour cent) pourraient également être mieux représentées. Cette sous-représentation des musiques d'ici nous amène à conclure que les enseignants ont peu de ressources pour les transmettre et qu'ils doivent élaborer leur propre matériel.

Quoique les maisons d'éditions françaises proposent des livres variés de bonne qualité, ils ne sont pas toujours adaptés à la progression des apprentissages décrite dans le programme (Québec 2006). L'approche pédagogique y est souvent très théorique (Haas 2004, 2012 ; Siciliano et collab. 2005) et les pièces, à la flûte notamment (Séguin 2002 ; Faure 2003 ; Saint-James 2006), sont souvent difficiles à interpréter ou à apprécier pour des élèves du primaire qui ont une heure ou moins de musique par semaine. En outre, le coût des livres imprimés en France est notablement plus élevé que celui des ouvrages du Québec et cela peut limiter leur acquisition pour les écoles à petit budget. Dans ce contexte, les ressources gratuites en ligne sont beaucoup plus accessibles.

En conséquence, la principale recommandation qui découle de cette analyse est de favoriser l'édition d'outils didactiques tenant compte des principes de l'ÉMI, du contexte scolaire et du *PFÉQ* (Québec 2006), tout en présentant du répertoire varié de MTIA, mais prioritairement celui des musiques traditionnelles d'ici. Cela pourrait aussi prendre la forme d'une communauté collaborative d'enseignants et de porteurs de cultures, les membres étant invités à partager en ligne leurs réalisations.

Limites

La multiplication exponentielle des ressources en ligne — tutoriels, vidéos, documents à télécharger, gratuits ou payants — les rend pratiquement impossibles à répertorier de façon exhaustive. De plus, les sites de Voinet (2020) et de Yannucci (2020) sont tellement vastes qu'il était utopique de vouloir analyser dans le détail la totalité des musiques traditionnelles qu'ils proposent. La consultation directe dans les maisons d'édition, pour compléter la centaine d'ouvrages qui n'étaient pas à la didacthèque de l'Université Laval, n'a pu être faite sur place en raison de la pandémie de COVID-19. Leur analyse s'est donc basée sur les renseignements obtenus dans les catalogues en ligne des éditeurs, complétés par ceux de la Bibliothèque et Archives

¹⁶ La liste de ces ressources est disponible en format bibliographique APA chez l'autrice.

nationales du Québec (BAnQ). Des contraintes de personnel et de temps ont empêché une triangulation de l'analyse pour en augmenter la fiabilité. Cependant, la professeure Valerie Peters a été consultée en cas d'hésitation lorsqu'il s'agissait de catégoriser certains documents. L'absence d'études sur le même sujet au Québec ne permet guère les comparaisons, son contexte sociohistorique et éducatif étant particulier.

Conclusion

En résumé, au Québec, le matériel pédagogique disponible en français pour enseigner les musiques traditionnelles représente un peu plus du quart des 850 ressources du corpus de départ. Toutefois, il n'y en a qu'une sur dix qui permette réellement une meilleure compréhension de la diversité culturelle en respectant les critères de l'ÉMI sur la mise en contexte, l'authenticité du répertoire, le mode de transmission, le choix de l'instrumentation et les explications fournies aux enseignants. En effet, les autres ressources nécessitent un travail de préparation et de recherche supplémentaire avant de pouvoir s'en servir, les SAÉ complètes étant rares. Des ressources pour tous les niveaux du primaire et pour l'apprentissage de toutes les compétences sont disponibles, quoique la compétence *Inventer* soit plutôt négligée. Le constat le plus préoccupant concerne l'insuffisance des ressources pour transmettre le répertoire des musiques traditionnelles *d'ici*. Il est souhaitable que les maisons d'éditions québécoises élargissent leur offre dans le domaine et que des organismes comme le Conseil québécois du patrimoine vivant (CQPV 2020) intensifient leur collaboration avec les enseignants pour promouvoir le patrimoine musical d'ici et le transmettre aux générations futures. Qui le fera si l'école ne le fait pas ?

Annexe

Sites internet des bibliothèques et des maisons d'édition consultés

Didacthèque, pavillon Jean-Charles-Bonenfant de l'Université Laval : <https://www5.bibl.ulaval.ca/>

Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) : <https://www.banq.qc.ca/accueil/>

Éditions de l'Envolée appelées aussi Éditions « À reproduire » : <https://www.envolee.com/fr/>

Éditions Marie-France : <http://www.marie-france.qc.ca/>

LIDEC inc. : <http://www.lidec.qc.ca/Prescolaire.aspx>

Chenelière Éducation : <https://www.cheneliere.ca/>

Pearson ERPI : <https://pearsonerpi.com/fr>

Groupe Modulo : <http://www.scolaire.groupemodulo.com/accueil.html>

La Montagne Secrète : <https://www.lamontagnesecrete.com/>

Mieux Enseigner Canada : <https://www.mieuxenseigner.ca/boutique/primaire/musique>

Artsvivants.ca, Centre National des Arts : <http://artsalive.ca/fr/mus/musiquesresources/>

Éditions Nouvelle Ère inc. : http://www.nouvelle-ere.qc.ca/francais/intro_fr.html

Renaud-Bray : <https://www.renaud-bray.com/accueil.aspx>

Archambault : <https://www.archambault.ca/>

ClassedeMarieSoleil : <https://www.etsy.com/fr/shop/ClassedeMarieSoleil?ref=12-about-shopname>

Éducation et Enseignement Supérieur Québec, Livres Ouverts : https://www.livresouverts.qc.ca/index.php?rech_res

Ma Boutique Scolaire : <https://maboutiquescolaire.ca/catalogsearch/result/?q=musique&cat=>

Express Boutic Scolaire inc. : <https://www.expressbouticscolaire.com/>

Les Éditions Consonance : <http://www.editionsconsonance.com/catalog.html>

Service Scolaire SESCO inc. : <https://www.servicesscolairesesco.com/accueil.html>

Carrefour Éducation, section Musique au Primaire : https://carrefour-education.qc.ca/recherche/ressources?criteres%5Bniveau%5D=Primaire&criteres%5Bpartenaire%5D=ressources_libres&criteres%5Bdisciplines%5D=Arts%7CMusique

Références

- ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine (2017). *L'éducation interculturelle*, 5^e édition corrigée, Paris, Presses Universitaires de France.
- ALLAIRE, Uldéric S (1931). *Le Chansonnier canadien : Pour l'école et le foyer*, Montréal, Beauchemin.
- ANCTIL, Monique, Fabienne GIROUL, Sylvie LA BELLE et Christine TOUZIN (2001). *Clac-Sons : 1^{er} cycle*, Montréal, Guérin.
- ANDERSON, William M. et Patricia Shehan CAMPBELL (2009). *Multicultural Perspectives on Music Education*, 3^e édition, Lanham, Rowman et Littlefield Education.
- Association canadienne d'éducation de langue française. Accessible en ligne : <https://www.acelf.ca/c/bap/>, consulté le 3 janvier 2020.
- AUBIN, Isabelle (1989). *Imagine et moi*, Montréal, Éditions L'Image de l'Art.
- AUBIN, Isabelle, Josée LEROUX, Maryse PAQUETTE et Joanne OUELLET (1986). *Mon passeport musical*, Montréal, Éditions L'Image de l'Art.
- AUBRY, Claude, Michel FAUBERT et Pierre PRATT (2015). *Le loup de Noël*, Montréal, La Montagne Secrète.
- AUDET, Geneviève (2006). «Pour une "altérité en acte" : Reconstruction et théorisation de récits de pratique d'éducation interculturelle en maternelle», thèse de doctorat, Université Laval, Québec.
- BACHELARD, Annie, Daniel COULON et Jean-Paul LOISY (2010). *Musique au quotidien : De la maternelle au CE1*, Dijon, Canopé-CRDP de l'Académie de Dijon.
- BANKS, James. A. et Cherry A. M'GEE BANKS (2004). *Handbook of Research on Multicultural Education*, 2^e édition, San Francisco, Jossey-Bass.
- BANKS, James A. (2009). *The Routledge International Companion to Multicultural Education*, New York, Routledge.
- BANKS, James A. (2012). *Encyclopedia of Diversity in Education*, Los Angeles, SAGE Reference.
- BARAUD, Sylvie (2004). *Solfier pour mieux jouer : Cours complet de solfège — formation musicale*, Paris, Gérard Billaudot.
- BARDIN, Laurence (2013). *L'analyse de contenu*, 2^e édition, Paris, Presses Universitaires de France.
- BEAUDE, Pierre-Marie (2008). *La musique sud-américaine : Cayetano et la baleine*, Paris, Gallimard Jeunesse Musique.
- BLAISE, Michelle, Claudine LABOISSIÈRE et Serge FOLIE (2004). *Voyez comme on danse ! 12 chansons à danser et 4 séries d'exercices pour les 4-8 ans*, Courlay (France), J.M. Fuzeau.
- BOLDUC, Marie, Claudine GERBER, et Lena CRISTIN (1974). *Faisons de la musique*, Québec, Éditeur Officiel du Québec.
- BOUCHARD, Gérard et Charles TAYLOR (2008). *Fonder l'avenir, le temps de la conciliation : rapport*, Québec, Gouvernement du Québec.
- BURTON, J. Bryan et Rodriguez SUAREZ (2005). «Multicultural resources: Selections from a new series», *General Music Today*, vol. 18, n° 2, p. 27-33, doi:10.1177/10483713050180020107.
- CAMPAGNE, Carmen et Marie LAFRANCE (2007). *Nous sommes les musiciens ! Chansons traditionnelles*, Montréal, La Montagne Secrète.
- CAMPAGNE, Carmen et Marie-Ève TREMBLAY (2018). *Le crapaud et son solo de banjo*, Montréal, La Montagne Secrète.
- CAMPBELL, Patricia Shehan (2004). *Teaching Music Globally: Experiencing Music, Expressing Culture*, New York, Oxford University Press.
- CAMPBELL, Patricia Shehan (2018). *Music, Education, and Diversity: Bridging Cultures and Communities*, New York, Teachers College Press.
- CAMPBELL, Patricia Shehan et Trevor WIGGINS (2013). *The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures*, New York, Oxford University Press.
- CARIGNAN, Nicole (1994). «Pédagogie musicale et éducation interculturelle : Matériaux pour une analyse critique», thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.
- COHEN, Norm (2013). «Folk music» dans Deane L. Root (dir.), *The Grove Dictionary of American Music*, 2^e édition, Oxford, Oxford University Press.
- COOK TUCKER, Judith (2018). «A Checklist for Evaluating Multicultural Materials», *World Music Press*. Accessible en ligne : <http://worldmusicpress.com/checklist.php>, consulté le 8 mars 2020.
- COUNTRYMAN, June et Elizabeth GOULD (2009). *Exploring Social Justice: How Music Education Might Matter*, Waterloo, Canadian Music Educators' Association.
- Conseil québécois du patrimoine vivant (CQPV). Accessible en ligne : <https://patrimoinevivant.qc.ca/>, consulté le 4 décembre 2019.
- DÉLISLE, Nadia (2020). «Musicothérapie et intégration scolaire : Un programme d'intervention pour des élèves issus de l'immigration», mémoire de maîtrise, Université Concordia, Montréal.
- ELLIOTT, David James et Marissa SILVERMAN (2015). *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, 2^e édition, New York, Oxford University Press.

- FAURE, Thierry (2003). *Cuba! 10 pièces destinées à l'enseignement de la flûte à bec ou autres instruments en ut*, Paris, Jazzimuth Création.
- FRÈRES DES ÉCOLES CHRÉTIENNES (1924). *Choix de chansons*, Montréal, Mont Saint Louis.
- FUNG, C. Victor, Ming LEE, et Shun-Wai Esther CHUNG (1999). «Music Style Preferences of Young Students in Hong Kong», *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n° 143, p. 50-64.
- GADBOIS, Charles-Émile (1939). *La Bonne Chanson*, St-Hyacinthe, Éditions de La Bonne Chanson.
- GADBOIS, Charles-Émile (1948). *La Bonne chanson à l'école*, St-Hyacinthe, Éditions de La Bonne Chanson.
- GALLAT-MORIN, Élisabeth, Jean-Pierre PINSON, Paul-André DUBOIS, Conrad LAFORTE, Erich SCHWANDT et François FILIATRAULT (2003). *La vie musicale en Nouvelle-France*, Québec, Septentrion.
- GENDRON, Bruno (1998). *Nuit magique de Noël*, Lévis, Éditions de l'Envolée.
- GENDRON, Bruno (2000). *Laissez-nous rêver: Chansons pour enfants*, Lévis, Éditions de l'Envolée.
- GENDRON, Guillaume (2016). «Tous coupables d'appropriation culturelle?», *Libération*, 22 décembre 2016.
- GRANT, Carl A. et Mary Louise GOMEZ (2001). *Campus and Classroom: Making Schooling Multicultural*, 2^e édition, New Jersey, Merrill/Prentice.
- GRANT, Carl A. et Agostino PORTERA (2011). *Intercultural and Multicultural Education: Enhancing Global Interconnectedness*, New York, Routledge.
- GROSSER, Anne-Marie (2003-2010). *Trésors d'enfance: Anthologie thématique de la chanson d'enfants*, Bressuire, J.M. Fuzeau, vol. 1-18.
- GUILBERT, Lucille (2015). «Des jeunes femmes en projet: Essai sur le processus d'individuation au cœur de la trajectoire transgénérationnelle de familles réfugiées», dans Michelle Vatz Laaroussi, Fasal Kanouté et Lucille Guilbert (dir.), *Les rapports intergénérationnels dans la migration: De la transmission au changement social*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 71-85.
- HAAS, Régis (2004). *Le monde des instruments des origines à nos jours*, Courlay (France), J. M. Fuzeau.
- HAAS, Régis (2012). *Le chant dans l'histoire et dans le monde*, Courlay (France), J. M. Fuzeau.
- HÉBERT, Johanne et Sylvain MARTEL (2012). *À vos pieds... podorythmez!*, Lévis, Éditions de l'Envolée.
- JOLLET, Jean-Clément (2000). *La musique tout simplement: 1^{er} cycle — 1^{re} à 4^e année*, Paris, Gérard Billaudot.
- KODALY, Zoltan (1967). «Folk Song in Pedagogy», *Music Educators Journal*, vol. 53, n° 7, p. 59-61, doi:10.2307/3391025.
- KOZA, J. E. (2001). «Multicultural Approaches to Music Education», dans Carl A. Grant et Mary Louise Gomez (dir.), *Campus and Classroom: Making Schooling Multicultural*, 2^e édition, Upper Saddle River, New Jersey, Merrill/Prentice, p. 239-258.
- KRIPPENDORFF, Klaus (2013). *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*, 3^e édition, Thousand Oaks, SAGE.
- LAFORTE, Conrad (1977). *Le catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Nouvelle édition augmentée et entièrement refondue)
- L'ÉCUYER, René (1990). *Méthodologie de l'analyse développementale de contenu: Méthode GPS et concept de soi*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- L'ÉPINGLE, Claude (2003). *Odi act' "spécial boomwhackers" et autres instruments mélodiques*, Courlay (France), J. M. Fuzeau.
- LESSARD, Brigitte-Louise (2002). *Les cahiers de Brigitte-Louise*, Lévis, Éditions de l'Envolée.
- LA BELLE, Sylvie et Christine TOUZIN (2002). *Clac-Sons: 2^e cycle du primaire*, Montréal, Guérin.
- LACOURSIÈRE, Patrick et Sylvie BOURBONNIÈRE (2008). *Dodo la planète do: Belgique, Brésil*, Montréal, La Montagne Secrète.
- Le chansonnier des collèges* (1854). Québec, Bureau de l'Abeille. Accessible en ligne: <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/numtexte/22922.pdf>.
- Le chansonnier des écoles* (1876). *Recueil de romances à l'usage des écoles, académies, pensionnats, etc.*, Montréal, J. Boucher.
- LERAY, Christian (2008). *L'analyse de contenu de la théorie à la pratique: La méthode Morin-Chartier*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- MAHEUX, Sonia et Richard MAHEUX (2011). *Noël autour du monde* (1 et 2), Lévis, Éditions de l'Envolée, 2 disques vidéo digitaux.
- MAHEUX, Sonia et Richard MAHEUX (2018). *Danses autour du monde*, Lévis, Éditions de l'Envolée, 1 disque vidéo digital.
- MARTIN, Danielle et Monique BOUCHARD-VERMETTE (1994). *Petits Noëls Orff*, Lévis, Éditions de l'Envolée.
- MARTINET, Marielle-Anne, RAYMOND, Danielle et Clermont GAUTHIER (2001). *La formation à l'enseignement les orientations, les compétences professionnelles*, Québec, Ministère de l'Éducation.

- MONTANGE, Anne, Miles HYMAN et Noëlle BARTHELÉMY (2002). *Shanti et le berceau de lune : Un conte d'Inde pour découvrir le son du tambura*, Paris, Actes Sud Junior.
- MONTANGE, Anne, Emre ORHUN, Marc PEREZ et Phillip PERIS (2007). *Kim le gardien de la terre : Un conte pour découvrir le didjeridoo aborigène*, Paris, Actes Sud.
- MOORE, Marvelene C. (2012). *Critical Essays in Music Education*, Farnham (Surrey), Ashgate.
- NETHSINGHE, Rohan Nishantha (2012). «A Snapshot: Multicultural Music Teaching in Schools in Victoria, Australia, Portrayed by School Teachers», *Australian Journal of Music Education*, n° 1, p. 57-70.
- NETTL, Bruno et Gérard BÉHAGUE (1973). *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, 2^e édition, New Jersey, Prentice-Hall.
- NOCLIN, Olivier et Jacky DESVERONNIÈRES (2004). *Rythmes de Cuba*, Lyon, Lugdivine.
- NOCLIN, Olivier et Esquirol ESTAÇÃO (2004). *Rythmes du Brésil*, Lyon, Lugdivine.
- NOCLIN, Olivier, Serge FOLIE et Roger OUÉDRAOGO (2000), *Lugdirythme*, Lyon, Lugdivine.
- PALMER, Anthony J. (2002). «Multicultural Music Education: Pathways and Byways, Purpose and Serendipity», dans Bennett Reimer (dir.), *World Musics and Music Education: Facing the Issues*, Lanham, Rowman et Littlefield Education, p. 31-53.
- PARENT, Alphonse-Marie (1963). *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, Québec, Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec.
- PATRY, Yves (1994). *Xylo "Fun"*, Lévis, Éditions de l'Envolée.
- PATRY, Yves (2016). *Les saisons de la musique à l'école, Noël traditionnels – Xylophone*, Lévis, Yves Patry Éditeur.
- PETERS, Valerie (2009). «Youth Identity Construction Through Music Education: Nurturing a Sense of Belonging in Multi-ethnic Communities», dans June Countryman et Elizabeth Gould (dir.), *Exploring Social Justice: How Music Education Might Matter*, Waterloo (Ontario), Canadian Music Educators' Association, p. 199-211.
- QUÉBEC (1998). *Prendre le virage du succès, une école d'avenir : Politique d'intégration scolaire et d'éducation interculturelle*, Québec, Ministère de l'Éducation.
- QUÉBEC (2006). *Programme de formation de l'école québécoise : Éducation préscolaire, enseignement primaire (1^{er} et 2^e cycles)*, Québec, Ministère de l'Éducation.
- QUÉBEC (2014). *Programme de formation de l'école québécoise : Intégration linguistique, scolaire et sociale*, Québec, Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport. Accessible en ligne : http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/PFEQ/francais-ilss.pdf, consulté le 5 janvier 2020.
- QUÉBEC (2019). «Consultation publique 2019 : La planification de l'immigration au Québec pour la période 2020-2022», *Recueil de statistiques sur l'immigration au Québec*, Québec, Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion. Accessible en ligne : http://www.mifi.gouv.qc.ca/publications/fr/planification/BRO_RecueilStat_PlanificationImmigration.pdf, consulté le 8 novembre 2020.
- QUÉBEC (2020). *Éducation interculturelle*, Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur. Accessible en ligne : <http://www.education.gouv.qc.ca/contenus-communs/societe/immigration-et-education-interculturelle/education-interculturelle/>, consulté le 8 novembre 2020.
- REIMER, Bennett (2002). *World Musics and Music Education: Facing the Issues*, Lanham, Rowman et Littlefield Education.
- RÉSEAU RÉUSSITE MONTRÉAL (2020). «Jeunes issus de l'immigration», *Réseau réussite Montréal*. Accessible en ligne : <https://www.reseautreussitemontreal.ca/dossiers-thematiques/jeunes-issus-de-limmigration/>, consulté le 8 novembre 2020.
- RIOUX, Marcel et Jean DESLAURIERS (1969). *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, Québec, Éditeur Officiel du Québec.
- RIPOLL, Olivier (2007). *Chansons puzzles : Jeux en autonomie sur les chansons enfantines*, Paris, Gérard Billaudot, vol. 1-2.
- SAINT-JAMES, Guillaume (2006). *Caraïbes : Musiques des Petites Antilles, de Trinidad et de la Jamaïque*, Courlay (France), Jazzimuth Création/Fuzeau.
- SAINT-JAMES, Guillaume (2007). *Écoute, c'est pas pareil : 14 comparaisons sonores pour comprendre et expliquer la musique*, Bressuire, Fuzeau Jeunesse.
- SAINT-THÉOPHILE, Sœur. (1940). *Le chant à l'école*, 2^e édition, revue et adaptée au programme d'études des écoles primaires, Montréal, Congrégation de Notre-Dame.
- SALIN, Benoît, Daniel GAUTHIER, Guillaume COULOMBE, Karine BÉNÉZET, Mathieu GALLANT, Patricia HO-YI WANG et Yoann OCHIETTI (2020). *Le violon de Jos*. Accessible en ligne : https://leviolondejos.wiki/index.php/Le_violon_de_Jos, consulté le 3 mars 2018.
- SCHIPPERS, Huib (2006). «Tradition, Authenticity and Context: The Case for a Dynamic Approach», *British Journal of Music Education*, vol. 23, n° 3, p. 333-349, doi:10.1017/S026505170600708X.

- SCHIPPERS, Huib (2010). *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective*, New York, Oxford University Press.
- SÉGUIN, Jérôme (2002). *Rêves d'Afrique : 11 pièces adaptées à l'enseignement de la flûte à bec ou autres instruments en ut*, Paris, Jazzimuth Création.
- SICILIANO, Marie-Hélène, Joëlle ZARCO et Sophie BEAUJARD (2005). *Mon jardin musical: Éveil musical par le mouvement et la rythmique*, Paris, Éditions Henry Lemoine.
- TIERSOT, Julien et Maurice BOUCHOR (1895). *Chants populaires pour les écoles*, Paris, Librairie Hachette.
- VACHON, Pascal (2020). «Dire ou non certains mots? La question suscite la réflexion pour des animateurs culturels», *ONFR+*, 28 octobre. Accessible en ligne: <https://onfr.tfo.org/dire-ou-non-certains-mots-la-question-suscite-la-reflexion-pour-des-animateurs-culturels/>, consulté le 2 mars 2021.
- VALLIÈRES, Claude et Caroline RAYMOND (2004). *L'intégration de la dimension culturelle à l'école: Document de référence à l'intention du personnel enseignant*, Québec, Direction générale de la formation des jeunes, Ministère de l'Éducation.
- VATZ LAAROUSSI, Michelle, Estelle BERNIER et Lucille GUILBERT (2013). *Les collectivités locales au cœur de l'intégration des immigrants: Questions identitaires et stratégies régionales*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- VOINET, Jean-Baptiste (2020). *Partitions de chansons: À chacun sa partition*. Accessible en ligne: <https://www.partitionsdechansons.com/>, consulté le 5 mars 2020.
- VOLK, Terese M. (1998). *Music, Education, and Multiculturalism Foundations and Principles*, New York, Oxford University Press.
- WADDINGTON, David, Bruce MAXWELL, Kevin MC DONOUGH, Andrée-Anne CORMIER et Marina SCHWIMMER (2012). «Interculturalism in Practice», dans Tina Besley et Michael A. Peters (dir.), *Interculturalism, Education and Dialogue*, New York, Peter Lang, p. 312-329.
- WADE, Bonnie C. (2013). *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*, 3^e édition, New York, Oxford University Press.
- WIHTOL DE WENDEN, Catherine (2017). *L'immigration*, Paris, Eyrolles.
- YANNUCCI, Lisa (1996-2020). *Mama Lisa World en français: Musiques et cultures internationales*. Accessible en ligne: <https://www.mamalisa.com/?t=hubfh>, consulté le 5 mars 2020.

Résumé de l'article

Les outils pédagogiques pour l'enseignement de la musique dans les écoles primaires du Québec ont suivi les transformations des réalités scolaires, elles-mêmes accentuées par les mouvements migratoires internationaux. Ceux-ci ont amené les pédagogues à développer l'*éducation interculturelle* qui promeut l'ouverture culturelle et favorise l'égalité des chances pour les élèves de tous les horizons. Cette approche s'est étendue à l'enseignement de la musique, qui se sert des musiques traditionnelles comme moyen d'intégration pour faire découvrir aux élèves des cultures variées et les aider à construire leur identité. Cependant, il semble que les ressources pédagogiques pour ce répertoire soient peu nombreuses ou mal connues des enseignants. Cet article a donc pour objectif de brosser le portrait du matériel pédagogique disponible en français au Québec pour enseigner les musiques traditionnelles d'ici et d'ailleurs. L'analyse du contenu de 850 ressources (manuels, livres, partitions, enregistrements sur CD et vidéos, sites internet et autres ressources électroniques) s'est appuyée sur les critères admis en éducation musicale interculturelle : présence de musiques traditionnelles et région d'origine ; principes de justice sociale, réduction des clichés ethnocentriques ; mise en contexte ; authenticité, arrangements ou métissages ; modes de transmission (partition, oreille ou imitation) ; choix des instruments pour l'interprétation et l'appréciation ; éléments pour guider l'enseignant. Cette analyse a permis de constater que 28,7 pour cent du corpus de départ présente des musiques traditionnelles ou des airs qui en sont inspirés, mais que seulement un dixième remplit tous les critères. Autre constat, plus préoccupant : les musiques d'ici sont sous-représentées, par conséquent les enseignants sont mal outillés pour transmettre ce patrimoine musical.

Abstract

Pedagogical materials for teaching music in Quebec's elementary schools have been influenced by the changes in school realities that have been accentuated by international migration. These changes have led educators to develop intercultural educational practices that promote cultural openness and equal opportunities for students from all backgrounds. This approach has been extended to the teaching of music, using traditional music as a means of integration to introduce students to a variety of cultures and help them construct their identity. However, it seems that teaching resources for this repertoire are scarce, and not well known by teachers. The purpose of this article is to describe the teaching materials, available in French in the province of Quebec, for teaching traditional musics and world musics. The content analysis of 850 resources (textbooks, books, scores, CD and video recordings, websites, and other electronic resources) was based on intercultural music education accepted criteria: presence of traditional musics and region of origin ; principles of social justice, reduction of ethnocentric clichés ; contextualization ; authenticity, arrangements or hybridization ; modes of transmission (score, learning by ear or imitation) ; choice of instruments for interpretation and appreciation ; and elements to guide the teacher. This analysis demonstrated that 28.7 per cent of the starting corpus presents traditional music or tunes inspired by it, but only 1/10 of the corpus meets all the criteria for intercultural music education. More worrisome is the fact that local music (First Nations, Quebec, Canada) is under-represented and, as a result, teachers are poorly equipped to transmit this musical heritage.

Rita Bélisle

Après un passage à l'Université de Sherbrooke en rédaction française, Mme Bélisle a complété un baccalauréat en études classiques (1990) et une maîtrise en études médiévales sur le séquentiaire Clm 14322 (1995) à l'Université de Montréal, puis un diplôme d'études approfondies en civilisation médiévale à l'Université de Poitiers, France (1997) sur l'édition critique, musicale et littéraire, du *Prologue* de Notker Balbulus (840-912). Elle a ensuite obtenu un baccalauréat en éducation musicale à l'Université Laval (2014) et a complété en 2022 un doctorat en pédagogie des musiques traditionnelles d'ici et d'ailleurs dans les écoles primaires du Québec.

Circonstances de jeu et usages rythmiques d'une pratique et d'un répertoire éclatés : Le cas du *tambour malbar* à la Réunion

Stéphanie Folio-Paravéman
(Chercheuse associée au LIRCES —
Université Côte d'Azur)

Située dans l'océan Indien, à l'Est de Madagascar, La Réunion forme avec les îles de Maurice et de Rodrigues, les trois îles principales de l'archipel des Mascareignes. Devenue département français d'outre-mer en 1946, cette ancienne colonie, peuplée dès le ^{xvii}^e siècle, a été la terre d'asile de différentes populations, qu'elles soient françaises ou encore africaines, malgaches, indiennes et chinoises dans le cadre de l'esclavage et de l'engagisme¹. Résultat d'un métissage et d'un mélange à la fois phénotypique et culturel, le contexte social tel qu'il s'est dessiné à La Réunion, au fil des migrations, renvoie au « processus complexe de production de sociétés et de cultures "créoles", soit des sociétés issues du brassage racial et culturel mettant en présence obligatoirement (mais non exclusivement) des populations africaines et européennes, dans le contexte de sociétés de plantation » (Massé 2013, 137).

D'origine indienne, le *tambour malbar* est un instrument de musique qui, à La Réunion, est notamment utilisé dans le cadre des manifestations religieuses hindoues depuis le ^{xix}^e siècle. Fortement relié à cette circonstance en raison de sa principale fonction d'appel des divinités et en tant qu'instrument de musique sacrée, ce tambour a longtemps été réservé à un usage quasi-exclusivement religieux. Le *tambour malbar* s'est essentiellement fait connaître par les autres Réunionnais grâce à ce mode d'expression et ce, au point d'en faire une musique qui demeure aujourd'hui encore fortement religieusement connotée; mais depuis une trentaine d'années, on note un tournant sans précédent dans l'usage qui en est fait. En effet, à partir du milieu des années 1980, une certaine expansion de sa pratique et de son répertoire, qui se traduit par l'intégration physique de cet instrument dans les musiques de concert de certains artistes créoles, fait qu'on observe aujourd'hui une utilisation parallèle de ce tambour au sein d'univers à la fois profane et sacré.

L'hindouisme auquel est attaché le jeu du *tambour malbar* est localement appelé « religion *malbar* »; cette religion correspond aux pratiques issues des cultes villageois majoritairement originaires d'Inde du Sud et dont la culture se diffuse à La Réunion au moins depuis la fin du ^{xvii}^e siècle. Cela dit, c'est dans le contexte de l'abolition de l'esclavage, avec l'arrivée de travailleurs engagés pour renforcer la main d'œuvre locale qui commençait à faire défaut au sein d'une économie coloniale basée sur l'industrie sucrière, que les expressions culturelles d'origine indienne sont les plus éloquentes. Aussi les circonstances imposées par les nouveaux cadres de vie suscités par l'immigration reconfigurent-elles inexorablement les pratiques véhiculées par ces Indiens sur le sol réunionnais.

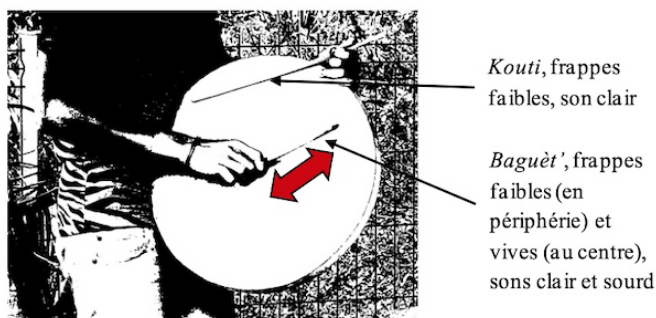
La sécularisation croissante de cette pratique instrumentale à partir des années 1980 s'inscrit dans un bouleversement identitaire plus global du contexte musical insulaire qui, à la même époque, oscille entre quête de la créolité (valorisation du mélange, de l'hybridité) et quête de l'origine (mise en avant des mémoires ancestrales, des racines). En s'appropriant le *tambour malbar*, les artistes du milieu musical sont à l'origine de bouleversements, tant du contexte rituel dont cet instrument provient, que du contexte créole vers lequel il migre; d'un point de vue pragmatique, ces perturbations se traduisent par des transformations organologiques, structurelles et sonores qui s'opèrent à travers ce transfert dans le milieu créole. Sur le plan religieux, les répercussions ne sont pas seulement d'ordre matériel mais également moral, la décontextualisation du *tambour malbar* menant vers une relativisation des valeurs symboliques et des croyances liées au contexte hindou, et finalement à une redéfinition des usages, du statut et de la place du tambour. À cet égard, les fonctions religieuses et sacrées du jeu tambouriné d'origine indienne dans les îles créoles de La Réunion et des Antilles françaises ont

¹ Période historique du ^{xix}^e siècle pendant laquelle une migration massive de travailleurs essentiellement issus de l'Inde s'organise à la suite de l'abolition de l'esclavage. Je tiens ici à remercier l'ensemble des membres de l'équipe éditoriale des *Cahiers de la SQRM* pour toute l'aide accordée et pour les efforts déployés dans la révision et le remaniement du texte (syntaxe, grammaire, lexique, etc.).

entre autres été largement décrites par l'anthropologue Jean Benoist (1998²) et dans l'ensemble des travaux s'y rapportant de l'ethnomusicologue Monique Desroches³ (de 1987 à 2014⁴).

Les rythmes du *tambour malbar*, suivant en général un modèle à 12/8 aussi bien dans les contextes hindou que créole, sont interprétés à l'aide de deux baguettes en bois venant frapper sur la peau de chèvre qui recouvre le cadre métallique de l'instrument. L'une d'entre elles, le *baguèt'*, un bâton assez épais et légèrement courbé, tenu par une main, effectue des frappes vives (*forte*) et faibles (*piano*), respectivement aux centre et périphérie de la membrane, tandis que l'autre, le *kouti*, un bâton plus fin, est tenu par l'autre main qui frappe des coups faibles aux extrémités de la face du tambour. À cet égard, il faut noter que les subdivisions ternaires des rythmes, toujours exécutées sur le bord du tambour, sont réalisées par frappes alternées des deux baguettes : la baguette qui frappe habituellement au milieu du tambour rejoint alors la surface de jeu du *kouti*, soit l'extrémité de l'instrument, pour effectuer un son plus clair (figure 1). On observe ainsi un mouvement de va-et-vient du *baguèt'* qui part du centre vers la périphérie, ce qui produit un contraste sonore évident entre ces deux aires de frappes.

Figure 1 : Technique de jeu du *tambour malbar*
(Photo : S. Folio-Paravéman).



À l'inverse, lorsque le motif mélodico-rythmique est exécuté au centre du tambour, le son du *kouti* (qui reste toujours en périphérie de la membrane) se fait entendre simultanément à celui du *baguèt'* alors produit au centre : le jeu est donc ici homorythmique⁵ (voir figure 4).

Le *tambour malbar* se joue debout, aussi bien de façon stationnaire qu'ambulante. L'instrumentiste passe la sangle (qui retient l'instrument) sur son épaule gauche (ou sur l'épaule droite s'il est gaucher), de manière à le stabiliser

avec son bras. Cette stabilisation permet au poignet de venir à la fois bloquer le tambour par le haut et frapper les rythmes avec le *kouti*. Dans cette position de jeu, l'autre main demeure libre pour frapper les rythmes plus forts en intensité au centre du tambour avec le *baguèt'*, soit en alternance avec le *kouti*, soit simultanément avec lui. Dans le milieu religieux, le jeu du *tambour malbar* s'effectue ordinairement à l'extérieur, par groupe d'un minimum de trois instrumentistes dits *tambourier*⁶ qui jouent donc du même tambour. À ces trois joueurs de *tambour malbar* se rajoutent ensuite au moins un joueur de *morlon* (tambour cylindrique) et un joueur de *tarlon* (crotales) pour une formation minimale totale de cinq musiciens. Pour être accordé, chaque tambour est disposé au-dessus d'une source de chaleur (en général un feu de bois, de charbon ou encore de carton) destinée à rétracter la membrane dans le but de rendre un son plus sec.

Les significations attribuées au *tambour malbar*

S'il sera essentiellement question, au cours de cet article, des modes d'adaptation techniques (organologique et surtout compositionnelle) du *tambour malbar* en fonction des espaces de jeu où il est utilisé, ces adaptations dépassent le cadre du seul réajustement pratique ; en effet, selon Laurent Aubert, « toute modification du rôle et du contexte d'une musique implique nécessairement un déplacement structurel et sémantique de ses manifestations » (Aubert 2001, 10). Et l'auteur de préciser :

Les formes musicales ont certes toujours évolué au cours de leur histoire, quelle que soit l'époque ou l'échelle à laquelle on considère le processus. [...] Mais la généralisation du processus d'hybridation culturelle que l'on observe aujourd'hui sur toute la planète est un phénomène sans précédent. Alors que les métissages et les syncrétismes historiques résultent de facteurs en quelque sorte « naturels », liés notamment aux migrations — volontaires ou forcées — et à la rencontre des cultures qui en résulte, l'hybridation s'en distingue avant tout par son aspect expérimental, volontariste et utilitariste (Aubert 2001, 10-11).

Comme mentionné en introduction, l'exclusivité situationnelle dont relevait le *tambour malbar* à La Réunion se trouve réévaluée à compter des années 1980. En effet, le décroisement progressif de cette situation remet en question la définition que l'on donne aujourd'hui à cet

² Benoist, Jean (1998). *Hindouismes créoles : Mascareignes, Antilles*, Paris, Éditions du CTHS.

³ Voir aussi les travaux de Benoist, Desroches, L'Étang et Ponaman (2004) : Benoist, Jean, Monique Desroches, Gerry L'Étang et Gilbert-Francis Ponaman (2004). *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique : Héritages et innovations*, Matoury (Guyane), Presses Universitaires Créoles/Ibis Rouge Éditions.

⁴ Voir les références complètes en fin d'article.

⁵ Pour une approche plus poussée de cette dualité sonore et afin de mesurer l'importance de cette particularité, notamment en termes de stylistique musicale, se reporter à Desroches (1996 et 2014).

⁶ Nom local donné aux joueurs de *tambour malbar* chargés de l'accompagnement des rites religieux hindous.

instrument de musique. Dans la mesure où tant les rythmes que le tambour lui-même sont devenus, pour beaucoup de Réunionnais, des éléments intimement liés à la sphère religieuse, il semblait impensable que le *tambour malbar* puisse être à nouveau un jour utilisé à des fins autres que pour la religion, et encore moins par des agents extérieurs, souvent différents de ses usagers habituels.

Ce difficile passage d'un contexte à un autre s'explique non seulement par le fait que le *tambour malbar* est, dans le milieu hindou, régi par un certain nombre de règles (reproduction des sons du répertoire déconseillée en dehors des cérémonies, incitation à suivre une période de jeûne préalable à l'emploi du *tambour malbar*, etc.), mais également par le fait que même sorti de son cadre cérémoniel d'origine, l'instrument de musique conserve sa signification sociale (Folio-Paravéman 2020) (sons liés aux divinités, sacralité liée à l'usage religieux général, hindouisme lié à la présence des fidèles, etc.).

La double définition religieuse

Du fait de la fonction religieuse qu'il remplit dans le cadre rituel — qui consiste à marquer la présence de la divinité qu'il appelle —, le *tambour malbar* est, d'après certains informateurs (officiants, fidèles, etc.) interrogés à ce sujet sur le terrain réunionnais depuis 2014, non seulement sacré par le rôle qu'il joue au sein du contexte musical rituel mais également sacré en lui-même. Le contenu tout autant que la forme sont donc hautement symboliques. C'est ce qu'explique, à propos de ce que représente le *tambour malbar*, l'officiant hindou Denis Mangata lors d'un entretien mené à son domicile en 2014 :

Le tambour doit être frappé en haut, au-dessus de la hanche. Pourquoi en haut ? Parce que le tambour représente le sein [...] de la déesse Parvety ; c'est pour cela que lorsque l'on frappe du tambour, c'est le son mystique qui appelle la divinité. Et la déesse est obligée de répondre à la demande des fidèles. Après, le tambour doit toujours être accompagné du *morlom*. Et le *morlom* doit se situer à la base de la hanche. [...] C'est donc frappé des deux côtés, à la base de la hanche, et cela représente le sexe de Shiva. Et la forme cylindrique, c'est — en exagérant un petit peu — comme la forme d'un sexe masculin. C'est pour cela que cet instrument représente Shiva. Lorsque l'on joue du tambour, avec le *morlom*, c'est un peu comme une procréation. Philosophiquement, c'est la procréation entre l'homme et la femme qui donne un son. Et d'après ce son, il y a une force ; il y a la divinité qui arrive⁷ (Folio-Paravéman 2020).

La présence complémentaire du *morlon* (dit ici *morlom*) est donc tout aussi indispensable que celle du *tambour malbar* afin que le sacré opère. Par extension, les deux instruments en sont arrivés à être considérés sacrés en eux-mêmes non seulement par la fonction religieuse qu'ils remplissent, mais également par le type de circonstance (la religion) qui requiert leur contribution. Comme on peut le constater dans de nombreuses sociétés,

[...] l'instrument est en effet conçu comme un objet hautement signifiant : une image de l'homme, d'une divinité, d'un pouvoir, voire du cosmos tout entier, et la musique qu'il produit est souvent considéré [sic] comme la voix où le message de l'entité qu'il personnifie (Desroches et collab. 2011, 17).

Dans le cas du *tambour malbar*, et le discours de cet officiant de Saint-Gilles-Les-Hauts le montre bien, on a affaire à une véritable personnification religieuse des instruments de musique du culte hindou, en l'occurrence ici le *morlon* et le *tambour malbar*, ce qui accentue l'importance de l'émetteur (les tambours) du message sacré tout autant que celle de l'émission (la musique de ces tambours) de ce message. La forme importe donc tout autant que le fond, l'univers symbolique du *tambour malbar* pouvant être représenté par des « attributs » tant visuels que sonores qui constituent des « signifiants essentiels » pour l'interprétation de cet univers (Mifune 2011, 303).

L'institution de différents niveaux de sacralité

La diversité des significations attribuées au *tambour malbar* trouve en partie une explication à partir des témoignages relatifs au caractère sacré de l'objet, lesquels ont la particularité de s'élever à plusieurs niveaux. Dans l'espace religieux hindou, forme et fond sont sacrés tandis que dans l'espace du spectacle créole, ces deux notions sont dissociées, avec une forme de désacralisation où seul le statut de l'objet continuerait néanmoins de relever du sacré. Souvent, la transplantation dans le domaine du spectacle transforme la performance musicale de certaines œuvres (Bouët 2007⁸). Certes, si le *tambour malbar* demeure un instrument destiné, comme tant d'autres, à produire de la musique, la connotation spécifiquement religieuse de ce tambour ne laisse pas indifférente la plupart des Réunionnais qui s'y intéressent ; aussi beaucoup d'artistes font-ils le choix de créer leurs rythmes personnels en se constituant un répertoire musical qui leur est propre, afin de ne pas porter préjudice au fond sacré d'origine qui est communément admis par l'ensemble des musiciens. Bien que les tambours utilisés dans le groupe des « Tambours Sacrés de La Réunion » soient qualifiés de sacrés, alors

⁷ Extrait d'entretien avec Denis Mangata mené à Saint-Gilles-Les-Hauts en 2014.

⁸ Accessible en ligne : <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=174>, consulté le 5 avril 2021.

même que l'usage qui en est fait n'a rien à voir avec le sacré du rituel religieux (j'y reviendrai), c'est pourtant dans le sens d'une dissociation fond/forme que sont envisagées les créations musicales à travers le discours que me livre le président de cette formation lors d'un entretien mené à son domicile en 2014 : « Tous les rythmes, toutes les chansons que nous faisons, nous les avons inventés nous-mêmes ! Parce que comme nous savons que ce sont des chansons qui ne sont pas religieuses, [pas] culturelles [...] donc on a la paternité de ces créations⁹ ! » (Folio-Paravéman 2020)

À partir du moment où la musique émanant du *tambour malbar* est originale, ces artistes semblent s'assurer qu'aucun fondement religieux ne soit ainsi compromis. C'est dire la grande importance qu'ils accordent au répertoire des rythmes rituels — et moins à l'instrument de musique lui-même — en termes de sacralité. Ainsi qu'en convient également un artiste de *maloya*¹⁰, interrogé en 2014 lors d'une séance de répétition donnée à Saint-Pierre avec son groupe de musique,

L'instrument, on peut le mettre dans tous les styles ; [...] un instrument, c'est un instrument. C'est un instrument à part entière. [...] C'est ouvert sur tout, quoi. Et à mon avis, l'avenir de la musique c'est ça : c'est justement trouver des... fusionner avec plein de choses¹¹ (Folio-Paravéman 2020).

C'est donc davantage à un phénomène d'appropriation par la forme que nous assistons lorsqu'on étudie le passage du *tambour malbar* du contexte hindou au contexte créole. Le fond, c'est-à-dire le contenu, n'est pas réellement l'élément visé : c'est l'instrument de musique en lui-même qui intéresse les artistes, notamment en raison de son timbre, de sa sonorité¹², auxquels ils sont sensibles. C'est en ce sens que l'entretien avec Tyéri Abmon se poursuit :

J'essaie davantage d'employer des phrases qui ne sont pas employées dans... dans la tradition hindouiste [...] moi, ce qui m'intéresse, c'est la sonorité du tambour. Ce ne sont pas les phrases qu'ils emploient, et d'ailleurs, une fois, j'ai fait écouter mon disque à un prêtre ; le gars il était étonné : parce qu'il s'était fait une idée du tambour et qu'il sonnait toujours [reproduction vocale du pattern], alors que là, il n'y avait rien de tout ça quoi ! Ben il n'y avait que la sonorité. Et là voilà, le gars m'a regardé avec des yeux ronds, ben ouais : moi, je prends la sonorité, après, la rythmique est infinie. Donc, il fallait faire comprendre un p'tit peu, voilà. Donc, c'est juste une explication à avoir, quoi... avec les gens qui pensent que le tambour, il y a

une phrase, elle est figée, alors que c'est la rythmique... et c'est inépuisable¹³ ! (Folio-Paravéman 2020).

L'anecdote relatée dans ce discours, qui correspond d'ailleurs parfaitement à l'idée de dissociation fond/forme dans le cadre du spectacle musical, suggère que la sonorité du *tambour malbar* est tellement associée au contexte hindou que même lorsque les rythmes rituels en eux-mêmes ne sont pas utilisés, il est difficile de ne pas établir de liens étroits entre timbre et circonstance religieuse. Les propos tenus par Tyéri Abmon sont assez révélateurs de la manière dont les Réunionnais perçoivent la pratique instrumentale du *tambour malbar*.

Si les répertoires musicaux utilisés dans les milieux hindou et créole sont sensés se différencier les uns des autres, il arrive pourtant que certains des rythmes interprétés par les artistes de la scène musicale créole réunionnaise se rapprochent incontestablement des modèles religieux : inspiration trop prononcée ou variation involontaire ? Les Réunionnais sont divisés dans leur jugement quant à la musique produite par le *tambour malbar* et par rapport à la perception de cette musique en milieu créole ; étant donnée la relative plasticité de l'instrument (instrument de percussion, jeu avec deux baguettes, etc.), il va de soi que certaines dispositions tambourinées passent d'un univers musical à l'autre, et soient communes à plusieurs contextes de jeu. C'est notamment la problématique soulevée par Aurélie Helmlinger au sujet du geste musical dans son étude sur le *steel-pan*, qui pourrait en partie expliquer les analogies que l'on note entre rythmes sacrés et rythmes inventés dans le jeu du *tambour malbar* :

Les contraintes physiques auxquelles l'instrumentiste est confronté participent à la forme de la musique : les caractéristiques techniques du jeu d'un instrument donnent nécessairement lieu à des combinaisons faciles, difficiles ou impossibles. [...] [L'] approche [du geste musical] permet de mieux cerner les choix de l'instrumentiste, et de comprendre la récurrence de certains traits par les regards croisés des contraintes gestuelles et culturelles (Helmlinger 2001, 3).

Il est clair que ces créations, bien qu'issues de ce fond culturel originel, n'ont plus du tout la même fonction. Mais reste encore à apprécier ce qui, dans la musique interprétée au *tambour malbar* hors contexte, relève réellement de l'original. Dans le cas du Conservatoire où l'enseignement de cet instrument commence à être répandu depuis quelques années, un professeur, interrogé à cet égard lors

⁹ Extrait d'entretien avec Philippe M'Roimana mené à Saint-Pierre en 2014.

¹⁰ Tradition musicale dansée d'origine religieuse et issue des cultures africaines et malgaches.

¹¹ Extrait d'entretien avec Tyéri Abmon mené à Saint-Pierre en 2014.

¹² Pour un aperçu des sonorités du *tambour malbar*, suivre le lien : <https://youtu.be/WwW5MganLxk> (Folio-Paravéman 2020).

¹³ Extrait d'entretien avec Tyéri Abmon mené à Saint-Pierre en 2014.

d'un entretien mené à son domicile en 2015, me précise la pédagogie adoptée dans ses cours en ces termes :

Nous n'irons pas dans le sens des rythmes que nous entendons dans les... dans les cérémonies. Bon, il y aura des trucs qui s'en rapprocheront [...] C'est-à-dire qu'après, ce seront surtout des trucs inventés. Mais bon voilà, de toute façon quand tu entends le son du tambour, cela te ramène tout de suite au temple ! Bon, ça... [...] dans la tête des gens de toute façon, voilà. Mais, les rythmes, ce seront plutôt des rythmes inventés ou juste des petites mises en place rythmiques, des *breaks*, des trucs comme ça ; mais nous n'irons pas forcément chercher dans les temples. Nous nous en inspirerons bien évidemment — parce que bon, voilà, les sources d'inspiration c'est... voilà, bien sûr — mais ce sera plutôt, on va dire, aller dans un sens de créativité. De créativité, d'invention... voilà. Ou d'arrangements. Voilà. C'est plutôt dans ce sens-là¹⁴. (Folio-Paravéman 2020).

Au fil du temps, les artistes réunionnais assument avec moins de tabou la part — quand elle existe sciemment — éminemment religieuse qui se trouve dans leurs compositions musicales, certains n'hésitant pas de nos jours à insérer, pour des raisons esthétiques qui leur sont propres, des pans entiers du répertoire sacré au sein de représentations qui s'affranchissent de l'encadrement rituel traditionnel. C'est ce que me confie par exemple le président des « Tambours Sacrés de La Réunion » lorsqu'il me déclare avoir réorganisé la structure-type de leur performance musicale, en débutant par une « phase culturelle », phase « où le groupe opère une sorte de “remerciement”, d’ “hommage aux ancêtres et aux dieux” qui ont permis que cet instrument — le *tambour malbar* — soit aujourd'hui aux mains de ces danseurs-musiciens » (Folio-Paravéman 2020, 601).

Les usages du *tambour malbar* dans les contextes hindous et créoles

Pour rendre compte des spécificités liées aux différentes situations de jeu du *tambour malbar*, les espaces de production dont il sera ici question sont limités à trois études de cas. Issues des collectes de données menées durant ma thèse (de 2014 à 2019), leur mise en perspective est particulièrement révélatrice du caractère protéiforme de l'instrument. D'abord, je choisirai parmi les formules rythmiques du répertoire en usage dans le cadre religieux hindou celle qui accompagne les rites de bénédiction dits *avasion*. Je présenterai ensuite l'usage qu'en fait la troupe artistique « Les Tambours Sacrés de La Réunion », une formation composée en majorité de *tambours malbar*. Enfin, j'aborderai le cas du *maloya*, une des traditions musicales les plus emblématiques de La Réunion qui, depuis la fin

du xx^e siècle, intègre le *tambour malbar* au sein de son instrumentation.

L'usage du *tambour malbar* dans l'espace religieux

Revendiqué dès le xix^e siècle comme étant l'accessoire indispensable de toute manifestation religieuse hindoue par les travailleurs indiens désireux de poursuivre la pratique de leurs rites au sein de leur nouvel environnement social, le *tambour malbar* occupe une place et un statut hautement symboliques non seulement pour les descendants de ces émigrés originaires de l'Inde mais également pour l'ensemble des autres Réunionnais qui ont été marqués par l'expression religieuse de cette musique tambourinée depuis des décennies.

Pour appréhender le traitement du rythme du *tambour malbar* dans le cadre des cérémonies religieuses hindoues, l'étude des pièces instrumentales issues du répertoire religieux destinées à l'accompagnement des rituels s'avère particulièrement révélatrice : le rite qui sera ici pris en exemple consiste en la bénédiction des offrandes que les divinités reçoivent au cours des rituels organisés chaque année en leur honneur dans différentes communes de l'île. Connue sous le nom de « *avasion* » (ou encore « *avsyon* »), cette phase rituelle se caractérise par une figure rythmique éponyme (le *baguèt' avasion*) qui lui correspond tout spécialement et qui, par son caractère cyclique, donne une bonne idée des principes de composition sur lesquels la musique se base et de son fonctionnement global.

Le rapport au contexte

Dans le discours musical religieux du *tambour malbar*, la présence des subdivisions ternaires est moins accentuée que celle des frappes vives qui, en fait, permettent l'identification des formules rythmiques dont l'officiant a besoin pour que ses gestes rituels soient accomplis correctement (figure 2¹⁵). En effet, à chaque moment du rite correspond une musique particulière donnant à l'ensemble du rituel toute sa pertinence et toute sa cohérence d'un point de vue liturgique, le but étant de sensibiliser les entités qui réagissent à l'appel des fidèles et dont la manifestation rend efficace la complémentarité rite/musique en retour.

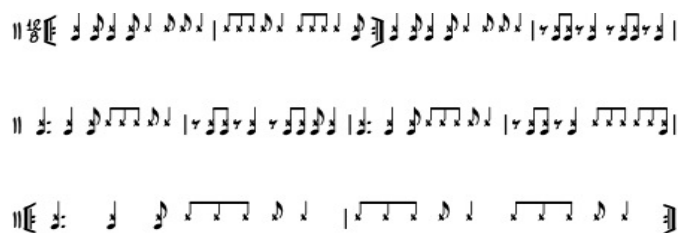
Cycliques, les phrases musicales développées dans le discours qu'adopte le *tambour malbar* à des fins religieuses s'apparentent à un langage musical que sont censées reconnaître les divinités invoquées. Parfois riche, l'orchestre rituel peut aller jusqu'à inclure sept *tambours malbar*, voire davantage, en y ajoutant par exemple deux *morlon* et deux *tarlon*, et même deux *sati* (timbales).

¹⁴ Extrait d'entretien mené avec Vincent Philéas à Saint-Louis en 2015.

¹⁵ Dans cette transcription, les croix représentent le jeu du *kouti*, et les notes pleines, celui du *baguèt'*.

Figure 2 : Extrait du *baguèt' avsion*

(Transcription : S. Folio-Paravéman).



La correspondance entre rythmes et rites

Bien que le moment rituel dit *avsion* ne consiste pas directement en l'invocation d'une divinité, mais seulement en la préparation d'offrandes lui étant destinées, il reste indirectement rattaché à l'entité puisque l'on se situe dans une phase préalable à sa venue. Le lien avec le divin est donc déjà établi à ce moment précis du culte.

Que ce soit pour *avsion* ou pour les autres rites, comme je l'ai précisé précédemment, chaque pièce instrumentale du répertoire musical du *tambour malbar* leur correspond spécifiquement. En d'autres termes, la musique change à chaque fois qu'une nouvelle étape du déroulement d'un rituel est franchie. Le procédé musical est donc toujours le même d'un bout à l'autre de la cérémonie, à savoir l'accompagnement par une musique tambourinée construite et organisée sur toute la durée du rituel, qui en délimite et en structure le déroulement. Comme le déclare Christian Barat dans sa thèse, «les rythmes changent en fonction des divinités et en fonction des phases de cérémonies» (Barat 1980, 421):

L'ensemble instrumental de base [...] est suffisant et indispensable pour produire l'accompagnement musical des cérémonies ou fêtes religieuses familiales ou publiques, aussi bien dans les phases qui se déroulent à la maison ou au [temple] [...] que pour les phases extérieures [...] (Barat 1980, 421).

Par la longueur relative de son interprétation, chaque formule rythmique appartenant au répertoire religieux du *tambour malbar* s'apparente à un énoncé musical, en ce sens qu'il renvoie à une situation précise et désigne un moment particulier du culte. En effet, la caractérisation de la divinité ou de la phase cérémonielle par le *tambour malbar* établit une correspondance sémantique du fait que, «en relation avec des éléments extramusicaux», cette musique s'inscrit «dans un réseau de communication» où elle possède «des significations extrinsèques dues aux renvois symboliques qui [lui] sont associés» (Mifune 2011, 299). Comme abordé également au sein de mon travail de thèse (Folio-Paravéman 2020), chaque rythme doit être en adéquation avec le rite effectué. En d'autres termes, ils doivent rester

conformes au réseau de correspondance, érigé comme un véritable langage connu à la fois par les musiciens et les membres de la prêtrise et dans lequel chaque divinité ou phase cérémonielle correspond à un rythme.

L'usage du tambour malbar chez «Les Tambours Sacrés de La Réunion»

«Les Tambours Sacrés de La Réunion» (figure 3) sont une troupe composée d'environ une vingtaine d'artistes. Les instruments de musique utilisés, en majorité des *tambours malbar*, comprennent également deux autres types de tambour d'origine indienne : le *sati* et le *morlon* (je rappelle qu'il s'agit respectivement d'une timbale et d'un tambour cylindrique) — deux instruments par ailleurs également présents dans le contexte rituel hindou réunionnais.

Figure 3 : «Les Tambours Sacrés de La Réunion» (Photo : Fabrice Sindraye).



L'effectif relativement important de ce groupe (voir figure 3) impose ici un certain format instrumental qui nécessite une prise en charge du *tambour malbar* différente de celle observée dans le milieu religieux, tant du point de vue de l'organologie que du rythme. À ce propos, il faut préciser que pour plus de commodités pendant la performance qui a lieu, dans les milieux hindou comme créole, à l'extérieur, beaucoup de musiciens optent aujourd'hui pour un *tambour malbar* synthétique; en employant des tambours en matière plastique, les contraintes liées à l'amollissement de la peau de chèvre lorsque le temps est humide ou pluvieux, ou quand la nécessité de se procurer parfois une source de chaleur pour l'accordage des tambours devient problématique, se trouvent ainsi résolues. C'est en tous cas ce que laisse entendre le président des «Tambours Sacrés de La Réunion» en ces termes :

Pour chauffer les tambours, on a évolué aussi avec le temps. [...] Au niveau du spectacle — compte tenu des sollicitations que «Les Tambours Sacrés» ont eues — dans les pays européens, c'est interdit de faire un feu en ville. Il ne faut pas de feu en ville. Donc là-dessus, nous sommes partis — comme c'est le cas pour les raves¹⁶ de l'île Maurice — on est partis sur du synthétique. D'ailleurs, en Inde, on a aussi du synthétique. Donc,

¹⁶ Tambour sur cadre circulaire employé dans la musique créole mauricienne.

nous, maintenant, nous avons les tambours à peau et les tambours synthétiques. Donc chauffer n'est plus un problème¹⁷ (Folio-Paravéman 2020).

En ce qui concerne le mode de jeu adopté dans ce genre de formation instrumentale, il existe une forte corrélation entre musique et mise en scène, «Les Tambours Sacrés de La Réunion» se caractérisant également par des créations chorégraphiques qui rappellent par ailleurs les performances tambourinées actuellement véhiculées en Inde du Sud. La combinaison de la danse et de la musique, assurée par les musiciens eux-mêmes, semble ainsi affecter et orienter les conditions de jeu du *tambour malbar* et, au final, la forme musicale globale de la troupe. Celle-ci se singularise par la création de rythmes se résumant alors à une énumération plus ou moins successive de différents *breaks* rythmiques caractéristiques, à deux ou quatre temps subdivisés (6/8 ou 12/8¹⁸). En comparaison avec l'usage rythmique qui est fait du *tambour malbar* dans le cadre religieux, la présence des subdivisions ternaires prend ici plus de place ; contrairement à l'organisation sonore du milieu rituel, la logique structurelle est assurée par la danse et non par la musique elle-même, tant la scénographie est importante (les danseurs-musiciens s'exécutent en rangées, à chaque rythme correspond un pas de danse précis, etc.).

L'historique de la troupe

«Les Tambours Sacrés de La Réunion» sont une association culturelle. Ainsi que me l'a expliqué Philippe M'Roimana, son président, c'est en 1996 que cette troupe voit le jour. L'impulsion est donnée par Jérôme Galabert, actuel fondateur du festival *Sakifo*, qui invite l'un de ses confrères, l'ancien directeur du festival d'été de Nantes, Bertrand Delaporte, à venir à La Réunion.

En 1996, le festival d'été de Nantes devait avoir pour thème «les routes indiennes» ; l'année précédente, en 1995, Bertrand Delaporte entame donc un séjour à La Réunion afin d'entrer en contact avec des artistes de la diaspora indienne qu'il espère inviter à son festival. C'est alors qu'il rencontre Gilbert Pounia, un musicien indo-réunionnais. Pour lui présenter sa musique et sa culture, ce dernier invite à son tour quelques *tambourier* de Grand-Bois (Sud de l'île) à faire une démonstration musicale. Ce jour-là, le cousin de Philippe M'Roimana, Éric Buffa, et Philippe M'Roimana lui-même sont présents. Ce dernier se rappelle alors l'enthousiasme du directeur pour le jeu du *tambour malbar*.

Philippe M'Roimana se considère, selon l'expression qu'il emploie, comme le cinquième doigt de la main qui a donné naissance aux «Tambours Sacrés de La Réunion».

Il faut savoir qu'aux débuts de cette aventure, la troupe ne portait pas encore le nom qu'on lui connaît aujourd'hui. Au départ, elle s'appelait «Les *Tambours Malbar* de La Réunion». Mais très vite, Gilbert Pounia demande que soit modifié le qualificatif «*malbar*» dont la connotation est selon lui trop communautariste¹⁹. C'est lors d'une répétition à la maison de disques «Discorama» de Saint-Denis, au Nord du département, que le qualificatif «sacré» va supplanter celui de *malbar* dans l'intitulé du groupe, pour donner le nom définitif «Les Tambours Sacrés de La Réunion». Et le président de l'association de préciser qu'à ce jour, dans les médias, l'expression «tambours sacrés» est d'ailleurs devenue commune.

Le répertoire de la troupe

La majorité des modèles rythmiques composant le répertoire artistique mis au point par «Les Tambours Sacrés de La Réunion» se caractérise par le *break*. Ce que j'appelle ici, d'une façon aussi générale qu'incomplète, «*break*» ou «*break* rythmique», et qui reprend l'idée de la courte interruption d'une séquence musicale dans l'univers du jazz, renvoie à une terminologie de terrain que j'ai mise au point pour caractériser, au niveau étique, des moments d'interventions (uniquement rythmiques dans le cas du *tambour malbar*) qui, d'une certaine façon, viennent «casser» une trame musicale continue ; les paramètres de la danse et du nombre des danseurs-musiciens qui tiennent une place importante dans la prestation artistique expliquent cette caractéristique rythmique.

Dans un souci de lisibilité, et cela vaut pour toutes les transcriptions musicales, du domaine créole autant qu'hindou, sont représentées par des croix les frappes faibles provenant des rythmes produits au bord du tambour, tandis que les notes pleines sont réservées aux frappes vives émanant des coups exécutés en son centre.

Les deux exemples de transcription musicale qui suivent permettent de mettre en évidence d'une part les plus ou moins longues plages rythmiques de subdivisions ternaires (figure 4, mes. 2 ; figure 5, mes. 1), d'autre part l'insertion d'un geste musical induit par la danse au sein d'un enchaînement rythmique (figure 5, mes. 2) qui se caractérise par une cessation du jeu tambouriné (j'y reviendrai) et que je traduis ici par deux soupirs pointés.

¹⁷ Extrait d'entretien avec Philippe M'Roimana mené à Saint-Pierre en 2014.

¹⁸ Le marquage des subdivisions ternaires n'est pas une technique propre aux «Tambours Sacrés de La Réunion» ; on retrouve cette technique dans la musique religieuse hindoue de La Réunion ainsi que dans les autres localités concernées par la même histoire des migrations indiennes du XIX^e siècle, comme Maurice ou les Antilles, tout comme en Inde d'où la pratique est issue.

¹⁹ Le terme «*malbar*», en plus de renvoyer aux Réunionnais d'origine indienne, renvoie aux activités essentiellement religieuses de ce groupe culturel.

Figure 4 : Exemple de modèle rythmique joué par « Les Tambours Sacrés de La Réunion », Saint-Pierre, 2015 (Transcription : S. Folio-Paravéman).

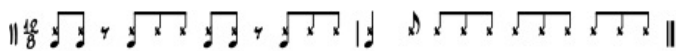
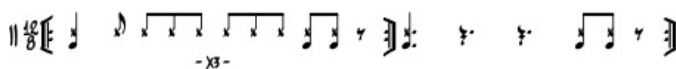
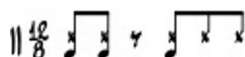


Figure 5 : Exemple de modèle rythmique des « Tambours Sacrés de La Réunion », avec présence d'un geste chorégraphique sur les deux soupirs pointés, Saint-Pierre, 2015 (Transcription : S. Folio-Paravéman).



Les *breaks* sont identifiables par le caractère relativement bref et répétitif de leur énoncé ; ils sont également toujours assurés par les sons joués au centre du tambour. Les *breaks* représentés dans les exemples ci-dessus se résument à une succession de cinq notes (figure 6), dont trois réellement audibles puisque marquées par le *baguèt'* au centre.

Figure 6 : Isolement d'un *break* (Transcription : S. Folio-Paravéman).

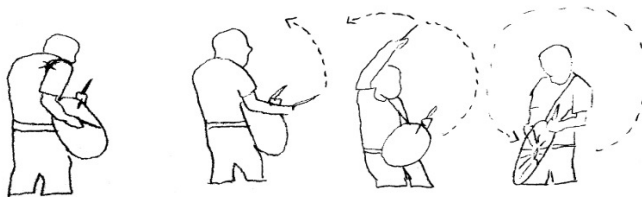


La nature courte et répétitive de ces motifs, ainsi que l'aire de frappe sur laquelle ils sont exécutés incite à les considérer comme des *breaks* étant donné que l'essentiel du modèle rythmique restant consiste en des subdivisions ternaires marquées continuellement par le rythme périphérique interprété au *kouti*. C'est pour cette raison que le terme « *break* » paraît ici le mieux adapté à la qualification de ce mode de production instrumentale en raison du caractère éminemment intermittent de ces interruptions rythmiques.

L'insertion d'un geste musical induit par la danse (voir figure 5) se traduit par une brève interruption *silencieuse* du flot continu des subdivisions ; c'est précisément à cet endroit que se produit un geste d'abord chorégraphique : sur les deux temps que dure cette pause musicale vient se greffer une courte mais expressive levée de bras (celui qui assure la rythmique principale au *baguèt'*), qui reprend aussitôt la suite de l'enchaînement rythmique sur le quatrième temps. Le corps du danseur-musicien pivote au même moment de 90 degrés sur la droite (figure 7).

Cette levée de bras installe une certaine intensité dans le jeu musical ; ce moment de tension, par la fonction qu'il remplit, s'apparente lui aussi à un *break*, au même titre que

Figure 7 : Geste musical des « Tambours Sacrés de La Réunion » (Schéma : S. Folio-Paravéman).



ceux provoqués par les autres interventions sonores qui ponctuent la performance tout au long de son déroulement.

L'usage du tambour malbar dans le maloya

Évoqués dès la seconde moitié du xx^e siècle dans une chanson créole datant de 1973, les rythmes du *tambour malbar* ne cesseront d'occuper progressivement et de plus en plus concrètement le devant de la scène musicale réunionnaise. Réticents envers ce genre d'initiatives qui, pour beaucoup de croyants, porte atteinte au bienfondé de leurs convictions religieuses et à l'intégrité de leur propre culture, certains membres des communautés indiennes de La Réunion condamnent cette pratique en exprimant leur inquiétude face à l'inévitable dévalorisation d'un héritage transmis à des fins bien précises (en l'occurrence religieuses) depuis des générations. Cela dit, de plus en plus d'artistes en quête d'une plus grande représentativité de la réalité musicale insulaire, et afin qu'aucune facette identitaire de la musique réunionnaise au sens large ne soit oubliée, n'hésitent pas à extraire le *tambour malbar* de son univers religieux pour compléter la série de tambours qui accompagnent leur musique, notamment dans le *maloya*.

Hormis l'ajout occasionnel de certains instruments polyphoniques comme la guitare ou encore l'accordéon, le *maloya* est un genre musical réunionnais qui se caractérise par une base d'instruments de percussion avant tout : le *roulèr*, un tambour en forme de tonneau, est le tambour le plus emblématique de la formation. Il est en général accompagné du *kayamb*, un hochet en forme de radeau, du *pikèr* ou du *sati*²⁰, idiophones en bois ou en fer percutés, et souvent du triangle, du djembé, des congas ou du *bobre*, un arc musical à résonateur annexe. Le chant est traditionnellement responsorial et est interprété par un soliste et un chœur qui lui répond ; basé sur des couplets et un refrain, ou sur une succession de couplets, le texte se répartit donc entre le chanteur qui l'initie et le chœur qui reprend en tout ou en partie ce qui a été énoncé par le soliste, selon un schéma « exposition-réexposition²¹ ».

²⁰ Cet instrument de percussion du *maloya* porte le même nom que la timbale employée dans la religion hindoue. Bien que similaires dans leur nom et dans le rôle rythmique qui leur est attribué, ils se distinguent néanmoins par leur morphologie, leur origine géographique, leur histoire et leurs circonstances de jeu.

²¹ Pour une approche plus approfondie de cette pratique musicale, le lecteur pourra entre autres se reporter aux travaux de Samson (2006, 2011).

Figure 8 : Le groupe «Kréolokoz» en concert, Saint-Leu, 2015 (Photo : S. Folio-Paravéman).



Le *tambour malbar* occupe un rôle bien précis au sein de cette instrumentation ; les observations produites sur le terrain montrent en effet que l'instrument est surtout utilisé pour le renfort ou la conduite de parties solistes. À ces moments précisément, tous les tambours exécutent en général une même figure mélodico-rythmique : dans ces moments de jeu en homorythmie, le timbre du *tambour malbar* rendu par l'usage du *baguèt*²² se fait alors nettement entendre, contrairement au reste du temps où seules les subdivisions produites par le *kouti* en périphérie de membrane sont à peine audibles²³ puisque noyées dans la masse polyrythmique générale. Aussi certains groupes de musique (figure 8) préfèrent-ils n'employer le *tambour malbar* qu'aux moments jugés véritablement opportuns musicalement parlant et non sur la durée totale de l'œuvre interprétée.

Sur cette photographie, de gauche à droite, les instruments de musique présents sont le clavier, le *roulèr*, le *tambour malbar* ou le *kayamb*, la basse électrique, la guitare acoustique et une petite flûte droite. Les rôles du *tambour malbar* et du *kayamb* sont ici confiés à un même instrumentiste qui alterne entre les deux instruments, respectivement lors des solos instrumentaux et lors des parties instrumentales et vocales.

Le cas du renfort rythmique

Durant le déroulement d'un concert de *maloya*, le *tambour malbar* a souvent un rôle d'accompagnement. Quand se présentent les cas de renforts instrumentaux sur un solo exécuté par exemple par un autre instrument, le *tambour malbar* conserve ce caractère, tout en devenant néanmoins un peu plus expressif dans ses rythmes (figure 9²³).

Figure 9 : Le groupe «Kréolokoz» en concert, Saint-Leu, 2015, sans tambour malbar (Photo : S. Folio-Paravéman).



Ce sont des instruments généralement mélodiques qui font office de solistes et que le *tambour malbar* vient accentuer ; le rôle du tambour est alors de soutenir la mélodie, afin de la mettre en avant. Il est à noter par ailleurs que la mise en avant du *tambour malbar* se fait de préférence aux moments où la voix ne chante pas, ceci afin d'assurer, d'un point de vue sonore, une meilleure audibilité de l'instrument.

Figure 10 : Exemple de solo mélodique accompagné au *tambour malbar* dans un *maloya*, Saint-Leu, 2015 (Transcription : S. Folio-Paravéman).



Le cas de la conduite rythmique

Lorsqu'on se situe au niveau de l'introduction (figure 10²⁴) d'un chant de *maloya*, le jeu du *tambour malbar* s'étend plus volontiers à toute la durée de cette partie et est, de ce fait, plus à même d'être complexifié ; les rythmes exécutés se rapprochent alors davantage du modèle de «thème rythmique» plutôt que de celui de «motif rythmique», faisant ainsi passer l'instrument du statut d'accompagnement à celui de *lead* rythmique. Le thème développé dans l'introduction pouvant également se retrouver plus loin au fil de l'interprétation musicale, on obtient donc une mise en avant notable du *tambour malbar* qui revient plusieurs fois au cours du morceau de *maloya*, en appui à des moments d'exécution purement instrumentaux

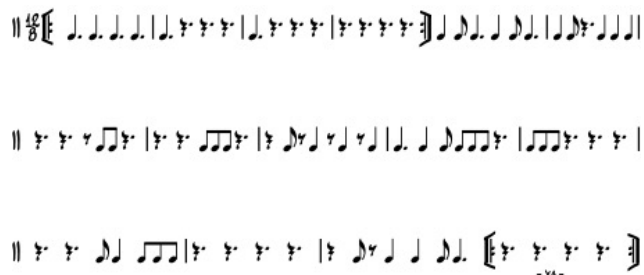
²² Il arrive que le tambour *malbar* soit carrément mis de côté, posé à même le sol durant le concert, en attendant le retour de la partie soliste.

²³ Je n'ai choisi de ne faire apparaître ici que les battements du *baguèt*, ceux du *kouti* ne présentant pas de subtilité rythmique (il ne s'agit que de suites de croches).

²⁴ De même que pour la figure 9, n'apparaissent ici que les battements du *baguèt*, le jeu du *kouti* ne consistant qu'en une suite de croches.

et donc particulièrement expressifs. Comme dans le milieu religieux, les phrases musicales se caractérisent par leur longueur ainsi que par des cycles particulièrement élaborés dans leur enchaînement et leur reprise.

Figure 11 : Exemple d'un début de thème d'introduction au *tambour malbar* dans un *maloya* (Transcription: S. Folio-Paravéman).



Dans le cas où le chanteur soliste s'accompagne lui-même au *tambour malbar* dans un concert de *maloya*, l'interprétation d'un thème (introduction, ritournelle, interlude, etc.) par le chanteur-musicien en question pourrait également expliquer l'absence du chant pendant le jeu *forte* du *tambour malbar*. Aussi la production des rythmes du tambour et celle du chant que cumule un même interprète au sein d'une œuvre musicale imposent-elles une certaine organisation structurale: ainsi, au moment où le soliste débute sa partie vocale, soit il ne procède qu'à des subdivisions rythmiques au *kouti* sur les côtés du *tambour malbar*, soit il suspend carrément son jeu pour se vouer entièrement à son interprétation vocale. À l'inverse, lorsque cesse le chant et débute une partie uniquement rythmique, le jeu du tambour avec prééminence du *baguèt'* peut alors s'épanouir sur le thème instrumental (ou proposer un motif de transition par exemple entre deux couplets), le soliste n'étant en effet contraint par aucun autre impératif musical à ce moment précis.

Conclusion

Sur le plan structurel, ce qui différencie le mode de jeu du *tambour malbar* dans le *maloya* de celui attesté pour *avasion*, c'est le fait que l'intervention notable de l'instrument dans le contexte créole ne dure que le temps d'une ouverture ou d'une introduction, voire d'une conclusion, tandis que dans le contexte hindou, c'est l'intégralité de la pièce instrumentale du répertoire religieux qui est assurée par le *tambour malbar* et les autres instruments de musique du rituel (*morlon*, *tarlon*, *sati*, etc.). Si les références à l'esthétique musicale du milieu indo-réunionnais que l'on peut relever dans certaines musiques créoles se résume à l'utilisation d'un seul des instruments de musique de l'orchestre (un *tambour malbar* et/ou un *morlon* et/ou un *tarlon* par exemple), il faut savoir que certaines ouvertures de

concert de *maloya* n'hésitent pas à mettre en scène l'effectif complet de l'orchestre, sans toutefois que la panoplie entière reste présente pendant l'intégralité de la chanson. Pour autant, il n'en demeure pas moins que dans le contexte hindou, la formation instrumentale d'origine est en règle générale plus imposante que dans la plupart des musiques du contexte créole — exception faite des « Tambours Sacrés de La Réunion » dont l'effectif instrumental se compose d'un nombre particulièrement élevé de *tambours malbar*.

Si l'analyse de ces trois circonstances de jeu n'est qu'une esquisse de la réalité des usages rythmiques du *tambour malbar* à La Réunion, elle permet néanmoins de proposer une première approche de l'éclatement actuel de sa pratique et de son répertoire. À travers ces trois exemples (tableau 1), on comprend en effet que la façon dont est abordé le jeu du *tambour malbar* conditionne l'usage qui peut en être fait. Le rapport au contexte, dans la définition des différents usages de ce tambour que l'on observe aujourd'hui, est donc déterminant non seulement quant à son milieu d'origine, mais également pour ce qui est de la sphère créole. Dans l'espace religieux, par exemple, c'est l'action rituelle qui sollicite la présence continue des rythmes qui doivent être interprétés, selon des règles liturgiques précises (voir plus haut), aussi longtemps que nécessaire, d'où l'utilisation d'un répertoire de formules spécialement conçu à cet effet. Dans le deuxième cas, soit celui de la troupe des « Tambours Sacrés de La Réunion », l'omniprésence de la danse contraint à de courtes énumérations rythmiques, d'où le recours au *break*, comme j'ai tenté de le montrer. Dans le cas du *maloya*, enfin, l'importance du chant impose un partage musical préalable à respecter, les parties dédiées à l'expression du *tambour malbar* s'apparentant tantôt à des motifs (quand l'intervention est courte), tantôt à des thèmes (lorsque l'intervention est plus longue).

La variation des contextes d'usage du *tambour malbar* à La Réunion a, on l'a vu, un impact évident sur la nature des rythmes, lesquels vont être choisis en fonction de leur adéquation (compositionnelle, pragmatique) à la circonstance de jeu. La mutation du cadre religieux d'origine vers celui du spectacle musical occasionne des contraintes d'ordre technique et entraîne des ajustements devant répondre à des besoins d'adaptation.

Le *tambour malbar*, dans sa forme, son timbre et son répertoire, demeure encore une forte référence religieuse dans les mentalités réunionnaises. Cela s'explique d'une part par le fait que cette connexion est très ancienne (au moins depuis le XIX^e siècle) et d'autre part, par le fait qu'elle perdure encore aujourd'hui, probablement parce que les deux tendances coexistent, l'emprunt créole n'ayant pas supplanté l'usage hindou.

Tableau 1 : Résumé des caractéristiques situationnelles du *tambour malbar* en fonction de ses usages.

	Exemples de situations musicales		
	1	2	3
Contexte	« Les Tambours Sacrés de La Réunion »	Le <i>maloya</i>	<i>Avsion</i>
Usage	En troupe	En solo	En ensemble
Élément marquant	Action chorégraphique	Action vocale	Action rituelle
Nature rythmique	<i>Breaks</i>	Motifs ou thèmes	Formules

Hormis les divergences d'opinion à propos des rythmes prétendument spécifiques à l'usage qui en est fait lorsque ceux-ci ne s'inscrivent pas dans le champ religieux, certains fidèles ont pu assouvir leur besoin de séparation des deux entités sacrée et profane dans les différentes formes organologiques sous lesquelles le tambour se présente. En jouant sur des tambours en plastique, parfois agrémentés des couleurs du groupe, voire même personnalisés, les instrumentistes qui s'illustrent dans le domaine du divertissement s'inscrivent dans une rupture esthétique qui les stigmatise aux yeux des détenteurs traditionnels de cet art religieux. Mais si cette propension a d'abord concerné le cadre du spectacle musical, on observe aujourd'hui un recours aux matières synthétiques aussi bien dans le milieu créole que dans le milieu hindou. L'inverse est tout aussi vrai quant à l'utilisation du *tambour malbar* dans sa version traditionnelle (peau de chèvre et cadre métallique), que ce soit dans son milieu d'origine (l'hindouisme réunionnais) ou dans le milieu récréatif (concert, fêtes communales, etc.).

C'est lors d'un entretien réalisé en 2014 à Saint-Gilles-Les-Hauts que l'officiant Denis Mangata émettait l'idée de réserver l'usage des *tambours malbar* synthétiques (mais aussi des *morlon* et éventuellement des autres instruments du rituel hindou) au domaine profane afin de réserver les traditionnels tambours en peau de caprins à l'usage sacré ; de cette façon, pensait-il, le type de pratique tambourinée aurait été plus aisément reconnaissable puisque relié à la nature des instruments utilisés. Le risque de confusion entre les deux pratiques aurait été ainsi, à son avis, considérablement réduit et l'amalgame, évité.

Ayant relayé cette proposition lors des entretiens que j'ai menés par la suite dans le cadre de mes enquêtes de terrain, il m'a été rétorqué que le recours au synthétique ne s'inscrivait, ni visuellement ni auditivement, dans l'esthétique de certaines musiques, comme le *maloya* par exemple ; en effet, l'instrumentation traditionnelle de ce

genre musical réunionnais étant en général le produit d'un artisanat local, il semble évident pour les artistes du *maloya* que si insertion du *tambour malbar* il doit y avoir, sa facture originelle doit être respectée.

Bien que certains artistes préfèrent opter pour le côté simple et pratique de l'utilisation du *tambour malbar* en n'hésitant pas à employer des tambours en plastique, d'autres restent attachés à une certaine «authenticité²⁵» dans leurs usages instrumentaux : c'est une façon pour eux de demeurer cohérents avec leurs habitudes musicales.

Il ne fait aucun doute que la sécularisation du *tambour malbar* divise les Réunionnais, non seulement au sujet des productions sonores nouvellement créées, mais également au niveau des préférences morphologiques de l'instrument employé. Il est apparu que dans beaucoup de témoignages plus ou moins formalisés, la démarcation entre les deux pratiques parallèles — sacrée et profane — du *tambour malbar* ne serait pas assez franche. Le cas du qualificatif figurant dans la dénomination du groupe «Les Tambours Sacrés de La Réunion» (voir plus haut) est un exemple qui revient souvent dans les discours pour illustrer le manque de discernement dont se plaignent certains Réunionnais.

Il va sans dire que les sens et les valeurs que revêt le *tambour malbar*, lorsqu'il est utilisé dans l'une ou l'autre des situations décrites dans cet article, dépendent du contexte de production de la musique qui, en retour, en conditionne la réception. De plus, les types de réception étant eux-mêmes très disparates du fait de la diversité culturelle de la société réunionnaise, ils déterminent à leur tour la nature des significations à retenir et des valeurs à attribuer. En conséquence, s'il est crucial de noter cette disparité de la réception musicale à La Réunion, celle-ci l'est non seulement du point de vue collectif mais également du point de vue individuel, ce qui dissémine davantage encore les modalités de perception qu'un acte musical peut susciter

²⁵ La revendication de cette authenticité ne s'appuie nullement sur des règles de conduite qui seraient strictes et prédéterminées mais se base plutôt sur une manière d'être que chaque musicien va juger conforme aux modèles qu'ils suivent.

localement. Ainsi que le remarque Geneviève Vinsonneau à propos des sociétés multiculturelles en général,

Une même situation n'est pas vécue de la même manière pour des acteurs issus de sous-groupes distincts du système social élargi. Les normes et les valeurs impliquées sont le plus souvent hétérogènes, les enjeux de leurs porteurs ne sont pas les mêmes et les conflits d'intérêt s'intriquent avec les conflits de valeurs pour compliquer un scénario irréductible à une close entre deux cultures (Vinsonneau 2002,12-13).

Nous ne pouvions terminer cette étude sur les circonstances de jeu et sur les usages rythmiques du *tambour malbar*, sans en revenir à la question essentielle à savoir si l'usage rythmique est réellement susceptible de caractériser une certaine circonstance de jeu. À la lumière de ce qu'indiquent les pratiques actuelles, il semble bien que ce soit l'ensemble visuel et sonore qui révèle la nature de la situation musicale à laquelle le destinataire assiste. Dans les trois cas (un dans le contexte hindou et deux dans le contexte créole) précédemment décrits, la différence de pratique instrumentale est manifeste ; se limiter à la seule analyse auditive rendrait difficile, voire impossible, la différenciation des usages instrumentaux, dans la mesure où les rythmes sacrés et profanes employés sont à peu près semblables dans leur écriture, et le timbre, du fait d'une facture parfois similaire, comparable.

L'approche du répertoire musical en vigueur dans l'espace religieux à laquelle cet article s'est intéressé, en comparaison avec l'étude rythmique du répertoire sécularisé, aura permis une mise en perspective intéressante ; en établissant le rapprochement entre des pratiques parallèles du *tambour malbar*, on remarque que celles-ci renvoient à ces situations de jeu à la fois éclatées et singulières dans l'esthétique et la démarche artistique prônées par les acteurs sociaux.

Références

- AUBERT, Laurent (2001). *La musique de l'autre : Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Chêne-Bourg (Suisse), Georg Éditeur.
- BARAT, Christian (1980). « Des malbar aux tamouls : L'hindouisme dans l'île de la Réunion », thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- BOUËT, Jacques (2007). « L'ethnomusicologie fonctionnelle face à la globalisation : Défi ou utopie ? », *Filigrane*, n° 5, p. 143-164.
- DESROCHES, Monique (1987). *Structure sonore d'un espace sacré : La musique rituelle tamoule à la Martinique*, thèse de doctorat, Faculté de musique, Université de Montréal, Montréal.
- DESROCHES, Monique (1996). *Tambours des dieux : Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*, Montréal, L'Harmattan.
- DESROCHES, Monique (2000). « Musique et identité culturelle des tamouls de la Réunion », dans Jean-Luc Bonniol, Gerry L'Étang, Jean Bernabé et Raphaël Confiant (dir.), *Au visiteur lumineux : Des îles créoles aux sociétés plurielles (Mélanges offerts à Jean Benoist)*, Petit-Bourg (Guadeloupe), Presses Universitaires Créoles/Ibis Rouge Éditions.
- DESROCHES, Monique (2003). « Musique, rituel et construction du savoir », dans Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (dir.), *Construire le savoir musical : Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris, L'Harmattan.
- DESROCHES, Monique (2005a). « Indo-créolité, mémoire et construction identitaire », dans Christian Lerat (dir.), *Le monde caraïbe : Défis et dynamiques*, Pessac, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, vol. 1 : *Visions identitaires, diasporas, configurations culturelles*.
- DESROCHES, Monique (2005b). « Musique et rituel : Significations, identité et société », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, vol. 3 : *Musiques et cultures*.
- DESROCHES, Monique (2008). « Entre texte et performance : L'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 21, p. 103-115.
- DESROCHES, Monique (2011). « Musique touristique et patrimoine à la Martinique », dans Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- DESROCHES, Monique (2012). « Créolisation et trajectoires musicales en Martinique », dans Gerry L'Étang (dir.), *Archipelie*, Paris, Publibook, n° 3-4 : *De la créolisation culturelle*.

- DESROCHES, Monique (2014). « Le corps comme signature musicale », dans Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- DESROCHES, Monique (2014). « Le corps comme signature musicale », dans Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 287-305.
- DESROCHES, Monique, Claude DAUPHIN, Marie-Hélène PICHETTE, Gordon E. SMITH (2011). *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- FOLIO-PARAVÉMAN, Stéphanie (2020). « Créolisation et usages du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais : Ethnomusicologie d'une pratique symbolique en perpétuel réajustement », thèse de doctorat, Université Côte d'Azur, Nice.
- HEMLINGER, Aurélie (2001). « Geste individuel, mémoire collective : Le jeu du pan dans les steelbands de Trinidad et Tobago », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 14, p. 181-202.
- MASSÉ, Raymond (2013). « Créolisation et quête de reconnaissance », *L'Homme*, n° 207-208, p. 135-157.
- MIFUNE, Marie-France (2011). « Rite et performance dans le culte du bwiti chez les Fang du Gabon », dans Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 295-310.
- SAMSON, Guillaume (2006). *Musique et identité à La Réunion : Généalogie des constructions d'une singularité insulaire*, thèse de doctorat, Université Aix-Marseille III, Aix-en-Provence.
- SAMSON, Guillaume (2011). « Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité : Enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, p. 157-171.
- VINSONNEAU, Geneviève (2002). *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, collection « U : Psychologie ».

Résumé de l'article

Le *tambour malbar* est un instrument qui, à La Réunion, est généralement considéré comme sacré de par son usage principalement réservé au sein des cérémonies religieuses hindoues. Mais depuis une trentaine d'années, cette tradition musicale indo-réunionnaise connaît une certaine expansion de sa pratique et de son répertoire. En effet, l'instrument peut tout aussi bien être utilisé au cours de rituels hindous que dans des circonstances qui s'émancipent du contexte initial strictement religieux.

Dans le cadre de cet article, trois espaces caractéristiques seront abordés en vue d'appréhender les différents ressorts d'une telle pluralité situationnelle : d'une part, le contexte hindou, c'est-à-dire l'espace religieux, sera abordé, pour ensuite investiguer d'autre part le contexte créole, plus précisément l'espace du spectacle avec l'exemple de la troupe « Les Tambours Sacrés de La Réunion » et celui du concert de *maloya*.

La fonction religieuse à laquelle le *tambour malbar* est ordinairement rattaché conditionne en grande partie le caractère sacré de cet instrument ; d'après certains informateurs interrogés à ce sujet lors d'enquêtes de terrain menées à La Réunion depuis 2014, ce tambour est en effet non seulement sacré en lui-même, mais également par le rôle qu'il joue au sein du contexte musical rituel : celui de marquer la présence des divinités qui réagissent à son appel.

Dans le recueil des discours, il s'avère que les dires relatifs au sacré de l'objet s'élèvent à plusieurs niveaux. En effet, bien que les rythmes produits dans les divers contextes de jeu soient plus ou moins éloignés de ceux qui sont en usage dans la sphère religieuse, les modes de sécularisation du *tambour malbar* divise les Réunionnais. Quel(s) sens et quelle(s) valeur(s) revêt le *tambour malbar* lorsqu'il est utilisé dans l'une ou l'autre des situations observées ? Comment s'en trouve alors affecté le répertoire musical de cet instrument ? L'usage rythmique est-il réellement susceptible de caractériser une certaine circonstance de jeu ? Une fois analysées les spécificités propres aux trois espaces de jeu ci-dessus mentionnés, sera proposée une approche de ces situations musicales par l'étude d'une pratique et d'un répertoire éclatés susceptible de révéler les enjeux identitaires que suscite chacun des usages dont le *tambour malbar* fait aujourd'hui l'objet à La Réunion.

Abstract

The *malbar* drum is an instrument which, in Reunion Island, is generally considered sacred due to its use mainly in Hindu religious ceremonies. However, over the last thirty years, this Indo-Reunion musical tradition has seen its practice and repertoire expanded. Indeed, the instrument can be used as much during Hindu rituals as in circumstances free from the initial strictly religious context.

Within this article's framework and with the aim of understanding the various dynamics of this kind of situational plurality, its three characteristic spaces of use will be discussed: first, the Hindu context, meaning the religious space; next, the Creole context, specifically the performance space, using the example of the group "Les Tambours Sacrés de La Réunion"; and finally, the context of the *Maloya* concert.

The religious function typically ascribed to the *malbar* drum is

largely responsible for this instrument's sacred nature. According to some sources interviewed on the topic during fieldwork carried out since 2014 in Reunion, not only is the drum itself sacred, it has also become so through the role it plays within the ritual musical context: that of denoting the presence of the deities who respond to its call.

In compiling the narratives, it turns out that statements about the object's sacredness are made on several levels. While the rhythms produced in various playing contexts are somewhat distanced from those in use in the religious space, the way the *malbar* drum has been secularized divides the Réunionnais. What meaning(s) and value(s) can be attributed to the *malbar* drum when it is used in one or another of the situations observed? How is its musical repertoire then affected? Is the use of rhythm truly likely to be a trait of a specific playing context? Once the specificities of the three aforementioned playing spaces have been analyzed, an approach to these musical situations will be proposed by examining this fragmented practice and repertoire, which is likely to reveal the identity issues raised by each of the current uses of the *malbar* drum in Reunion Island.

Stéphanie Folio-Paravéman

Stéphanie Folio-Paravéman est docteure en ethnomusicologie, diplômée de l'Université Côte d'Azur (France). Après un mémoire de maîtrise consacré aux traditions musicales de l'île de La Réunion d'où elle est originaire, l'autrice poursuit ses études dans le cadre d'une thèse de doctorat à l'École doctorale Sociétés, Humanités, Arts, Lettres (SHAL) et au Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures Et Sociétés (LIRCES) de l'Université Côte d'Azur; elle y aborde la question plus précise des contextes et des usages du *tambour malbar*, un instrument de musique réunionnais à l'origine pratiqué dans le cadre religieux de la communauté hindoue de cette île. Se rapportant à la même aire culturelle, ses travaux de recherche portent plus largement sur les phénomènes de créolisation, d'appropriation et de transformation musicale dont ce tambour fait l'objet à La Réunion, notamment depuis la fin du xx^e siècle, ainsi que sur les changements des conditions de pratique instrumentale qui en découlent. En mars 2020, elle a soutenu sa thèse en arts vivants, dominante musique, intitulée « Créolisation et usages du *tambour malbar* dans l'espace social réunionnais : Ethnomusicologie d'une pratique symbolique en perpétuel réajustement » sous la direction de Luc Charles-Dominique (Université Côte d'Azur, France) et de Monique Desroches (Université de Montréal, Canada).

L'angklung américain : Spectre d'une rencontre coloniale oubliée

Laurent Bellemare (Université de Montréal)

La facture instrumentale occidentale est un artisanat redevable à plusieurs siècles de développements et d'influences étrangères. Depuis les percussions classiques, d'abord mises à profit dans les passages orchestraux à la turque, jusqu'à la guitare moderne, héritière d'une confluence de luths originaires d'un peu partout au monde, la facture instrumentale de tradition européenne a peu à peu canonisé des instruments non européens au sein de formes musicales occidentales. Les ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles sont des périodes cruciales dans ce processus, les fabricants d'instruments en ayant standardisé certains (le piano) et les inventeurs en ayant introduit de nouveaux (le saxophone, les ondes Martenot, le thérémine). Certains instruments, comme le marimba, originaire d'Afrique via l'Amérique latine (Eyler 1985), ont été développés par la facture occidentale jusqu'à s'introduire de façon permanente dans des expressions musicales sans lien avec l'instrument d'origine¹. Les premiers facteurs à expérimenter avec cet instrument sont les Américains Ulysses Grant Leedy et John Calhoun Deagan (Kubik et collab. 2001). Ce dernier, via sa compagnie J. C. Deagan Company, fabrique les premiers marimbas modernes à partir de 1910, lesquels sont devenus incontournables dans la pratique des percussionnistes classiques.

Certains instruments nouveaux, inventés au début du ^{xx}^e siècle, tombent rapidement en désuétude et ne s'insèrent que marginalement dans la pratique musicale occidentale. C'est le cas du *deagan organ chimes*, breveté par la J. C. Deagan Company dix ans avant la commercialisation du marimba. Cet instrument a la particularité frappante d'être pratiquement identique à l'*angklung* indonésien, si ce n'est de sa construction en métal plutôt qu'en bambou. L'*organ chimes*, qui demeure aux États-Unis une curiosité musicale, n'est cependant pas promu du vivant de son inventeur comme une américanisation de l'instrument originaire d'Asie du Sud-Est. L'absence de mention de cette influence est curieuse, considérant les origines africaines

et latino-américaines avouées des multiples marimbas commercialisés à l'époque par Deagan. Vraisemblablement une appropriation culturelle brevetée comme invention, l'*organ chimes* n'a pas soulevé de controverse puisque tombé dans l'oubli. Ironiquement, l'*angklung* connaît en Indonésie une renaissance au cours du ^{xx}^e siècle, alors qu'il était devenu folklorique à l'époque de l'invention de l'*organ chimes*.

Si la ressemblance frappante entre les deux instruments a déjà été soulignée plusieurs fois (Hopkins 1993; Spiller 2015, 48), elle n'a fait l'objet d'aucune étude approfondie. Dans le présent article, les savoirs relatifs à ces deux instruments seront mis en parallèle afin de mieux les comparer. De plus, j'aborderai l'Exposition universelle de Chicago en 1893, premier événement à diffuser massivement la culture javanaise et sundanaise aux États-Unis. Je positionne cet événement comme élément déclencheur de circonstances ayant pu permettre à John Calhoun Deagan de développer sa gamme d'instruments. À défaut de pouvoir prouver hors de tout doute que l'inspiration derrière le *deagan organ chimes* ait bel et bien été l'*angklung*, j'avancerai que le contexte colonial de l'époque était propice aux appropriations culturelles sans réprimande pour un inventeur américain. Plus généralement, le cas du *deagan organ chimes* sert de point d'ancrage à une réflexion plus large sur l'histoire de la facture instrumentale ainsi que sur l'éventuelle décolonisation de celle-ci. Renversant le récit du *deagan organ chimes* comme invention nouvelle, je proposerai l'appellation d'*angklung* américain.

J.C. Deagan et l'*organ chimes*

Fondée en 1880 à Saint-Louis par John Calhoun Deagan, la compagnie J.C. Deagan était spécialisée dans la facture d'instruments de percussion, notamment des instruments à clavier tels les xylophones, les vibraphones et les marimbas. Cette spécialisation amènera notamment l'inventeur à créer

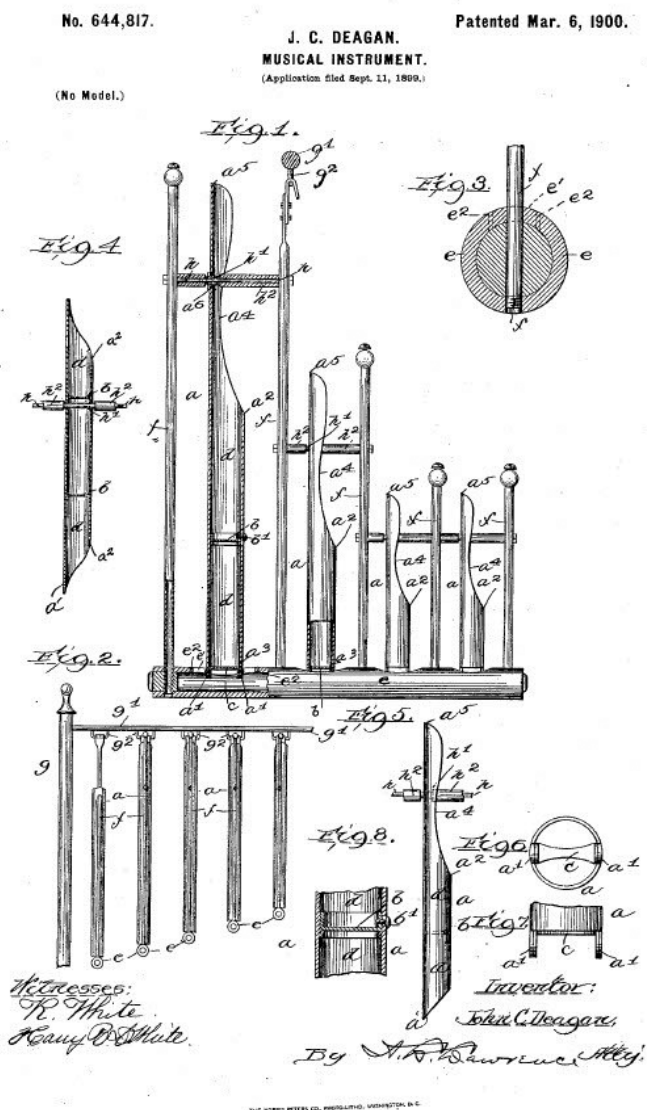
¹ Le marimba a d'abord été naturalisé en Amérique latine dans diverses traditions musicales, puis en Amérique du Nord via les musiques populaires. Il est aujourd'hui devenu un instrument de percussion classique, intégré dans la musique de concert de tradition européenne.

plusieurs instruments hybrides, tels le nabimba, le tubaphone et le vibraharp². Sa propension à créer des instruments faits de métaux l'oriente également vers la manufacture de cloches tubulaires ainsi que de divers modèles d'instruments en acier. Stimulé par une recherche acoustique, son travail contribue largement à populariser et standardiser le marimba aux États-Unis et ailleurs³. Un jalon important de sa carrière est sans doute la création d'un orchestre de 100 marimbas, manufacturés par la J.C. Deagan Company, à l'occasion d'un concert donné lors de l'Exposition universelle de 1933 à Chicago. La compagnie est toutefois rachetée par Slingerland Drum Company en 1977, puis absorbée à nouveau par Yamaha en 1986. Bien que certains instruments fabriqués par cette dernière compagnie portent encore le nom Deagan, la J.C. Deagan Company n'existe plus sous sa forme originale et ses inventions ont été retirées du marché.

Au tournant du xx^e siècle, John Calhoun Deagan développe par ailleurs une série d'instruments inventés, étiquetés comme *novelties*. En plus des tubaphone et nabimba, les *deagan organ chimes* étaient promues comme innovation du moment (figure 1). Dans le catalogue H de la J.C. Deagan Company, l'instrument est décrit en ces termes : « Les Deagan Organ Chimes sont universellement considérés comme étant la plus grande nouveauté instrumentale jamais inventée, et peuvent être jouée par d'un à six interprètes selon leurs tailles et registre⁴ » (« Deagan Catalogue "H" »).

Instrument resté relativement impopulaire parmi son catalogue, en comparaison à ses cloches tubulaires et ses marimbas, il est remarquable en raison de sa forme inusitée. Un ensemble d'*organ chimes* est constitué d'une série d'idiophones de type sistres⁵, chacun étant constitué de tubes résonateurs montés sur un cadre. Ces instruments étaient fabriqués tant en métal nickelé qu'en aluminium. Bien qu'il en existe des variations, la construction typique d'un *organ chime* implique quatre tubes résonateurs. Le plus grand d'entre eux donne le son fondamental et est disposé à une des extrémités du cadre. Ensuite, le second tube produit la même note à l'octave supérieure. Finalement, les deux derniers tubes produisent tous deux la deuxième octave supérieure par rapport à la note fondamentale (Hopkins 1993). Disposé sur un support, chaque sistre devient l'élément d'un carillon pouvant être joué par un seul musicien⁶. Lorsqu'enlevés de leur support, les sistres individuels peuvent être confiés à plusieurs musiciens s'échangeant la tâche de faire résonner

Figure 1 : Croquis du *deagan organ chimes* tiré du brevet du 6 mars 1900 (No. 644,817)



telle ou telle note, générant collectivement une mélodie. Un ensemble complet comprend les douze sons chromatiques du tempérament égal et peut couvrir d'une octave et demie à trois octaves et demie. Les plus grands modèles d'*organ chimes* comportent quarante-quatre sistres individuels.

Comme bien d'autres instruments développés par cette compagnie, le *deagan organ chimes* n'est désormais plus sur le marché. Bart Hopkins estime à un peu plus d'une douzaine les instruments encore existants aux États-Unis,

² Pour une description détaillée de ces instruments, consulter la page web *The Deagan Resource* : <https://www.deaganresource.com>.

³ Notons que le marimba avait déjà vécu son lot d'innovations au Guatemala, où l'accordage chromatique de l'instrument moderne a d'abord été développé (Chenoweth 1974).

⁴ « Deagan Organ Chimes are universally conceded as being the greatest novelty instrument ever invented, and can be played by from one to six performers according to the size and range ». Toutes les citations sont traduites par l'auteur.

⁵ Selon la classification organologique de Curt Sachs et de Erich von Hornbostel, le sistre est un type d'idiophone secoué, également appelé hochet. Plus précisément, l'*angklung* est un sistre à barreaux car il est composé d'objets sonores coulissant dans un cadre (non sonore). Pour une version française de cette classification, voir <https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/1591891>.

⁶ En guise d'exemple, voir : <https://www.youtube.com/watch?v=0Ip0TToLFCc>.

pour la plupart des objets intégrés à des collections privées (Hopkins 1993). Leur utilisation contemporaine la mieux connue dans l'espace public est sans doute celle qu'en fait le groupe déambulatoire The Dapper Dans⁷. Cet ensemble consiste en un quatuor vocal de type *barbershop*, un style de chant populaire américain plus ou moins contemporain à la mise en marché de l'*organ chimes*. Ce groupe de musiciens interprète ainsi de nombreux morceaux vaudeville, en s'accompagnant occasionnellement à l'*organ chimes* dans le parc de Disneyland à Anaheim, en Californie. Dans ce contexte, chaque musicien utilise deux sistres, permettant à l'ensemble de combiner huit notes de façon tant mélodique qu'harmonique. Chaque sistre fait résonner sur trois octaves un degré de la gamme de *do* majeur. Si l'on considère que la musique de ce groupe est passivement entendue par des milliers de visiteurs à chaque jour, l'emploi de cet instrument obscur par l'ensemble The Dapper Dans ne fait que renforcer le caractère démodé et distinctif de l'*organ chimes*.

L'*angklung*, un idiophone ouest-javanais

De l'autre côté du pacifique, et plusieurs siècles auparavant, s'est développé un instrument nommé *angklung* dans la région maritime de l'Asie du Sud-Est. Cet idiophone fait de bambou est, à l'instar de l'*organ chimes*, un sistre de forme plus ou moins rectangulaire. Sur son cadre, deux à quatre tubes résonateurs sont maintenus en place par de minces tiges de bambou rattachées à une base cylindrique. Les extrémités inférieures des tubes résonateurs s'emboîtent dans les entailles de la base grâce à de petites saillies prolongeant les tubes. Le musicien tient l'*angklung* par son cadre et met le met en branle en le secouant. Les tiges verticales ne sont pas fixées rigidement au cadre, ce qui permet aux tubes résonateurs de bouger librement. Le son est donc produit par le contact entre les tubes résonateurs et la base de l'instrument. Généralement, les tubes résonateurs d'un *angklung* reproduisent un même ton sur plusieurs octaves, ce qui enrichit le timbre de l'instrument.

Ainsi, l'*angklung* individuel doit s'agencer à d'autres instruments pour produire une mélodie. Ces mélodies s'articulent selon des échelles de deux à cinq notes, le plus souvent tirées des modes pentatoniques *slendro* et *pelog* répandus dans les musiques javanaises et sundanaises⁸. Traditionnellement, chaque *angklung* était confié à un musicien différent, chacun étant responsable de faire résonner une note spécifique⁹. Ce partage de la tâche

Figure 2: Ensemble d'*angklungs* utilisés par l'ensemble de musique balinaise Giri Kedaton à l'Université de Montréal.



nécessite une synchronisation entre les musiciens, puisque ce n'est qu'en vertu d'une alternance réussie qu'une mélodie peut être produite. Rosyani souligne qu'un certain aspect aléatoire quant à la mélodie était caractéristique des formes traditionnelles associées à l'*angklung* dans l'ouest de Java. Bien que cette propriété soit encore présente dans les rituels de la communauté baduy de la région de Kanekes, d'autres traditions d'*angklung* ont évolué vers l'élaboration de mélodies déterminées (Rosyani 2012, 33). Le mode de jeu traditionnel de l'*angklung* nécessite donc de jouer des mélodies en hoquet, produisant une texture musicale qui n'est pas sans rappeler celles des mélodies imbriquées chères au gamelan indonésien¹⁰. Si ces façons de jouer l'*angklung* sont encore répandues, un autre mode de jeu plus récent consiste toutefois à suspendre tous les *angklungs* d'une échelle mélodique donnée sur un même support. Cette disposition côte à côte permet à un seul musicien de jouer les *angklungs* à la manière d'un carillon¹¹.

⁷ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=cIORABIQyJw>.

⁸ Le mode *pelog* est en réalité un mode heptatonique dont différents sous-ensembles de cinq notes sont extraits selon différents contextes musicaux. Le mode *slendro* est typiquement employé dans la région sundanaise (Baier 1985).

⁹ Pour un exemple, voir : https://www.youtube.com/watch?v=vQ_1zOwPj7Q.

¹⁰ Le gamelan étant un type d'orchestre, la pluralité des instruments est sous-entendue à chaque itération du terme.

¹¹ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=67ACeph0Ug>.

L'époque et le lieu exact de l'invention de cet instrument font l'objet de débats, mais on estime que l'*angklung* existe depuis le ^{xii}^e siècle dans l'ouest de Java (Perris 1971) et qu'il s'était déjà répandu ailleurs dans l'archipel quelques siècles plus tard (Rosyadi 2012, 32-33). Dans la société sundanaise, le bambou occupe une place importante (Rosyadi 2012, 29-31). Le bambou, produit par la plante *awi*, est surtout répandu à l'ouest de Java, où il participe notamment à la stabilisation de l'écosystème de la région. Il est également utilisé en cuisine, dans la construction de bâtiments, ainsi que pour fabriquer divers objets du quotidien comme des outils ou des instruments de musique. Les usages de l'*angklung* traditionnel sont variés, allant du divertissement aux fonctions rituelles, et ont été adaptés aux différents contextes de divers villages dans la région sundanaise (*Pasundan*). L'instrument a une importance notoire dans les rituels de fertilité du sol (Baier 1985). Rosyadi identifie une dizaine de formes traditionnelles distinctes et toujours existantes sur l'île. Aujourd'hui province de l'Indonésie, la région sundanaise est la terre natale des Javanais du centre et de l'est de l'île, un groupe ethnolinguistique distinct ayant d'ailleurs résisté au pouvoir et à l'hégémonie culturelle javanaise (Spiller 2004, 135-141). C'est entre autres cette dynamique qui incite les artistes sundanais à adapter des traditions musicales javanaises comme le gamelan et à en créer des variantes régionales. À l'inverse, nous verrons comment la jeune nation indonésienne adopte l'*angklung* sundanais au cours de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle.

Développements et transformations de l'*angklung* indonésien

Avec les transformations du monde entraînées par la colonisation européenne, la survivance de nombreuses expressions artistiques traditionnelles a été mise en péril. L'*angklung* sundanais et son répertoire ne font pas exception. Les Indes Néerlandaises, nom colonial de l'actuelle Indonésie, ont été les principales terres d'exploitation mercantile de marchands hollandais pendant plus de trois siècles. Tombé en désuétude au cours de cette époque, l'*angklung* est relayé au rang de jouet d'enfant durant les années 1920, puis à celui d'accessoire d'un art de rue dix ans plus tard (Perris 1971). Contrairement à la tradition aristocratique du gamelan, qui suscite très tôt l'intérêt d'officiers coloniaux¹², le répertoire de l'*angklung* est jugé comme étant de piètre qualité par les Hollandais (Sumarsam 2013, 77-114). Cette stigmatisation de l'instrument est entre autres due à une crainte que l'*angklung* puisse servir de symbole de résistance contre l'empire colonial (Rosyadi 2012, 32). Dans la même logique de contrôle, le système d'éducation

implanté par les Pays-Bas impose l'apprentissage du solfège et des instruments occidentaux dans l'éducation formelle, laquelle n'est toutefois accessible qu'aux classes élevées de la société (Perris 1971).

Les échelles diatoniques utilisées en musique européenne se sont donc graduellement insérées dans la culture musicale des générations d'Indonésiens éduqués dans les écoles hollandaises. C'est ainsi que l'enseignant Daeng Soetigna (1908-1984), ayant lui-même reçu son éducation dans ce contexte, entreprend de développer des *angklungs* accordés selon une échelle diatonique dès la fin des années 1930. Fasciné par l'instrument traditionnel et désireux de le réactualiser, il apprend à sculpter des *angklungs* pentatoniques auprès d'un vieil homme nommé Pak Djaja. C'est à partir de ce savoir qu'il construit ensuite des ensembles diatoniques (Rosyadi 2012). Propices à l'apprentissage d'un répertoire de chansons variées, allant des mélodies traditionnelles aux morceaux populaires européens, Soetigna reconnaît rapidement l'accessibilité et la valeur éducative de ces instruments (Perris 1971).

Au départ, Soetigna avait introduit cette nouvelle gamme d'instruments auprès des scouts de la région de Kuningan. Durant l'occupation japonaise de 1942 à 1945, les prestations d'*angklungs* par les élèves de Daeng Soetigna sont bien reçues par les officiers en charge de la région, lesquels ont même intégré ce type de spectacle à des événements officiels. Dans les années suivant l'indépendance de l'Indonésie, Daeng Soetigna continue de former de jeunes enfants et de les faire participer à des cérémonies et événements officiels, insérant progressivement cette tradition dans la culture nationale. Sous sa tutelle, des groupes d'*angklungs* sont également amenés à jouer lors d'événements diplomatiques internationaux. Vers la fin de sa vie, Soetigna reçoit une série de certificats honorifiques le remerciant pour sa contribution à la culture indonésienne (Rosyadi 2012, 35-38). Il décède en 1984.

Soetigna a fait germer de son vivant une tradition qui se poursuit encore aujourd'hui. Un des étudiants de Soetigna, Udjo Ngalagena, prend le relais en développant dès 1966 un centre d'interprétation et d'apprentissage de l'*angklung* à Bandung. Le Saung Angklung Udjo accueille régulièrement des centaines de personnes pour participer à des ateliers d'apprentissage de l'*angklung* et présente de nombreux spectacles touristiques (Hynson 2016). Au fil du temps, l'instrument s'est répandu dans l'archipel indonésien et y est devenu un symbole national, ainsi qu'un outil d'éducation officiel reconnu par le gouvernement depuis 1968. L'*angklung* a été enregistré par l'UNESCO en 2011 comme

¹² Notons l'officier anglais Thomson Stamford Raffles (gouverneur de Java entre 1813 et 1816) qui, en plus de parler du gamelan dans son livre *The History of Java* (1817), possédait un gamelan. L'instrumentalisation du gamelan lors des expositions coloniales corrobore également le statut favorable de cette expression musicale auprès du régime colonial.

patrimoine culturel immatériel de l'humanité. À travers ces développements, ce sont surtout les instruments comme tels qui ont gagné en présence, leur utilisation musicale ayant grandement changé. Bien que les répertoires traditionnels de l'*angklung* existent encore, l'instrument s'est adapté à divers usages et a souvent été intégré à différents genres musicaux, indonésiens ou non¹³.

À quelques détails près, les deux instruments discutés ci-haut fonctionnent selon le même principe et leur fabrication est semblable. Ils se distinguent essentiellement par le matériau avec lequel ils sont construits, le choix des échelles mélodiques et des registres ainsi que les contextes culturels fort différents dont ils sont respectivement le produit. Le *deagan organ chimes*, développé aux États-Unis à une époque où l'*angklung* indonésien diatonique n'existait pas encore, remplace les modes pentatoniques de cet instrument par une échelle tempérée et chromatique. Deagan abandonne également le bambou et opte pour le nickel et l'aluminium, matière plus accessible et plus en phase avec la production générale de la compagnie. Le bambou, qui abonde à travers l'archipel indonésien, est également vulnérable lorsqu'il est exporté dans un climat beaucoup plus sec, comme celui des États-Unis (Perris 1971). Ceci n'en fait pas un matériau idéal pour la manufacture d'instruments de musique hors d'un climat tropical. Ces différentes propriétés reflètent ainsi les réalités culturelles, environnementales et matérielles de leurs lieux de fabrication respectifs.

Point de contact : L'Exposition universelle de 1893 à Chicago

Le développement d'une conscience de Java et de sa culture dans la population américaine peut être rattaché au contexte colonial d'il y a plus d'un siècle. En 1893 se tient la première exposition universelle aux États-Unis, à l'occasion du 400^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb sur le continent américain. Deux nouveaux espaces urbains sont aménagés à Chicago, qui souhaite ainsi s'imposer comme ville à la fine pointe de la modernité américaine. D'une part, la Cité Blanche (*White City*) est constituée de bâtiments au style néoclassique européen servant à mettre en valeur la stature de la ville par sa planification architecturale. L'avenue Midway Plaisance est par contraste un espace aménagé en «parc d'attractions». Ces «attractions» prennent la forme de villages ethnoculturels diversifiés, sorte de catalogue vivant des possessions coloniales de l'époque. Plus généralement, les installations à Midway Plaisance ont comme projet ethnographique de représenter

divers peuples à l'état «primitif», par opposition à la «civilisation» célébrée par la Cité Blanche (Rydell 2005). Parmi ces différentes reproductions figurent des villages turc, germanique, égyptien, inuit et javanais¹⁴.

Sous le couvert de la célébration de ces cultures, la modélisation de tels villages sert notamment à promouvoir des produits cultivés et vendus par les colonisateurs. Organisé par le Chicago-Java Village Syndicate, le village javanais a pour objectif principal de vendre du café et du thé javanais (Spiller 2015; Clendinning 2020; Fishman 2021). Concrètement, il s'agit d'un village construit de toutes pièces par plus de 125 paysans des plantations ouest-javanaises Parakan Salak et Sinagar et dont la conception est calquée sur ces dernières. Parmi les nombreux artistes et artisans figure une troupe d'artistes et d'athlètes solonais de la région centrale de l'île de Java (Spiller 2015, 30¹⁵.) Le village javanais est de loin l'attraction la plus populaire de cette exposition, attirant des centaines de milliers de visiteurs au cours des six mois de sa tenue (Spiller 2015; Fishman 2021).

En plus du billet d'entrée au village, les visiteurs ont l'option de payer vingt-cinq cents supplémentaire afin d'assister à un spectacle d'une heure de danse, musique et théâtre. Ce programme, dont la musique est interprétée sur le premier gamelan à atteindre l'Amérique du Nord, est constitué d'un mélange d'œuvres sundanaises et javanaises adaptées à un public non averti, ainsi que d'interprétations de chansons populaires américaines. Hors de ce contexte, la musique est présente sous plusieurs formes à l'intérieur du village javanais. Tout visiteur peut y entendre les sons d'instruments éoliens en bambou, d'un gamelan rudimentaire ainsi qu'une troupe de musiciens déambulatoires (Spiller 2015, 31-41). Cette dernière prend régulièrement la forme d'un petit groupe de musiciens jouant des *angklungs* de bambou afin d'attirer l'attention des foules vers le spectacle payant.

Le village étant conçu pour être fonctionnel et permettre aux visiteurs d'observer la vie courante javanaise, les artisans s'y adonnent à la confection de divers objets exposés et mis en vente. Parmi ces objets, des instruments de bambou tels des flûtes *suling* et des *angklungs* sont vendus et deviennent partie intégrante de collections privées. Ces retombées matérielles de la présence des musiques sundanaises à Chicago s'accompagnent également d'impacts intangibles. Selon Spiller, la musique entendue à l'exposition a eu des retombées considérables sur la manière dont l'image de Java s'est façonnée chez les Américains, une image jamais

¹³ Voir par exemple cet arrangement de la chanson «Bohemian Rhapsody» du groupe anglais Queen : <https://www.youtube.com/watch?v=2hhzmcHC2HY>.

¹⁴ Le village javanais se voulait une réplique de celui présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1889. L'exposition américaine elle-même était conçue comme une réponse au succès de l'exposition parisienne.

¹⁵ La ville de Surakarta, également appelée Solo, est un centre historique du pouvoir royal javanais. Deux anciennes principautés rivales y sont encore symboliquement actives.

vraiment mise à l'épreuve par des mouvements migratoires indonésiens vers les États-Unis (Spiller 2015, 47-55). Toutefois, l'impact de la musique sundanaise sur celle produite aux États-Unis est plus discret qu'en France, où la musique de Debussy témoigne d'une influence ouverte du gamelan après sa visite de l'exposition de 1889 (Cook 2013). Ce n'est que plusieurs décennies plus tard que le gamelan s'insèrera fermement dans la conscience et la pratique musicale états-uniennes, notamment dans les programmes universitaires en musique (Clendinning 2020).

Néanmoins, cette exposition a contribué de façon marquée à la dissémination des cultures de peuples colonisés. L'exposition façonne notamment l'image de la culture javanaise dans l'imaginaire de centaines de milliers d'Américains. En plus de laisser de nombreux objets d'artisanat au pays, cet événement d'une magnitude sans précédent perpétue les perceptions orientalistes de Java dans les arts et la presse américaine pour les décennies à venir (Spiller 2015).

De l'importation à l'appropriation

S'il n'existe pas de preuve matérielle de l'influence directe qu'ont pu exercer les importations culturelles et humaines de l'Exposition universelle de 1893 sur les inventions de John Calhoun Deagan, l'importance de l'événement dans l'histoire des États-Unis (Rydell 2005), ainsi que la proximité géographique et temporelle entre l'inventeur et ce « musée vivant », en font le point de contact le plus plausible entre l'*angklung* et l'*organ chimes*. Spiller note que rien n'atteste la présence de John Calhoun Deagan à l'exposition elle-même, celui-ci n'ayant emménagé à Chicago qu'en 1897 (Spiller 2015, 48). Toutefois, la presse de l'époque montre qu'un certain nombre d'*angklungs* sont demeurés dans la ville à la suite du démantèlement du village javanais (Cooper 1985, 177). Ces objets artisanaux utilisés et fabriqués sur place sont donc achetés durant l'exposition et continuent par la suite à circuler dans la ville, permettant leur découverte *a posteriori*.

À l'époque de l'Exposition universelle, Chicago vient tout juste de se classer comme la deuxième ville en importance du pays, avec une population de 1 099 850 habitants. Ce sont plus de 27 millions de visiteurs qui se promènent à travers l'exposition entre le premier mai et le 30 octobre 1893, soit plus de 40 pour cent de la population totale des États-Unis. Le village javanais reçoit pour sa part autour de 670 000 visiteurs, dont 82 000 ont payé pour voir les spectacles présentés par la troupe d'artistes résidents (Clendinning 2020). Toutefois, les manifestations sonores

du village javanais résonnent bien au-delà de ces chiffres. D'une part, comme mentionné plus haut, une panoplie d'instruments de musique pouvaient être entendus en dehors des spectacles payants. Ces sonorités se fondaient dans un paysage sonore entre autres teinté par l'appel à la prière de la mosquée.

Ces musiques de rue, jouées par un groupe déambulatoire ou par des musiciens seuls, en plus d'être ouïes au moins passivement par les visiteurs du village javanais, sont aussi audibles pour les passants qui se contentent de l'observer à travers la clôture. Un aperçu de ce paysage sonore prend également la forme d'un spectacle « international » donné dans la Cité Blanche à au moins une reprise (Spiller 2015, 32). Ce spectacle inclut notamment des joueurs de *tarawangsa* (vielle), de *suling* (flûte), de *tarompet* (trompette), de *dog-dog* (tambour) et d'*angklung* (Spiller 2015, 35). Force est de constater que les sonorités de la musique du village javanais se sont faites entendre bien au-delà des visiteurs y ayant mis les pieds. L'*angklung*, représenté dans un contexte déambulatoire, est potentiellement l'un des instruments sundanais le plus vus et entendus.

Par ailleurs, le contexte colonial dans lequel s'est déroulé cet événement met en perspective les mentalités à la source d'appropriations culturelles comme celle de l'*angklung* sundanais. Dans son compte rendu détaillé de l'exposition, Spiller discute du climat anthropologique de l'époque ; il stipule que le regard occidental était jugé à l'époque comme suffisant pour comprendre l'autre et sa culture (Spiller 2015, 52-55) :

Et la perception d'un regard unidirectionnel — les Américains regardaient et écoutaient avec grand intérêt mais évitaient ou banalisaient tout échange bilatéral — ont modélisé un sentiment américain de droit à l'emprunt, à la prise ou à la réinterprétation de tout ce qu'ils ont pu retirer de l'exposition, tangible ou intangible¹⁶. (Spiller 2015, 54)

Dans ce climat, il était aisé pour un inventeur de calquer un instrument de musique sur une curiosité d'outremer et de s'emparer des droits d'auteur d'ailleurs inexistants. Breveté à Chicago moins de sept ans après l'exposition, le *deagan organ chimes* est entré dans l'histoire écrite en tant qu'invention. La documentation légale attribuant la propriété intellectuelle de cette innovation à la J.C. Deagan Company témoigne de la vulnérabilité des patrimoines culturels non occidentaux, alors non protégés par un cadre légal.

¹⁶ « And the perception of a one-way gaze — Americans watched and listened with great interest but avoided or trivialized any two-way communications — modeled an American feeling of entitlement to borrow, take, and reinterpret anything they could carry away from the exhibit, tangible or intangible. »

Repenser le discours sur la facture instrumentale

Somme toute, le *deagan organ chimes* représente un chapitre marginal de l'histoire de la facture instrumentale. À peine une vingtaine d'années après le début de sa fabrication, l'instrument a été retiré du marché. Cette impopularité peut s'expliquer par l'inaccessibilité de l'instrument et ce, à plusieurs égards. Le catalogue H de la compagnie J.C. Deagan révèle qu'un ensemble d'*organ chimes* recouvrant une octave et demie est vendu au coût minimum de 175 dollars américains. Le prix d'un ensemble équivalent en aluminium descend à 95 dollars, une somme encore faramineuse pour l'économie de l'époque, la gamme de prix montant jusqu'à 650 dollars pour un ensemble couvrant quatre octaves. L'*organ chimes* était manifestement destiné à être vendu à des institutions et non à des particuliers. Le jeu de cet instrument étant inhabituel, il est aussi possible que cet aspect l'ait rendu moins attrayant pour les orchestres et universités que les multiples instruments à clavier développés par la même compagnie¹⁷. Devenu une curiosité peu de temps après son invention, l'*organ chimes* ne s'intègre ainsi à aucune forme d'expression musicale américaine.

Paradoxalement, l'*angklung* indonésien n'a fait que croître en popularité et en influence, alors que sa contrepartie américaine est tombée dans l'oubli au cours du xx^e siècle. Durant cette période, son développement se fait sentir ailleurs en Asie alors que l'instrument est naturalisé dans plusieurs pays d'Asie du Sud-Est et devient une pratique interculturelle au sein des diasporas indonésiennes (Huang 2019). L'*angklung* moderne tel que réimaginé par Daeng Soetigna fait même son entrée aux États-Unis après l'indépendance de l'Indonésie. Soetigna y dirige notamment des concerts d'*angklungs* à l'Exposition universelle de New York en 1964 pendant huit mois (Rosyani 2012, 38). Cet effort s'inscrit dans la démarche d'instrumentalisation de l'*angklung* et des autres arts par le gouvernement indonésien, afin d'en faire des outils diplomatiques sur la scène internationale (Hynson 2016; Cohen 2019). Perris (1971) identifie également plusieurs ensembles d'*angklungs* aux États-Unis au début des années 1970. De plus, l'instrument se dissémine dans la conscience collective par l'entremise du gamelan, dont la popularité dans les universités nord-américaines est en croissance depuis 1954. Les *angklungs* y sont parfois utilisés dans ce contexte comme une alternative moins couteuse, ou un complément aux genres orchestraux indonésiens (Hynson 2016; Clendinning 2020, 71). De surcroît, l'engouement notoire pour les arts performatifs chez les artistes, chercheurs et publics occidentaux ont permis à l'*angklung* de s'insérer définitivement dans la conscience des «javaphiles» (Spiller 2015).

Le cas du *deagan organ chimes* est intéressant dans la mesure où il permet de repenser l'histoire de la facture instrumentale. Comme plusieurs autres inventions musicales en Occident, cet instrument tire ses origines d'un instrument plus ancien et issu d'une culture non européenne. Pour aller plus loin, il serait instructif de scruter davantage la généalogie d'autres instruments, notamment les percussions l'orchestre occidental, et d'en faire ressortir les origines diverses. En les rassemblant dans un ouvrage encyclopédique à l'ambition décolonisatrice, la recherche pourrait réellement faire émerger un discours alternatif à celui de l'innovation européenne et nord-américaine. Comprendre, par exemple, la provenance des divers gongs, cymbales et instruments à claviers utilisés, leurs précurseurs ainsi que leur évolution ailleurs dans le monde, nous forcerait à adopter une vision davantage transculturelle de la musique en Europe. Ceci permettrait par le fait même de nuancer la place accordée à la musique orchestrale dans l'histoire telle qu'elle a été écrite par les musicologues. Sans doute, ce nouvel abord permettrait-il de réfuter la prétendue «pureté» du canon occidental, qui est en réalité plus syncrétique qu'il n'y paraît.

¹⁷ Notons également que les instruments de percussion à clavier faisaient alors déjà partie de diverses formations musicales en Amérique, ce qui n'était pas le cas d'un instrument comme le *deagan organ chimes*.

Références

- BAIER, Randal (1985). «The Angklung Ensemble of West Java: Continuity of an Agricultural Tradition», *Balungan*, vol. 2, n° 1-2, p. 8-16.
- CHENOWETH, Vida (1974). *The Marimbas of Guatemala*, Lexington, University of Kentucky Press.
- CLENDINNING, Elizabeth (2020). *American Gamelan and the Ethnomusicological Imagination*, Urbana, University of Illinois Press.
- COHEN, Matthew Isaac (2019). «Three Eras of Indonesian Arts Diplomacy», *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde/Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia* vol. 175, n° 2-3, p. 253-283, doi: 10.1163/22134379-17502022.
- COOK, Nicholas (2013). «Anatomy of an Encounter: Debussy and the Gamelan, Again», *Cultural Musicology*, <https://culturalmusicology.org/nicholas-cook-anatomy-of-an-encounter-debussy-and-the-gamelan-again/>, consulté le 16 février 2021.
- Deagan Resource, www.deaganresource.com, consulté le 16 février 2021.
- EYLER, David Paul, «The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and its Current Status in College and University Percussion Programs», thèse de doctorat, Louisiana State University, Bâton-Rouge.
- FISHMAN, Ted C. (2021). «Midway to Java: The Forgotten Javanese Village in Chicago that Once Thrilled America», *Newcity*, <https://www.newcity.com/2021/02/08/midway-to-java-the-forgotten-javanese-village-in-chicago-that-once-thrilled-america/>, consulté le 15 février 2021.
- HOPKINS, Bart (1993). «Deagan Organ Chimes», *Experimental Musical Instruments Journal*, vol. 9, n° 2, p. 8-14.
- HUANG, Sanya (2019). «Gema Angklung: Traditional Indonesian Music in Taiwan», *Taiwan Panorama*, juillet, <https://www.taiwan-panorama.com/en/Articles/Details?Guid=ff2dd9ed-b45a-4c2e-924d-090a74b9d542&CatId=8>, consulté le 20 mai 2021.
- HYNSON, Meghan (2016). «Indonesian Angklung: Intersections of Music Education and Cultural Diplomacy», *Performing Indonesia*, New Series, vol. 5, <https://asia.si.edu/essays/article-hynson/>, consulté le 10 mai 2021.
- KITE, Rebecca (2013). «Marimba», *Grove Music Online: Oxford Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 17 mai 2021.
- KUBIK, Gerhard, James BLADES et James HOLLAND (2001). «Marimba», *Grove Music Online: Oxford Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 17 mai 2021.
- PERRIS, Arnold B. (1971). «The Rebirth of the Javanese Angklung», *Ethnomusicology*, vol. 15, n° 3, p. 403-407.
- ROSYADI, Rosyadi (2012). «Angklung: Dari Angklung Tradisional Ke Angklung Modern», *Patanjala: Jurnal Penelitian Sejarah dan Budaya*, vol. 4, n° 1, p. 25-38.
- RYDELL, Robert W. (2005). «World's Columbian Expo», *Encyclopedia of Chicago*, <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1386.html>, consulté le 28 mars 2022.
- SPILLER, Henry (2004). *Gamelan: The Traditional Sounds of Indonesia*, Santa Barbara, ABC-CLIO.
- SPILLER, Henry (2015). *Javaphilia: American Love Affairs with Javanese Music and Dance*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- SUMARSAM (2013). *Javanese Gamelan and the West*, University of Rochester Press.
- TAYLOR, Timothy D. (2007). *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, Durham, Duke University Press.
- U.S. Census Bureau History: 1893 Chicago World's Fair, https://www.census.gov/history/www/homepage_archive/2018/may_2018.html, consulté le 11 mai 2021.

Résumé de l'article

En 1900, la compagnie américaine J.C. Deagan Company spécialisée en xylophones a breveté l'invention du *deagan organ chimes*, un carillon d'idiophones en métal plaqué de nickel. Composé d'une série d'instruments détachables et correspondant chacun à une note, l'instrument se joue en faisant trembler chaque unité. Le son cristallin qui en résulte est produit par la vibration de l'air dans de petits tubes d'orgue accordés sur une fréquence et ses octaves supérieures. Aujourd'hui, cet instrument a survécu à la dissolution de sa compagnie-mère comme une curiosité de l'histoire de la facture instrumentale américaine. Toutefois, la conception de l'*organ chimes* suggère une origine antérieure en raison de sa ressemblance frappante avec l'*angklung* d'Indonésie, un type de percussion en bambou omniprésent à travers l'archipel sud-est asiatique. Jamais explicitement référencée par la compagnie, la clé de cette rencontre se situe vraisemblablement dans la dissémination des cultures d'ailleurs en Amérique à l'époque coloniale. Cet article tente de rapprocher l'invention de cet instrument avec l'événement majeur qu'a été l'Exposition universelle de 1893 à Chicago. Étant donné le grand impact exercé par le village javanais sur l'imaginaire américain, il est peu probable que la création sept ans plus tard de l'*organ chime* soit issue d'une simple coïncidence. Paradoxalement, cette invention est rapidement tombée en désuétude au xx^e siècle, alors que l'*angklung* a connu une renaissance en Asie. Appropriation culturelle tombée dans l'oubli, le cas de l'*organ chimes* permet de repenser le discours historique sur la facture instrumentale et les inventions musicales.

Abstract

In 1900, J.C. Deagan Company, an American company specialized in xylophones, patented the Deagan Organ Chimes, a series of nickel-plated metal idiophones. Composed of an array of detachable units, each corresponding to a note, the instrument is played by shaking each unit. The resulting crystalline sound is produced by air vibrating in small organ pipes that are tuned to a frequency and its upper octaves. Today, this instrument has survived the dissolution of its parent company as a curiosity in the history of American instrument making. However, the design of the organ chimes suggests an earlier origin because of its striking resemblance to the Indonesian *angklung*, a type of bamboo percussion instrument ubiquitous throughout the Southeast Asian archipelago. Never explicitly referenced by the company, the key to this encounter likely lies in the dissemination of cultures from elsewhere in America during the colonial era. This article attempts to link the invention of the Deagan instrument with the major event that was the 1893 World's Fair in Chicago. Given the great impact of the Javanese village on the American imagination, it is unlikely that the creation of the organ chimes seven years later was mere coincidence. Paradoxically, this invention quickly fell into disuse in the 20th century, while the *angklung* experienced a renaissance in Asia. As a cultural appropriation that has faded from memory, the case of the organ chimes allows us to rethink the historical discourse on instrument making and musical inventions.

Laurent Bellemare

Laurent Bellemare est détenteur d'un diplôme de maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal. Actif comme musicien au sein de divers ensembles, il est notamment membre de l'ensemble de musique balinaise Gari Kedaton depuis 2015. Sa spécialisation en traditions musicales de l'Indonésie l'a amené à séjourner dans ce pays lors de l'année académique 2016-2017. Il a récemment complété la rédaction d'un mémoire portant sur la naturalisation du gamelan indonésien dans trois villes canadiennes (Montréal, Toronto et Vancouver). Laurent est également père de famille, fan de science-fiction et chanteur de *death metal*.

Discerner les trois types de voix saturées du genre musical métal : Les implications sur la recherche

Corinne Cardinal (étudiante à la maîtrise, Université de Montréal)

Les circuits électriques ne sont pas les seuls à occasionner des distorsions auditives : la voix humaine peut elle aussi produire une variété de sons saturés. La voix saturée du genre métal est aussi nommée «chant guttural» (Visca 2018, 18). Cet adjectif renvoie à «un son rauque émis du fond de la gorge» (Larousse 2021), au coeur de la musique métal. En dépit du fait que certains chanteurs et chanteuses métal présentent des voix claires ou même lyriques, plusieurs évitent le chant clair au profit des techniques du chant guttural (Walser 1993, 42). N'utilisant que très peu de ressources mélodiques pour s'exprimer musicalement, ces artistes accordent plutôt une importance particulière au timbre (Smialek 2012, 2).

Cette saturation résulterait d'une voix en apparence poussée au-delà de ses propres limites, à la manière des amplificateurs. L'énergie canalisée, dans ce cas-ci, à travers les organes phonatoires, générerait un signal acoustique d'intensité sonore supérieure; tout cela, sans ajouter de transistors, pour créer les effets de distorsion (Borch et collab. 2004, 147-153). Les chanteurs et chanteuses métal émettent diverses distorsions vocales et ce, sans aucun circuit électronique. Je tenterai dans ce texte de répondre à la question suivante : de quelle manière la biomécanique humaine produit-elle ces techniques vocales ?

Les travaux publiés sur les voix saturées du métal n'en sont qu'à leurs balbutiements et, corollairement, ne sont pas toujours exacts. La dernière décennie a vu émerger une série de conférences universitaires internationales, d'articles et de monographies sur la musique métal. Parmi ces études récentes figurent entre autres l'étude *Heavy Metal Vocal Technique Terminology* publiée en 2019 par l'université de Helsinki et rédigée par Paolo Ribaldini, l'exposé *Musical Aspects of Vowel Formants in the Extreme Metal Voice* présenté en 2012 par Eric Smialek, Philippe Depalle et David Brackett lors du 15th *Conference on Digital Audio Effects* de l'Université McGill. À ces ressources s'ajoute la monographie *Death Metal Music :*

The Passion and Politics of a Subculture produit en 2003 par Nathalie Purcell, les films documentaires *Metal : A Headbanger's Journey* et *Global Metal* réalisé par Sam Dunn, ainsi que la création de l'*International Society for Metal Music Studies* (IMMS¹). Cependant, ces études s'intéressent davantage aux phénomènes sociaux entourant le métal qu'au métal en tant que système musical cohérent (Wallmark 2018, 66). De plus, lorsque les ouvrages ou articles abordent le sujet des techniques vocales utilisées dans la musique métal, leurs lacunes terminologiques entraînent la confusion sur le plan des dénominations des techniques vocales, ainsi que du fonctionnement de l'appareil vocal, ce qui entraîne par conséquent de la discordance entre les recherches. En effet, les chercheurs et chercheuses utilisent par exemple des termes différents pour décrire les mêmes types de voix saturées, présentent des techniques distinctes sous une même nomenclature, ou proposent encore plusieurs fois la même technique sous des appellations différentes. Au final, les chanteurs et chanteuses, livré-e-s à eux-mêmes, se voient contraints de s'appuyer sur des tutoriels en ligne, lesquels s'appuient rarement sur des recherches scientifiques. Sans une bonne maîtrise de ces techniques vocales, les apprenti-e-s chanteur-se-s s'exposent à des risques de blessures à l'appareil vocal. Discerner de façon adéquate les dissemblances entre les techniques vocales favorise une meilleure compréhension de l'instrument vocal, confirme la nécessité d'une classification rigoureuse et fait valoir le potentiel de ce champ de recherche encore insuffisamment développé. Nous verrons donc comment les distinguer et, dans un même souffle, les identifier avec précision.

La première section de cet article sera dédiée à l'altération sonore appelée «distorsion». Ensuite, afin de saisir les mécanismes abstrus de la voix, un survol du fonctionnement de l'appareil vocal humain sera proposé. Puis, les fondements des trois principales techniques de voix saturée caractéristique du chant métal, soit le *growl*, le *fry scream* et le *harsh* vocal, seront explicités dans l'intention d'élucider leurs distinctions. Pour

¹ La mission de l'ISMMS est d'encourager et de faciliter la recherche universitaire sur les phénomènes et processus liés à la musique et à la culture du *heavy metal*, ainsi que de soutenir la reconnaissance de cette recherche comme représentant une contribution significative aux communautés universitaires. Les sous-genres du heavy metal et les genres apparentés, par exemple le punk hardcore, sont inclus. Accessible en ligne : <https://metalstudies.org>, consulté le 12 juin 2022.

chaque technique, je fournirai des exemples de chanteur-se-s qui les pratiquent. Finalement, une dernière section sera réservée aux risques auxquels s'exposent les chanteur-se-s non expérimenté-e-s, ainsi qu'à l'importance de l'éducation dans la saine utilisation de la voix.

La distorsion

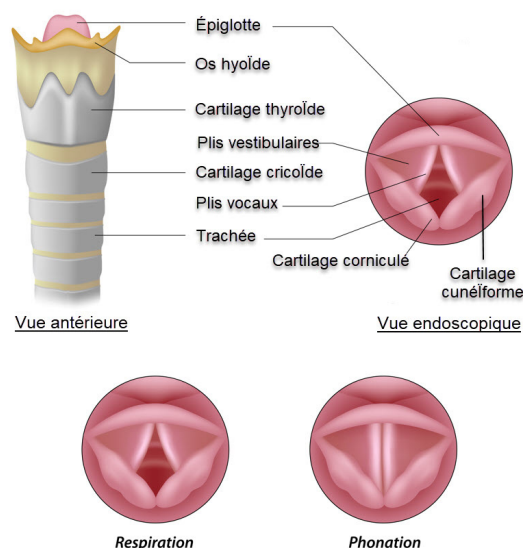
Une intensité sonore élevée et une distorsion omniprésente constituent les attributs les plus déterminants du genre métal (Wallmark 2018, 67) (Walser 1993, 41). Le titulaire de la Chaire de recherche du Canada en ethnomusicologie Harris Berger² et l'ethnomusicologue canadienne Cornelia Fales mentionnent, dans une même étude que l'expression « lourdeur », souvent utilisée pour définir la musique métal, serait associée notamment à la distorsion des sons de guitare (Berger et Fales 2005, 183). Le concept de « lourdeur » (*heavy*) est également adopté par les membres de la sous-culture métal, qui l'associent à une gamme de timbres instrumentaux (Berger et Fales 2005, 181). La distorsion apparaît couramment dans la création de sons « saturés », un adjectif définie comme « être rempli, imprégné à l'excès de quelque chose » dans le dictionnaire Larousse (2021). Tout d'abord, il faut savoir qu'une onde sonore de hauteur constante est composée d'une superposition de sons élémentaires, nommés harmoniques, dont les fréquences sont des multiples entiers de l'onde fondamentale. Les fréquences inharmoniques, également nommées partiels, sont des fréquences qui, contrairement aux harmoniques, ne constituent aucun multiple entier de la fréquence fondamentale (Gouttenoire et collab. 2021, 128). La distorsion découle d'une saturation de fréquences harmoniques et inharmoniques, habituellement créée en compressant les pics du signal audio d'un instrument de musique électronique en y ajoutant des partiels acoustiques. Cette saturation rend la texture du timbre rugueuse ou même granuleuse (Arnoux 2018, 24). Avant que les technologies n'aient été mises au point, la manifestation de ce timbre complexe et déformé résultait d'une défaillance électromécanique provoquée en poussant les premiers amplificateurs au-delà de leur fonctionnement habituel, entraînant l'apparition de fréquences inharmoniques dans le son (Wallack 2018, 68). La distorsion est devenue un synonyme de puissance, « une transgression intentionnelle plutôt qu'une surcharge électronique accidentelle » (Walser 1993, 42). Bien que des timbres similaires existent dans d'autres genres musicaux ; tels que le rock, le hard rock et le punk, la distorsion demeure intrinsèque à la musique métal (Wallach 2011, 11). Pierre Arnoux, dans son article intitulé « *Overdrive* : Théorie d'une sonorité électrique », examine et compare plusieurs types de saturations utilisées par différents groupes musicaux. Il

observe à travers eux « l'expression d'une constellation de choix musicaux et techniques, de péripéties technologiques, d'accidents matériels et d'événements imprévisibles » (Arnoux 2018, 15).

L'appareil vocal

L'appareil vocalique rassemble l'ensemble des organes de la parole et les muscles qui les actionnent. Un survol de son fonctionnement est nécessaire afin de comprendre les mécanismes de la voix saturée.

Figure 1 : Appareil vocal, larynx, vue antérieure et vue endoscopique.



Le larynx peut ouvrir et fermer les voies respiratoires à trois niveaux : le niveau supérieur est celui du sphincter aryépiglottique et de l'épiglotte, le deuxième niveau est celui des plis vestibulaires et le dernier niveau est celui des plis vocaux (Estill 2017, 60).

L'épiglotte, les muscles aryénoïdes et les plis aryépiglottiques forment un tube étroit autour des plis vocaux nommés sphincter aryépiglottique. Les muscles qui constituent le larynx peuvent modifier leur forme et ainsi le son produit (Estill 2017, 117). Ce sont les niveaux médian et inférieur qui contiennent les mécanismes vibrateurs à la base de l'exécution du chant guttural. À la suite des vibrations créées par les plis vocaux et les plis vestibulaires, d'autres structures peuvent également se mettre en vibration, telles que l'épiglotte elle-même et les aryénoïdes (Chevailler et collab. 2011, 350). Les aryénoïdes sont les seuls cartilages mobiles du larynx, situés dans le cartilage thyroïde, au-dessus du cartilage cricoïde. Ils écartent et rapprochent les plis vocaux (Larousse 2021).

² Berger et son équipe fournissent de nouveaux outils afin de mettre en place des méthodes de recherche plus efficaces, qui gravitent autour des influences politiques et culturelles de la musique (Accessible en ligne : chairs-chaire.gc.ca, consulté le 12 juin 2022).

Lors de la respiration, les plis vocaux s'ouvrent afin de permettre au flux d'air de circuler librement. Pendant la phonation, il y a adduction³ des plis vocaux jusqu'à ne laisser qu'un espace minimal entre eux (correspondant à la glotte). La pression de l'air sort des poumons et écarte les plis vocaux. Puis, celle-ci diminue drastiquement entre la trachée et la glotte. Enfin, cette pression devenue négative au niveau des plis provoque une force d'aspiration qui les accole à nouveau. Ce phénomène physique, expliquant l'auto-oscillation des cordes vocales, est nommé le principe Bernoulli (Pelorson et collab. 2001).

Situé juste au-dessus des plis vocaux, le second vibreur laryngé est constitué des plis vestibulaires. Ces plis sont souvent nommés «bandes ventriculaires», «faux plis vocaux» ou «fausses cordes vocales». Ayant l'apparence de deux bourrelets membraneux, il possède des caractéristiques biomécaniques qui lui sont propres. La fonction première des plis vestibulaires est de fermer le larynx lors de la déglutition afin d'assurer l'étanchéité des voies aériennes. Pourtant, ils sont aussi utilisés dans le but de créer une certaine «rugosité» dans la voix : comme pour les plis vocaux, les plis vestibulaires se rapprochent et entrent en interaction aérodynamique (Henrich 2012, 26-27).

Trois techniques de chant guttural

La prochaine section de cet article présente les trois principales techniques de voix saturées utilisées dans la musique métal, soit le *growl*, le *fry scream* et le *harsh vocal*. Ces trois techniques se différencient les unes des autres par un paramètre biomécanique, à savoir l'usage ou non des plis vestibulaires lors de la phonation, ainsi que par un paramètre acoustique, soit la présence ou l'absence de note fondamentale.

Ces paramètres apportent une définition aux trois principales techniques de voix saturées, mais n'englobent pas la totalité des variations sonores possibles. Pour les évoquer de façon non exhaustive, ces variations peuvent être obtenues en changeant par exemple, la position des lèvres ; la hauteur du larynx et la position de la langue peuvent par exemple être modifiées afin d'adapter la voix au style musical souhaité. De plus, des changements de paramètres vocaux peuvent intervenir afin de donner l'impression qu'il s'agit d'une tout autre technique vocale. Néanmoins, les trois catégories de base proposées constituent

une fondation sur laquelle il est possible de s'appuyer pour adapter sa voix selon les nuances et variations souhaitées. Il importe donc de bien les assimiler.

Tableau 1 : Paramètres distinctifs des trois techniques de voix saturées du métal.

Techniques / Paramètres	Usage des plis vestibulaires	Note fondamentale absente
<i>Growl</i>	X	X
<i>Fry Scream</i>		X
<i>Harsh Vocal</i>	X	

Le *growl*

Jouissant d'une présence accrue dans le *death metal*, le *growl* arbore le surnom usuel de «voix *death*» (Visca 2015, 14). Malgré cette dénomination, il est utilisé dans plusieurs autres catégories de musique métal. De fait, ce type de chant guttural est le plus employé de la musique métal.

L'intensité sonore du *growl* étant élevée, sa fréquence fondamentale est difficilement perceptible à travers sa distorsion ; de plus, ses variations spectrales sont substantielles (Nieto 2013, 1). Composée de sous-harmoniques qui changent d'amplitude sans alignement de phases (Nieto 2008, 39), cette distorsion vocale est le résultat d'une voix qui semble poussée au-delà de ses propres limites. Les plis vocaux et les plis vestibulaires oscillent afin de créer une diplophonie inharmonique (Eckers et collab. 2009, 1748-1750), c'est-à-dire une affection qui touche l'appareil phonatoire et qui se traduit par l'émission simultanée de deux sons de hauteurs différentes (Shigeru et collab. 1993, 13). Les chanteur·se·s doivent rapprocher leurs plis vestibulaires tout en les gardant assez détendus pour y laisser passer l'air, les faisant ainsi osciller conjointement avec les plis vocaux. Tout dépendant du registre vocal, d'autres structures peuvent vibrer : ces vibrations sont le résultat d'une transmission vibratoire et ne sont pas des mécanismes vibrateurs en soi (Chevailler 2011, 349).

Tableau 2 : Exemples de chanteurs et chanteuses utilisant la technique du *growl*.

Chanteur·se	Groupe	Année de création	Titre	Genre
Simon Girard	Beyond Creation	2005	<i>Earthborn Evolution</i>	Progressive death metal
Angela Gossow	Arch Enemy	1995	<i>We Will Rise</i>	Melodic death metal
Petri Lindroo	Ensiferum	1996	<i>In my Sword I Trust</i>	Viking/folk metal
Adam Darski	Behemoth	1991	<i>Blow your Trumpets Gabriel</i>	Black/death metal
George Fisher	Cannibal Corpse	1988	<i>Acid Vat</i>	Brutal death metal

³ Mouvement qui consiste à rapprocher un membre ou un segment de membre de l'axe du corps (Larousse.fr 2021).

Le *fry scream*

Le *fry scream* s'obtient en produisant ce que l'on nomme le *rattle* ou la voix *fry*, qui consiste en un frottement glottique rappelant un son de grincement de porte (Estill 2005). Cette technique s'emploie entre autres dans la musique country ou populaire (Nyx 2016), avec l'ajout de distorsion.

La chanteuse, chercheuse et éducatrice de renommée mondiale Jo Estill dédie un chapitre complet de son manuel *The Estill Voice Model* aux différents modèles d'oscillation des plis vocaux. Le degré de fermeture des cordes vocales au cours de chaque cycle de vibration représente un paramètre important de la phonation : cette phase est influencée par la longueur, la masse et la tension des plis vocaux. (Estill 2017, 73). Pour produire le *fry scream*, il faut tout d'abord obtenir un son grinçant (le *rattle* ou la voix *fry*). Lors de la production de cette qualité vocale, les plis vocaux se trouvent relâchés et leurs pulsations plutôt désordonnées (Estill 2017, 79). Une détente absolue de l'appareil vocal est nécessaire afin d'y produire une série d'impulsions glottiques espacées, induites par l'inspiration ou l'expiration et ce, de manière à obtenir la distorsion. Contrairement au *growl*, les plis vestibulaires ne sont pas employés, ce qui produit un son lumineux d'intensité sonore moindre (Nieto 2013). La fréquence fondamentale du son est également difficile à percevoir.

Le *harsh vocal*

Ce type de voix est utilisé tant dans le métal que dans le rock. Les chanteur·se·s produisent un son beaucoup plus grave que la note fondamentale émise, exposant un spectre harmonique riche, tout en gardant la fréquence fondamentale perceptible (Nieto 2013, 2).

Tout comme pour le *growl*, la technique repose sur les vibrations des bandes ventriculaires et des plis vocaux, ainsi que de l'épiglotte et des cartilages aryénoïdes, dans certains cas où l'aigu de la voix est sollicité. La superposition du vibreur principal au son du vibreur secondaire confère au timbre un aspect rauque et granuleux. Les fréquences sous-harmoniques sont produites par le deuxième vibreur, celui-ci ayant sa propre fréquence fondamentale, soit celle émise par les bandes ventriculaires (Chevailler 2011). Le co-vibreur est perçu à l'octave inférieure lorsque les bandes oscillent deux fois moins vite, et à la quinte inférieure lorsque les bandes vibrent trois fois moins vite que les vrais plis vocaux (Heinrich et collab. 2006).

Tableau 3 : Exemples de chanteurs et chanteuses utilisant la technique du *fry scream*.

Chanteur·se	Groupe	Année de création	Titre	Genre
Chaney Crab	Entheos	2015	<i>Pulse of a New Era</i>	Progressive death metal
Jerry Roush	Of Mice and Men	2009	<i>Second and Sebring</i>	Deathcore
Elena Castagara	Infected Rain	2008	<i>Postmortem</i>	Nu metal
Stevie Boisier	Inferi	2007	<i>Mesmeric Horror</i>	Technical death metal
Daniel Lloyd Davey	Cradle of Filth	1991	<i>Her Ghost in the Fog</i>	Black metal

Tableau 4 : Exemples de chanteurs et chanteuses utilisant la technique du *harsh vocal*.

Chanteur·se	Groupe	Année de création	Titre	Genre
Elizabeth Hale	Halestorm	1997	<i>Mayhem</i>	Heavy metal
Jonathan Davis	Korn	1992	<i>Freak on the Leash</i>	Nu metal
Tom Araya	Slayer	1981	<i>Raining Blood</i>	Thrash metal
Philip Hansen Anselmo	Pantera	1981	<i>Walk</i>	Groove metal

Les risques

Le nombre croissant de chanteurs et chanteuses métal soulève l'importance de se questionner sur les risques de blessures, particulièrement en ce qui concerne le danger de développer des troubles vocaux à la suite de la production fréquente du chant guttural (Eckers et collab. 2009, 1747). Le métal est caractérisé par une combinaison de réglages vocaux. L'utilisation de ces diverses qualités vocales peut entraîner des tensions et exercer des effets indésirables sur la qualité globale de la voix (Narasimhan 2020, 244). En plus de vouloir chanter fort, les chanteurs et chanteuses métal souhaitent également chanter longtemps. Bien que les muscles de l'appareil vocal soient puissants, ils peuvent se fatiguer rapidement, ce qui résultera en une douleur laryngée, un dérèglement du souffle, ainsi qu'en l'apparition éventuelle de lésions sur la muqueuse laryngée. Un mauvais comportement vocal répété peut être la cause de problèmes sérieux, tels que des nodules, un sulcus, des vergetures, des kystes, un œdème en fuseau, des polypes, un œdème de Reinke, des granulomes, ou une ectasie vasculaire (Visca 2015, 39-44).

Il a été démontré que les mécanismes vocaux employés par les chanteurs et chanteuses métal sont généralement efficaces : « le mécanisme supraglottique utilisé par les chanteurs de métal est performant : il leur permet de crier fort et assez longtemps, tout en préservant leurs cordes vocales » (Eckers 2011, 44). Néanmoins, une étude effectuée en 2009 mentionne l'apparition de facteurs de stress, tels que l'enrouement de la voix parlée ou de sensations de grattement dans la gorge, lorsque des chanteurs produisaient le *growl* pendant plus de deux heures (Eckers et collab. 2009, 1747-1750). Celle-ci ne mentionne pas si les sujets de l'étude avaient préalablement suivi une ou plusieurs formations en chant. Afin d'éviter les blessures, il est recommandé d'avoir une formation adaptée ou, du moins, de suivre des cours de chant traditionnel puisque « la saturation de la voix chantée devrait reposer sur le geste sain et physiologique du vibrateur principal » (Visca 2015, 97). Certains chanteurs et chanteuses métal expérimenté·e·s, comme Angela Gossow⁴, offrent des classes de maîtres ou des cours en ligne. Pourtant plusieurs d'entre eux n'ont pas eu de formation et n'intègrent que très rarement des notions basées sur des recherches scientifiques. À l'exception de la coach vocale Melissa Cross⁵, un nombre infime de professeur·e·s qualifié·e·s se sont aventuré·e·s à enseigner le chant guttural. De plus, les écoles de musique n'offrent que très rarement des cours axés sur la performance du genre métal ; de nombreux chanteurs

Tableau 5 : Description de blessures pouvant apparaître à la suite d'un mauvais traitement de l'appareil vocal.

Nodule	Petit gonflement situé sur le bord libre de la corde vocale (Hirano 1980, 10-20).
Sulcus	Lésion sous la forme d'un sillon blanchâtre située au bord libre de la corde vocale (Resha et collab. 2019)
Vergetures	Sillons larges et longs qui se situent le long de la corde vocale (Bouchayer et collab. 1992, 155-184).
Kyste	Fente sur la face supérieure de la corde vocale cachant une poche qui ne s'ouvre pas sous les mouvements de la corde vocale (Huguel 2020, 7)
Œdème en fuseau	Lésion asymétrique plus allongée que le nodule (<i>Médecine des Arts</i> 2021).
Polypes	Pseudo-tumeurs se présentant généralement sous la forme de petites masses arrondies qui se développent au niveau du pli vocal (<i>Médecine des Arts</i> 2021).
Œdème de Reinke	Épaississement muqueux de l'espace de Reinke, espace fait d'un tissu lâche et visqueux situé dans la corde vocale (<i>Médecine des Arts</i> 2021).
Ectasie vasculaire	Troubles vocaux empêchant la fermeture glottique et qui est responsable d'une voix soufflée (Matar et collab. 2018, 12)
Granulomes	Lésions exsudatives de l'espace de Reinke (Matar et collab. 2018, 2)

et chanteuses métal en formation se replient sur des forums ou des tutoriels en ligne (Visca 2015, 39). Le coach vocal David Féron⁶ met d'ailleurs en garde ces artistes « métalleux » : « si on ne maîtrise pas la technique de chant, le larynx risque de ne pas supporter la pression trop forte. [...] Sans technique, pas un seul métalleux ne se fait pas mal aux cordes vocales » (*L'OBS* 2017). Les enseignants ont eux-mêmes observé que l'apprentissage du chant traditionnel est fondamental afin de maîtriser de façon adéquate le chant saturé (Visca 2015, 73).

Les personnes aux prises avec des problèmes vocaux liés à la voix saturée, tout comme ceux liés à la voix claire, peuvent être traitées par un orthophoniste : « l'amélioration du geste phonatoire permet d'atteindre les objectifs rééducatifs mis en place alors que la lésion est toujours présente. Ainsi, le patient peut récupérer sa voix sans intervention chirurgicale » (Visca 2015, 48). Une amélioration du geste du vibrateur principal sur l'utilisation de la voix saturée permet un rétablissement.

⁴ Angela Gossow est connue pour avoir été la chanteuse du groupe de *death* métal *Arch Enemy*. Bien qu'elle ait chanté ce genre musical pendant vingt ans, elle ne semble pas avoir reçu de formation vocale. Pour un portrait de Gossow, voir : <https://www.last.fm/music/Angela+Gossow> (consulté le 12 juin 2022).

⁵ Conçus pour apprendre aux chanteur·se·s de rock et de métal à effectuer des exercices de respiration et à améliorer la portée et l'endurance sans endommager leurs cordes vocales, Melissa Cross a publié les DVD pédagogiques *The Zen of Screaming* en 2005 et *The Zen of Screaming : Vocal Instruction for a New Breed* en 2007. Des milliers d'exemplaires de ces DVD ont été vendus à ce jour (Cross 2005, 2007).

⁶ Coach scénique et vocal spécialiste des voix saturées (<https://www.studiovarietes.be>, consulté le 12 juin 2022).

Conclusion

Le métal découle d'influences finement distillées de plusieurs autres musiques. Cette panoplie de sous-genres permet aux auditeurs de voyager d'une musique « agressive » vers des ambiances célestes, en passant par des accents *blues* ou mêmes celtiques. La distorsion est l'élément qui lie en globalité tous ces sous-genres. Les guitares électriques ne sont d'ailleurs pas les seules à se prévaloir des timbres saturés : plusieurs chanteurs et chanteuses métal, on l'a vu, y recourent également.

Une voix saturée serait une voix qui est imprégnée à l'excès de fréquences harmoniques ou inharmoniques : plusieurs techniques vocales peuvent y être associées. Les renseignements transmis par les chercheurs sont légitimes, mais beaucoup d'entre eux traitent les techniques vocales de manière similaire et négligent fréquemment certaines techniques vocales. Par analogie, c'est un peu comme si un botaniste supposait que l'immense variété de feuilles à travers le monde provient d'une souche d'arbre unique. Pourtant, différentes techniques vocales bien distinctes sont à l'origine des voix saturées. De plus, le chanteur ou la chanteuse adapte sa technique vocale afin d'obtenir un style homogène au genre musical ; certains paramètres, tels que la position des lèvres ou de la langue, sont modifiés afin d'obtenir une couleur différente. Pensons, par exemple, à la voix nasillarde utilisée dans le country. Les ramifications du chant saturé sont variées. Il serait donc intéressant de connaître comment les définir et les différencier maintenant que nous connaissons ses trois principales souches.

Tel que mentionné dans l'ouvrage *Genres and Expression in Extreme Metal Music* (2015) d'Erik Smialek, bien que les chercheurs ne soient pas encore familiers avec les diverses nuances derrière les voix saturées du métal, prendre conscience de leur existence représente déjà un bon départ en soi. Les informations sur le *growl*, le *fry scream* et le *harsh vocal* présentées dans cet article pourront sans doute contribuer à une meilleure compréhension de leurs dissemblances et permettre d'effectuer des recherches approfondies sur le sujet. Une fois que les mécanismes physiques et acoustiques liés aux paramètres vocaux seront mieux établis, c'est-à-dire selon des critères scientifiques, la production d'un traité de pédagogie colligeant les méthodes d'enseignement de ces techniques pourrait permettre de rassembler les connaissances utiles aux enseignants potentiels afin de leur permettre de transmettre leur savoir sans information erronée ni contradictoire.

Bibliographie

- (2017). « Anatomie et Physiologie du Larynx », *CHU de Martinique*, Institut de formation en soins infirmiers.
- (2018). « David Feron, Masterclass : La voix saturée », *Beaumont : Ma ville*, <https://www.beaumont63.fr/concert-et-masterclass-au-tremplin>, consulté le 6 juin 2022.
- (2021). « Diplophonie », dans *Vulgaris médical*, <https://www.vulgaris-medical.com/encyclopedie-medecale/diplophonie>, consulté le 30 août 2021.
- (2011). « Du heavy metal aux prix Juno », *Radio Canada*, 28 septembre, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/532689/musique-heavy-metal-juno>, consulté le 30 août 2021.
- (2021). « Être saturé », dans *Larousse*, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%AAtre_satur%C3%A9/71104, consulté le 9 juillet 2021.
- (2022). « Harmonique : Définition et Explications », *Techno-science.net*, <https://www.techno-science.net/definition/1262.html>, consulté le 12 novembre 2021.
- (2021). « Les pratiques vocales : Styles et techniques », *Formation vocale Nantes*, <https://www.formationvocalenantes.fr/cours-de-chant-musiques-actuelles-styles-et-techniques>, consulté le 30 août 2021.
- (2022). « Angela Gossow », *Last.fm*, <https://www.last.fm/music/Angela+Gossow/+wiki>, consulté le 6 juin 2022.
- (2022). « Nos coaches : David Féron », *Wallonie — Studio des variétés : Bruxelles*, <https://www.studiodesvarietes.be/fr/nos-coachs/david-feron.html>, consulté le 14 juin 2022.
- ARCIER, André-François (« Docteur A. ») (2021b). « Œdème de Reinke des cordes vocales », dans *Médecine des arts*, <https://www.medecine-des-arts.com/fr/article/deme-de-reinke-des-cordes-vocales.php>, consulté le 30 août 2021.
- ARCIER, André-François (« Docteur, A. ») (2021a). « Nodules sur les cordes vocales chez le chanteur et le comédien », dans *Médecine des arts*, <https://www.medecine-des-arts.com/fr/nodules-vocaux-chez-le-chanteur-et.html>, consulté le 30 août 2021.
- ARCIER, André-François (2021c). « Œdème en fuseau des cordes vocales », dans *Médecine des arts*, <https://www.medecine-des-arts.com/fr/article/oedeme-en-fuseau-des-cordes-vocales.php>, consulté le 30 août 2021.
- ARCIER, André-François (2021d). « Polype des cordes vocales », dans *Médecine des arts*, <https://www.medecine-des-arts.com/fr/article/polype-des-cordes-vocales.php>, consulté le 30 août 2021.
- ARNOUX, Pierre (2018). « Overdrive : Théorie d'une sonorité électrique », *Audimat*, n°9, p. 13-48.

- BARBAUD, Ben (2018). « Hellfest 2019 : Ben Barbaud s'exprime sur les revendeurs non officiels », *Trexsound*, 12 octobre, <http://www.trexsound.com/2018/10/hellfest-2019-ben-barbaud-sexprime-sur-les-revendeurs-non-officiels/>, consulté le 31 juillet 2021.
- BOUCHAYER, M. et G. CORNUT (1992). « Microsurgical Treatment of Benign Vocal Fold Lesions: Indications, Techniques, Results », *Folia Phoniatr*, vol. 44, p. 155-184.
- CAZZOLA, Florian (s. d.). « Festival Hellfest ». *Morbihan : L'esprit sud de la Bretagne*, <https://www.morbihan.com/accueil/decouvrir/le-morbihan/le-morbihan-en-bretagne/culture/hellfest>, consulté le 30 août 2021.
- CHEVAILLIER, Gérard, David FERON, Rachel GUILBAULT, Jean-Noël RENARD et Philippe HERMAN (2011). « La voix "saturée" du chanteur de rock métal, un mécanisme supraglottique performant » dans *Le Journal de l'AFPC-EVTA-France*, vol. 18, p. 44.
- DUNN, Sam (2009) [2005]. *Metal : A Headbanger's Journey*, Toronto, E1 Films Canada, 1 disque video digital.
- ECKERS, Cornelia, Diana HUTZ, Malte KOB, Peter MURPHY, Diana HOUBEN et Bernhard LEHNERT (2009). « Voice Production in Death Metal Singers », dans Maartje BOON, *NAG/DAGA International Conference on Acoustics 2009*, p. 1747-1750.
- ESTILL, Jo (2005). « Belt », dans *Estill Voice Training, 2^e niveau : Combinaisons des figures pour la production de six qualités vocales*, Pittsburgh, Estill Voice International, p. 71-82.
- ESTILL, Jo, Kimberly Steinhauer et Mary McDONALD KLIMEK (2017). *The Estill Voice Model*, Pittsburgh, Estill Voice International.
- FLORIDA, Richard (2012). « Where the Heavy Metal Bands Are », *Bloomberg : Switch Editions*, <https://www.bloomberg.com/news/articles/2012-04-09/where-the-heavy-metal-bands-are>, consulté le 30 août 2021.
- FLORIDA, Richard (2014). « How Heavy Metal Tracks the Wealth of Nations », *Bloomberg : Switch Editions*, <https://www.bloomberg.com/news/articles/2014-05-26/how-heavy-metal-tracks-the-wealth-of-nations>, consulté le 30 août 2021.
- GOUTTENORE, Philippe et Jean-Philippe GUYE (2006). *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Sampzon, Delatour.
- GUIBERT, Christophe (2015). « Représentations et usages sociaux de la musique métal : Le cas du festival Hellfest », dans *Varia*, vol. 11, n° 2, p. 7-27.
- HEINRICH BERNARDONI, Nathalie (2014). *La voix chantée : Entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck Solal.
- HENRICH, Nathalie, Lucie BAILLY, Nicolas RUTY, Annemie VAN HIRTUM, Julien CISONNI et Xavier PELORSON (2006). « Aerodynamic Interaction Between the Vocal Folds and the Ventricular Bands », communication prononcée dans le cadre du 7th *International Conference Advances in Quantitative Laryngology, Voice and Speech Research*, Institut de la communication parlée, Université Stendhal, Grenoble.
- HIRANO, M. (1980). « Laryngeal Tissue Reaction to Stress », *Médecine des Arts*, New York, The Voice Foundation.
- HUGUEL, Margot (2020). *Pont muqueux des cordes vocales*, mémoire DESIU de Laryngo-Phoniatry, Faculté des sciences médicales et paramédicales de l'Université de Marseille, Marseille.
- JENKE, Tyler (2019). « Heavy Metal Is Officially the Fastest-Growing Music Genre in the World, Metal Hammer », *The Industry Observer*, <https://theindustryobserver.thebrag.com/heavy-metal-fastest-growing-genre/>, consulté le 30 août 2021.
- JEUGE MAYNARD, Isabelle (dir.) (2011). « Cartilage aryténoïde », dans *Larousse*, consulté le <https://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/aryt%C3%A9no%C3%AFde/11376>.
- JEUGE MAYNARD, Isabelle (dir.) (2021). « Définition de la voix gutturale », dans *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/guttural/38675>, consulté le 4 février 2021.
- JEUGE MAYNARD, Isabelle (dir.) (2021). « Laryngoscopie », dans *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/laryngoscopie/46328>, consulté le 10 décembre 2021.
- KAHN-HARRIS, Keith (2007). *Extreme Metal : Music and Culture on the Edge*, Oxford, Berg Publishers.
- MATAR, Nayla et Marc REMACLE (2018). « Phonochirurgie des tumeurs bénignes des cordes vocales », *EMC — Techniques chirurgicales : Tête et cou*, vol. 46, p. 1-16.
- MUNRO, Scott (2018). « Horns up! Heavy metal was the fastest-growing genre in 2018 », *Metal Hammer : The World's Biggest and Best Metal Magazine*, <https://www.loudersound.com/news/horns-up-heavy-metal-was-the-fastest-growing-genre-in-2018>, consulté le 30 août 2021.
- NIETO, Oriol (2008). *Voice Transformations for Extreme Vocal Effects*, mémoire de maîtrise, département des technologies de l'informatique, Pompeu Fabra University, Barcelone.
- NIETO, Oriol (2013). « Unsupervised Clustering of Extreme Vocal Effects », communication présentée les 3 et 4 juin dans le cadre des *Proceedings of the 10th International Conference on Advances in Quantitative Laryngology*, Cincinnati, Ohio.
- NIX, John P. (2016). « Why Fry ? An Exploration of the Lowest Vocal Register in Amplified and Unamplified Singing », communication présentée dans le cadre du 171st *Meeting of the Acoustical Society of America*. Accessible en ligne : <https://doi.org/10.1121/2.0000210>.

- PEGG, Carole (2009). «Throat-singing», dans *Britannica*, <https://www.britannica.com/art/throat-singing>, consulté le 25 février 2022.
- PELORSON, X., C. Vilan, A. Hirschberg, J. Willems. et L. Le Marrec (2001). «Study of the Airflow Through in-Vitro Oscillating Pathological Vocal Folds», communication présentée dans le cadre du *2nd International Workshop of Model and Analysis of Vocal Emissions for Biomedical Applications (MAVEBA)*, Florence.
- PLANTE, Stéphane (2019). «Le heavy métal connaît la croissance la plus rapide de tous les genres musicaux en 2018», *Le journal de Québec*, 30 avril, <https://www.journaldequebec.com/2019/04/30/le-heavy-metal-connaît-la-croissance-la-plus-rapide-de-tous-les-genres-musicaux-en-2018>, consulté le 30 août 2021.
- PURCELL, Natalie (2003). *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*, Jefferson, Caroline du Nord, McFarland and Company.
- Rencensement (2021). «Estimations de la population du Canada, premier trimestre de 2021», dans *Statistique Canada*, <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/210617/dq210617c-fra.htm>, consulté le 7 août 2021.
- RIFKI, Andhika (2018). *Teknik Vokal Pig-Squeals Pada Genre Slamming Metal*, mémoire de maîtrise, Institut Seni Indonesia Surakarta [Institut indonésien des arts de Surakarta], Fakultas Seni Pertunjukan [Faculté des arts et du spectacle], Surakarta, Indonésie 2018.
- SAKAKIBARA, Ken-Ichi, Leonardo FUKS, Hiroshi Imagawa et Niro Tayama (2004). «Growl Voice in Ethnic and Pop Styles», communication prononcée dans le cadre des *Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics*, Nara, Japon.
- SHARPE Young, G. (2007). *Metal — The Definitive Guide: Heavy, Thrash, Death, Black, Gothic, Doom, Progressive*, Londres, Jawbone Press.
- SHIGARU, Kiritani, Hajime HIROSE et Hiroshi IMAGAWA (1993). «High-speed Digital Image Analysis of Vocal Cord Vibration Dn diplophonia», communication prononcée au Research Institute of Logopedics and Phoniatrics de l'Université de Tokyo, Tokyo.
- SMIALEK, Eric T. (2014). «A Spectrographic Analysis of Vocal Techniques in Extreme Metal for Musicological Analysis», communication prononcée la semaine du 9 au 14 septembre dans le cadre de l' *International Computer Music Conference*, Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology (CIRMMT), Université McGill, Montréal Academia, p. 88-93.
- SMIALEK, Eric T. (2015). *Genre and Expression in Extrem Metal Music, ca. 1990-2015*, thèse de doctorat, Université McGill, Schulich School of Music, Montréal
- SMIALEK, Eric T., Philippe DEPALLEET et David BRACKETT (2012). «Musical Aspects of Vowel Formants in the Extreme Metal Voice», communication présentée dans le cadre du *Proceedings of the 15th International Conference on Digital Audio Effects*, au Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology (CIRMMT), Université McGill, Montréal.
- SONI, Resha et Seth H. DAILEY (2019). «Sulcus glottidis», dans *Otolaryngol Clinics of North America*, <https://www.medicine-des-arts.com/fr/article/sulcus-glottidis.php>, consulté le 30 août 2021.
- SOURDÈS, Lucile (2017). «Crier longtemps et sans se faire mal : La technique des chanteurs de métal», *L'OBS* <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-musique/20130202.RUE2115/crier-longtemps-et-sans-se-faire-mal-la-technique-des-chanteurs-de-metal.html>, consulté le 6 juin 2022.
- VAISSIÈRE, Jacqueline (2015). «Les organes de la parole», dans *La phonétique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 46-57.
- VAN TONGEREN, Mark (2019). «Singing: Overtone Singing», dans *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, New York, SAGE Publications, p. 1971-1975.
- VENKATESH, Vivek, David S. PERRI, Jeffrey S. PODOSHENET, Kathryn S. URBANIAK (2014). «From Pride to Prejudice to Shame: Multiple Facets of the Black Metal Scene within and without Online Environments», dans *Educational, Psychological, and Behavioral Considerations in Niche Online Communities*, Hershey, P A, Information Science Reference, p 364-388.
- VISCA, Caroline (2015). *La prise en charge du chanteur métal et ses spécificités*, mémoire de maîtrise, Université de Lorraine. Accessible en ligne : http://docnum.univ-lorraine.fr/public/BUMED_MORT_2015_VISCA_CAROLINE.pdf, consulté le 6 juin 2022.
- WALLMARK, Zachary (2018). «The Sound of Evil: Death Metal», dans Robert Wallace Fink, Melinda Latour et Zachary Wallmark (dir.), *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music*, New York, Oxford University Press, p. 67-87.
- WEINSTEIN, Deena (2000). *Heavy Metal: The Music and its Culture*, édition révisée, Boston, Massachusetts, Da Capo Press.
- WOOKUBUS (2019). «Here's How Many Streams Metal, Hard Rock and Hardcore Bands Got On Spotify in 2019», *The PRP News*, <https://www.theprp.com/2019/12/06/news/heres-how-many-streams-metal-hard-rock-hardcore-bands-got-on-spotify-in-2019/>, consulté le 30 août 2021.

ZANGGER BORCH, Daniel, Johan SUNDBERG, P. A. LINDSTAT
et Margareta THALÉEN (2004). «Vocal Folds Vibration
and Voice Course Aperiodicity in “Dist” Tones: A Study
of a Timbral Ornament in Rock Singing», *Logopedics
Phoniatrics Vocology*, p. 147-153.

Résumé

Les travaux sur les techniques vocales de chant guttural pratiquées dans la musique métal ne font que depuis peu l'objet de publications. À ce retard s'ajoute un manque de cohésion évident dans la littérature secondaire. En l'absence d'une terminologie efficace, les études tendent à se contredire l'une l'autre. Cet imbroglio obscurcit la connaissance, nécessaire afin de baliser la pratique et d'assurer une maîtrise adéquate de ces techniques vocales. Sans quoi, les apprenti·e·s chanteur·se·s encourent des risques de blessures.

Cet article pose les fondements des trois principales techniques de la voix saturée situées au cœur de la musique métal, soit le *growl*, le *fry scream* et le *harsh vocal*. La compréhension de leurs dissemblances invite à une classification rigoureuse et à une meilleure compréhension de l'instrument vocal.

Abstract

Works on metal music's growl vocal techniques have only recently begun to be published. This delay has been compounded by a clear lack of cohesion in the secondary literature. In the absence of effective terminology, studies tend to contradict each other. This imbroglio obscures the knowledge needed to guide practice and ensure adequate mastery of these vocal techniques. Without this, novice singers risk injury.

This article sets out the basics of the three main saturated vocal techniques at the heart of metal music: growl, fry scream, and harsh vocal. An understanding their dissimilarities motivates rigorous classification and deeper comprehension of the vocal instrument.

Corinne Cardinal

Corinne Cardinal est une passionnée de techniques vocales. Chanteuse du groupe métal Valfreya, elle compte plus de 200 spectacles à son actif et a également produit quatre albums, en plus d'avoir collaboré avec plusieurs autres artistes.

Corinne est détentrice d'un diplôme d'études collégiales, ainsi que d'un baccalauréat en chant classique. Elle termine présentement une maîtrise en musicologie, portant sur la thématique des techniques vocales liées à la voix saturée : ses connaissances en la matière lui permettent d'être une des rares personnes pouvant les enseigner.

Soliste, choriste, compositrice et interprète, son expertise, alliée à sa sensibilité, lui ouvre également les portes du métier d'actrice de voix hors champ dans les jeux vidéo et les séries télévisées.

Développement numérique de la communauté rap québécoise : Articulation d'un réseau alternatif en réponse à une marginalisation de l'industrie musicale

Héloïse Rouleau (doctorante,
Université de Montréal/Université de Liège)

En 2009, l'Observatoire de la culture et des communications du Québec identifie pour la première fois comme principale stratégie pour la survie de l'industrie musicale le renouvellement de l'offre à travers l'environnement numérique (Fortier 2009). Tenus en marge des structures de cette industrie, les artistes du milieu rap québécois investissent déjà depuis plusieurs années ces lieux virtuels. Si le hip-hop connaît aux États-Unis et en France un succès commercial sans précédent au tournant des années 2000 (Hammou 2014, 239), il demeure néanmoins quasi absent des principaux espaces de diffusion et de promotion de la province¹. Longtemps contraints d'évoluer au sein des canaux alternatifs, les rappeurs et rappeuses québécois sont pourtant aujourd'hui régulièrement diffusés sur les ondes des radios commerciales, attirent des foules record lors de festivals, affichent des tournées à guichet fermé, performant dans les plus grandes salles du Québec², remportent les plus prestigieux prix musicaux au pays³ et cumulent un nombre d'écoute plus important sur les plateformes de *streaming* que plusieurs artistes qui remportent ces mêmes prix dans d'autres catégories (Renaud 2022). Un réel écosystème semble donc s'être articulé pour leur permettre de s'imposer sur le marché.

Alors que certaines des premières recherches sur le sujet se concentraient sur les conjonctures sociohistoriques de l'émergence du rap au Québec (Chamberland 2006), d'autres travaux suivent son évolution d'un point de vue ethnographique (Blais 2009; Jones 2011), identitaire (LeBlanc et collab. 2007; Sarkar 2008; LeBlanc 2010;

Lemay 2016) et esthétique (Blais et Boudreault-Fournier 2016; Galarneau 2017). Un examen approfondi des environnements numériques reste toutefois à mener afin de comprendre comment le Web, en tant que canal alternatif, a pu être se révéler structurant pour le milieu.

Rencontre d'une communauté sur le Web

Dès son arrivée au Québec à la fin des années 1970, le hip-hop emprunte les voies alternatives du marché de distribution. Il fait son entrée par l'entremise de cassettes copiées et échangées au sein des diasporas afrodescendantes de New York et de Montréal (LeBlanc et collab 2007, 9). Ce n'est qu'à la fin des années 1990 qu'une première vague d'artistes hip-hop se voit offrir des contrats de disques et que des prix musicaux leurs sont décernés, assurant au rap québécois ses premières reconnaissances dans la sphère publique. Les tensions identitaires exacerbées d'une société québécoise post-référendaire⁴ mènent cependant plusieurs maisons de disques et radios commerciales à se désengager du milieu (Chamberland 2006, 1-16). Celles-ci jugent trop risqué de générer des profits à partir d'artistes dont les réalités sociales, mises en lumière par leur musique, sont reprises et exagérées de façon pernicieuse dans les médias⁵.

L'engagement restreint de l'industrie au cours des années 2000, entre autres dû à la place occupée par les subjectivités racistes dans le système médiatique québécois, ne donne d'autre choix aux rappeurs et rappeuses que de mettre en place un système autonome qui

¹ À titre comparatif, si entre 2005 et 2015 seuls quatre albums s'inscrivent dans le palmarès des cinquante albums québécois les plus vendus (Institut de la statistique du Québec 2019) pour la même période, c'est une moyenne d'environ quatre albums de rap français *par année*, selon l'organisme InfoDisc en France. Par comparaison, aux États-Unis, selon le palmarès Billboard, c'est un peu plus de sept albums de rap américain qui figurent annuellement dans ce palmarès.

² Loud est le premier rappeur québécois à devenir la tête d'affiche de spectacles au Centre Bell de Montréal et au Centre Vidéotron de Québec, cumulant un total de plus de 20 000 spectateurs et spectatrices en trois représentations.

³ En 2019, Loud remporte le Juno de l'album francophone de l'année et le rappeur Tizzo remporte le Prix de la meilleure chanson de la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN).

⁴ Après le référendum de 1995, qui porte sur la séparation du Québec du reste du Canada, les tensions identitaires sont à leur comble dans la province, notamment du fait que le Premier ministre Jacques Parizeau déclare que le camp prônant l'émancipation des Québécois a perdu son combat en raison du « vote ethnique ».

⁵ Des liens expéditifs sont par exemple esquissés entre un réseau de proxénétisme et le milieu hip-hop de la ville de Québec à l'occasion de l'opération policière Scorpion en 2002. Dans le même ordre d'idées, plutôt que de faire référence à certains collectifs de rap, quelques médias les présentent comme des gangs de rue (Bélanger 2006).

s'articule en plusieurs branches (studios et labels parallèles, événements *underground*, DVD magazines⁶, etc.). Plusieurs communautés se construisent surtout sur le Web, en un «réseau fermé», «en marge des différentes industries musicales» (Galarneau 2017, 98). En parallèle, les grandes enquêtes du ministère de la Culture et des Communications sur les pratiques culturelles révèlent que les publics amateurs de rap au Québec investissent le numérique (2004, 2009, 2014). Ces publics se démarquent par une utilisation plus régulière d'Internet ainsi que par un achat de musique plus fortement influencé par les réseaux sociaux. Cette présence des artistes et des publics dans l'espace virtuel est donc à l'origine de la principale problématique retenue ici : en quoi l'écosystème numérique et les interactions qui y prennent place ont-ils été des facteurs de développement pour le rap québécois ? En appréhendant le cyberespace comme lieu de rencontre entre publics et artistes, j'ai pour objectif d'examiner les collaborations qui se tissent dans l'espace Web et d'en étudier les effets structurants sur les activités à la fois socioéconomiques et artistiques du milieu hip-hop au cours des années 2000.

Interactionnisme numérique, vers le développement de nouvelles conventions

Cette enquête émerge donc d'un examen plus large du milieu rap québécois en tant que «monde» artistique (Rouleau 2020), où un écosystème d'acteurs et d'actrices interagissent en vue de la production musicale (Becker 1982). Le sociologue américain Howard Becker propose notamment d'examiner comment un groupe de collaborateurs et de collaboratrices en arrive à construire un «système parallèle» lorsque le système en place se révèle hermétique à son endroit (31-32, 116). Le cadre sociologique interactionniste permet d'observer comment une chaîne de coopération se réarticule afin que ses intermédiaires soient en mesure de mener des activités selon de nouvelles conventions lorsque certains maillons de la chaîne sont retirés, comme c'est le cas pour la diffusion du rap au Québec. Cette recherche s'inscrit ainsi explicitement dans une logique de résistance. Le rap y est investigué dans une perspective de «*black noise*» (Rose 1994), ce qui revient à dire, en quelques mots, que l'esthétique hip-hop sera ici décortiquée à travers la focale du *bruit* créé par les communautés noires lorsque les institutions font la sourde oreille. À la lumière des observations du sociologue Philippe Néméh-Nombé (2018, 43), cette théorie s'oppose

à plusieurs égards à une logique de «*global noise*» (Mitchell 2001), selon laquelle un rap déshistoricisé est examiné comme manifestation locale d'un phénomène culturel globalisé, ce qui atténue sa fonction de geste artistique de contestation sociale. L'idée est donc d'investiguer les espaces numériques où le milieu rap a dû se retrancher lorsque les institutions québécoises lui ont fermé leurs portes en raison de préjugés envers les communautés afroquébécoises, trop souvent associées à la violence et à la criminalité (Néméh-Nombé 2018, 39 ; Rouleau 2020, 49-51).

L'enquête que j'ai entreprise sur cette réarticulation des pratiques en ligne s'est déroulée alors que les recherches sur les transformations de l'industrie musicale à l'arrivée de nouvelles technologies restaient encore à approfondir (Le Guern 2016). L'avènement du Web 2.0 au début des années 2000 a transformé l'Internet, qui est passé d'un environnement figé à un environnement interactif et «social» (O'Reilly 2005, 32-52). La création, le partage et l'hébergement de contenu multimédia, combinés à une démocratisation des outils technologiques, facilitent la diffusion et la promotion autonome de musiques au sein de réseaux sociaux virtuels. Ces réseaux regroupent plus spécifiquement les plateformes qui permettent 1) la création d'un profil public personnalisé ; 2) la sélection des usagers avec qui l'interaction est possible et ; 3) la visibilité de ce réseau d'usagers sélectifs (Boyd et Ellison 2007, 211). La recherche de dispositifs répondant à ces critères sur les sites internet dédiés au rap au Québec a ainsi structuré mon analyse de l'articulation de «réseaux» hip-hop sur le Web.

Méthodologie d'une enquête de terrain virtuelle

Pour comprendre cette articulation, je propose de me concentrer sur les deux sites précurseurs des réseaux sociaux les plus structurants pour le milieu : HHQc.com et HipHopFranco.com (Lemay 2016, 23 ; Jones 2011, 197 ; Abogo 2016, 274). Les prochaines sections feront état d'une recension systématique de leurs principales composantes et de leur évolution à travers le temps ; suivra une analyse des dynamiques sous-jacentes aux collaborations qui s'y construisent. Pour ce faire, un corpus de près de 140 000 captures disponibles⁷, initialement publiées entre 2002 et 2018 et archivées sous forme d'URLs⁸ par l'outil *Wayback Machine* du Archive.org, ont d'abord été filtrées afin de ne conserver que les 23 000 captures comportant du texte⁹. Un échantillon représentatif a ensuite été sélectionné de façon inductive, d'abord à partir de chacun des onglets apparaissant

⁶ Nom que donnait la communauté aux DVD dont le contenu correspondait au genre «reportage».

⁷ Le terme «capture» est utilisé au sens où le dispositif effectue une forme de «photo numérique» des sections du site à travers le temps. L'outil *Wayback Machine* permet alors d'accéder à cette «photo» via un URL qui donne accès à la section du site comme s'il s'agissait encore du moment précis où le site a été «pris en photo» ou «capturé».

⁸ *Uniform Resource Locator*, une méthode d'accès à un lieu virtuel sous formes de lien direct (IANA 2019).

⁹ L'Internet Assigned Numbers Authority recense cinq principales catégories de «type Multipurpose Internet Mail Extensions (type MIME)» indiquant la nature et le format d'un document. Chaque URL peut donc être classé selon son type MIME, soit «*text*», «*image*», «*audio*», «*video*» ou «*application*», et peut ensuite être isolé en fonction de cette catégorie (IANA 2019).

au fil des ans sur le site ; je me suis dans un troisième temps concentrée sur les sections qui m'apparaissent les plus significatives, en raison de la nature des activités et du nombre d'interactions qui s'y déroulent¹⁰. Un total de 916 captures ont finalement été cataloguées sous quatre catégories, soit leur date de mise en ligne, leur fonction, leur description ainsi que les dispositifs interactionnels et la nature des interactions qui s'y opèrent. L'étude de ce corpus a alors fait apparaître les structures virtuelles qui seront décrites dans les prochains paragraphes et qui permettent une coopération de la communauté hors des canaux *mainstream* établis par l'industrie.

HipHopFranco.com

Le site HipHopFranco.com, en ligne de 2002 à 2018, a pour mission de réunir les amateurs de *battle* rap sur une même plateforme, forme de joute (*battle*) où des rappeur·se·s compétitionnent à coup de couplets (*verses*) de rap spontané (*freestyle*) (Toop et collab. 2012). Il devient rapidement un lieu prisé de rencontres virtuelles pour la communauté. Le site met plusieurs outils ou éléments à la disposition des usager·ère·s : des fichiers audios gratuits (qui seront plus tard monétisés) pour se procurer de la musique ; des articles de fond (à partir de 2004) pour s'informer ; des paroles d'album et des « leçons » d'écriture pour s'approprier les textes ; des calendriers pour se rassembler hors du Web ; des sondages pour s'exprimer sur le contenu musical ; enfin, une zone de clavardage instantanée pour faciliter les interactions. Plus tard, seront répertoriées sur le site

des émissions hip-hop de stations de radios émergentes, ainsi que des services d'enregistrement et de production musicale hip-hop. Ces onglets rendent explicite la constitution d'une chaîne de coopération de création et de diffusion alternative pour le milieu.

Le forum de discussion devient rapidement l'attrait principal de la plateforme grâce aux *battles* rap qui y sont virtuellement organisés. Cette pratique caractéristique du genre hip-hop y est réarticulée pour convenir aux propriétés spécifiques du dispositif numérique (communication sous forme de fils de discussion, partage de fichiers, suivi simplifié des activités de chaque profil [Ackland 2013, 6-7, 65-67]). Fort du succès de ces sections nommées « micros armés » et « violence verbale hebdomadaire », le site met en branle des « marches à la mort », tournois virtuels qui opposent les participant·e·s qui s'illustrent avec brio dans ces premières sections du forum. À chaque ronde, deux participant·e·s sont invité·e·s à mettre en ligne un fichier audio. Simulant virtuellement l'immédiateté des *battles*, les participant·e·s ne peuvent réécrire leurs répliques en fonction de leur opposant, même si l'un met en ligne son fichier avant l'autre. La durée de chaque intervention est courte et rigoureusement déterminée, une contrainte potentiellement liée aux capacités d'hébergement du site. Les joutes doivent faire mention du site hôte HipHopFranco.com, stratégie qui permet d'attirer de nouveaux membres alors que les fichiers se partagent abondamment.

Image 1 : Page d'accueil du <http://hiphopfranco.com/>, archive du 21 novembre 2002.

The screenshot shows the homepage of HipHopFranco.com. At the top, there's a navigation bar with 'Forum' and 'S'enregistrer'. Below this, a central banner reads 'Bienvenue sur HipHopFranco.com' and 'Concours Brown Sugar'. The main content area features a large image of a man and a woman embracing, with the text 'brown sugar' overlaid. To the right, there's a sidebar with a section titled 'EXPLICITBEATS COMPIATION' and 'ARRIVE!!!!'. Below this, it says 'Compilation Explicitbeatz Vol. 1 cherche toujours des groupes pour faire partie de ce projet, il reste quelques places sur la compila tion.' and 'Pour plus d'information Écrivez moi'. At the bottom, there's a red text box with details about the 'Concours Brown Sugar'.

Forum
■ S'enregistrer ■

"Général"

Nouvelles
Shows & Albums
Mp3
Lyrics
Critiques d'albums
Entrevue
Emcees
Production
Liens

■ Bienvenue sur HipHopFranco.com ■

"Concours Brown Sugar"

original motion picture soundtrack
brown sugar

EXPLICITBEATS
COMPIATION
ARRIVE!!!!

Compilation Explicitbeatz
Vol. 1 cherche toujours
des groupes pour faire
partie de ce projet, il reste
quelques places sur la
compila tion.

Pour plus d'information
Écrivez moi

Le concours est très simple! Ça sera une phrase à compléter et vous devrez m'appeler au numéro de téléphone qui sera divulgué ultérieurement pour me donner la réponse. Il y a plusieurs prix à gagner donc des trames sonores du film "Brown Sugar", des t-shirts, des chapeaux et puis des collants! Voici l'adresse officielle de la trame sonore : brownsugar.mcarecords.com !!

¹⁰ La première capture de la page d'accueil, année après année, a été soumise à un examen. Lorsque des changements structurels sont apparus, un recul dans le temps a été fait jusqu'à identifier le ou les moments de restructuration. Les onglets apparaissant et disparaissant des sites ont alors été catalogués et analysés.

Image 2 : Fragments du forum du <http://hiphopfranco.com/>, archive du 17 octobre 2002.

Zone de discussion				
Forum	Posts	Threads	Last Post	Moderator
 Hip-Hop Francophone Discussions générales sur le H-H francophone.	5271	229	10-17-2002 01:30 AM by slutw0n	
 Hip-Hop Anglophone Discussions générales sur le H-H anglophone.	1360	57	10-17-2002 01:41 AM by xSlasHx	
 Salon Discussions générales.	7628	340	10-17-2002 01:44 AM by slutw0n	slutw0n, who cares 12
 Albums & Shows Discussions sur les albums et les shows.	1328	77	10-17-2002 12:01 AM by JBrUce	JeePeeZ
 Production Discussions sur les techniques et l'équipement.	659	47	10-16-2002 12:49 PM by JeePeeZ	John Huss, MefistoHC
 Turntablism Discussions sur les techniques et l'équipement.	107	11	10-17-2002 12:01 AM by kennywong	DJ OnE-Chuck, kennywong
 Graff & Break Discussions sur le graff et le break.	38	3	10-16-2002 10:34 PM by Kaygee	
Zone sinistrée				
Forum	Posts	Threads	Last Post	Moderator
 Conflits d'intérêt Provoquez, insultez et défoulez-vous ici!	796	39	10-16-2002 06:19 AM by slutw0n	
 Gladiateurs textuels Section battlerap texte. (nom vs nom)	619	21	10-16-2002 09:01 AM by latraderousse	
 Micros armés Section battlerap audio. (nom vs nom)	783	24	10-17-2002 01:55 AM by MeRCuRe	

Image 3 : Règles de la compétition, <http://www.hiphopfranco.com/forum/archive-marche-la-mort-vii/57710-round-1-insa-vs-energik-vs-bong.html>, archive du 15 septembre 2009.

02/07/2007, 07h36
#1 (permalink)

SiniS

Palindrome Pragmatique
Avatar de SiniS
Membre : #1
Messages : 66 061
Ville : hiphopfranco.com
Réputation : 700

Round 1 : Insa vs Energik vs Bong

-> Les tracks doivent être postés pour mardi le 10 juillet 2007 23h59
-> Les voteurs auront jusqu'à lundi le 16 juillet 2007 23h59 pour voter

Les règlements du tournoi sont les suivants:
- Durée de l'audio = 2:00 minute MAXIMUM (pas une seconde de plus)
- VOUS DEVEZ MENTIONNER "LE NOM DE VOS ADVERSAIRES" ET LE NOM DU TOURNOI (MARCHÉ LA MORT ?) ET HIPHOPFRANCO.COM
- Celui qui post en 2e ne doit pas s'appliquer au premier
- Pas de recyclage/bitage
- Pas de crew voting (crew = les gens directement impliqués dans le même groupe)
- Les gens qui ont des liens familiaux avec les participants des battles n'ont pas le droit de voter (ni les conjoints des participants)
- LES VOTEURS DOIVENT AVOIR UN MINIMUM DE 50 POSTS. MAIS CETTE LIMITE NE S'APPLIQUE PAS AUX PARTICIPANTS
- Les votes doivent être écrits dans 1 bon paragraphe d'explications)
- Les votes doivent être basés sur les critères suivants: punches, rimes, flow, diss personnels, ...
- Les votes ne doivent pas TROP prendre en considération la production et les beats.

Il y aura des messages de "Talk-shit" chaque semaine pour garder les threads des battles clean!

TOUS CEUX QUI NE RESPECTERONT PAS LES RÈGLES VONT ÊTRE AUTOMATIQUEMENT DISQUALIFIÉS, PAS DE Pitié!

Bannissement
- Talk Shit dans les threads de battles
- Thread Inutiles
- No-Show

Bonne chance à tous les participants et que le vrai tournoi commence!!

Le vote du public va compter pour 50% et le vote des juges va compter pour l'autre 50%.

À la suite de la mise en ligne des fichiers, les membres du forum ayant un minimum de 50 publications à leur actif sont invités à voter. Ce critère incite les usagers expérimentés à interagir sur la plateforme et permet d'éviter l'intrusion de néophytes. Un vote comprend au moins un paragraphe de commentaire et aborder obligatoirement des éléments esthétiques (texte, *flow*, rythme, complexité). Les « marches à la mort » encouragent ainsi la spécialisation de la communauté. Bien qu'il faille être un membre actif pour voter, n'importe qui se démarquant dans les joutes hebdomadaires peut participer à une *battle*, règle qui vise à démocratiser l'activité artistique. L'intérêt ainsi organiquement attisé entraîne parfois la création de rivalités mythiques, mettant notamment en scène des rappeurs comme Koriass ou Loud, figures de proue de la scène actuelle qui obtiennent une visibilité dans les médias de masse.

Les membres du forum FiligranN et Jo le Zef profitent de l'intérêt pour fonder les *WordUp! Battles*. Ces événements dépassent les lieux virtuels en rassemblant la communauté dans un espace réel. Le premier événement oppose Maybe Watson à Obia le Chef, deux artistes qui feront activement partie de la nouvelle vague de rap au Québec. Le concept inspirera même la création des *Rap Contenders* à Paris, des événements similaires qui donneront l'occasion à quelques participants québécois d'élargir leur notoriété en France. De l'interaction virtuelle à la reconnaissance internationale, l'action des internautes devient une source de croissance et de visibilité pour le milieu. Entre 2005 et 2007, le site fait l'objet de plusieurs refontes, ce qui provoque en contrepoint la suppression de plusieurs publications, permettant à son rival, le HHQc.com, de se démarquer par un nombre d'articles de fond beaucoup plus important.

HHQc.com

Créé en 2003, le site HHQc.com fait concurrence au HipHopFranco.com. Il vise à l'origine la diffusion et la promotion des activités des rappeurs et rappeuses de la ville de Québec. La popularité de la plateforme et l'invisibilité du genre dans la sphère publique obligent cependant ses créateurs à élargir rapidement sa recension à l'ensemble de la province, puis à l'international. D'emblée, le HHQc.com présente plusieurs aspects qui se révèlent structurants pour le milieu.

Bien qu'aujourd'hui le site soit plutôt axé sur la publication d'articles, une foule de dispositifs de réseautage, précurseurs des réseaux sociaux (appréciation, commentaire, partage), offraient au départ aux artistes ainsi qu'aux fans la possibilité de créer des profils personnels, en plus de télécharger, partager, commenter et évaluer du contenu audio. À cela s'ajoute une activité communautaire qui s'étend au-delà des intérêts hip-hop : la discussion la plus active sur le forum est en effet son « *lounge* » général, alors que des onglets seront éventuellement consacrés aux sports et aux jeux. L'environnement virtuel n'est donc pas seulement un espace de promotion et de diffusion ; il renforce les liens de la communauté au-delà du rap. Un onglet propose également d'héberger à bas prix le site d'artistes moins établis. Cette centralisation consolide les fragments d'un réseau alternatif de collaboration.

Image 4 : Page d'accueil du <http://hhqc.com/> le 4 janvier 2004



Par opposition au site HipHopFranco.com qui alimente et renforce le développement d'un réseau parallèle, HHQc.com s'impose au sein même de la structure en place de l'industrie culturelle québécoise. Le site en vient en effet à constituer une forme d'intermédiaire (Hirsch 1972, 642) entre les artistes et les instances administratives du système en place. Son soutien à la production de compilations devient l'une des activités les plus significatives pour la prospérité du rap québécois. En 2010, l'équipe fait appel au label Silence d'Or, devenu Joy Ride Records, pour la production d'un album regroupant une cinquantaine d'artistes. La coopération d'un réseau virtuel se cristallise et conduit à une œuvre musicale réelle : *La force du nombre vol. 1* (Artistes variés 2010). Une seconde compilation est produite (*La force du nombre vol. 2*, Artistes variés 2015), et reçoit cette fois une subvention du fonds Musicaction¹¹. Par ce geste, la plateforme se positionne en tant que facilitatrice des rapports entre les artistes et les instances subventionnaires de l'industrie. La plateforme affiche depuis 2019 le support qu'elle reçoit de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), solidifiant sa position d'intermédiaire entre les créateur-trice-s de contenu artistique et les institutions. Par son implication dans les activités de production culturelle, le HHQc.com facilite la structuration de la communauté hip-hop au Québec.

Conclusions

D'emblée, la littérature et les enquêtes sur les pratiques culturelles permettent de comprendre, d'une part, pourquoi les

rappeur-se-s québécois-e-s sont obligé-e-s de se retrancher sur le Web et, d'autre part, dans quelle mesure les amateur-ric-e-s du genre s'approprient plus fortement les environnements numériques. L'examen de l'écosystème virtuel résumé dans ces pages vise à montrer la constitution d'un réel réseau de coopération lors de la rencontre de ces deux partis sur le Web. Par cette enquête, j'ai cherché à mettre en lumière des dispositifs qui permettent et stimulent la collaboration, tels que les *battles* rap virtuels ou la production d'albums collectifs. Ceux-ci structurent les activités de la communauté en parallèle d'une industrie qui lui reste majoritairement hermétique. La coopération du réseau virtuel se consolide en une pratique artistique vivante qui mène à une nouvelle reconnaissance des institutions et à la création d'une certaine place pour le rap dans l'espace public. L'accès à cet espace ne semble toutefois pas devoir se faire sans décalage entre ce qui est créé et ce qui réussit à s'introduire dans la culture *mainstream*. En effet, bien que des rappeurs et rappeuses soient dorénavant mis-e-s de l'avant dans les médias de masse, ceux et celles qui y parviennent sont nécessairement en mesure de négocier plus facilement avec l'ordre établi. Si, comme j'ai tenté de le montrer ici, les activités numériques des rappeur-se-s mènent à une visibilité du hip-hop dans la sphère publique, il serait éventuellement intéressant d'examiner de manière exhaustive l'essor récent du rap dans les canaux de diffusion *mainstream*, sous l'angle des prescriptions normatives (Voirol 2005) qu'exige cette visibilité.

¹¹ Le fond Musicaction supporte les projets musicaux du Québec grâce au soutien du gouvernement canadien, de radiodiffuseurs privés, de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) ainsi que de la Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ).

Références

- ABOGO, Marie Thérèse Atsena (2016). «La réception du hip-hop chez des rappeurs afro-qubécois dans la ville de Québec: Appropriation intersectionnelle de problématiques multidimensionnelles», thèse de doctorat, Université Laval, Québec.
- ACKLAND, Robert (2013). *Web Social Science: Concepts, Data and Tools for Social Scientists in the Digital Age*, Los Angeles, Sage Publications.
- ARTISTES VARIÉS (2010). *La force du nombre vol. 1*, Silence d'Or, HHQ23759, 1 disque compact.
- ARTISTES VARIÉS (2015). *La force du nombre vol. 2*, Silence d'Or, DIA24564, 1 disque compact.
- BLAIS, Laurent K. et Alexandrine BOUDREAU-FOURNIER (2016). «La comète Piu Piu», *Nouveaux médias et nationalisme en mutation*, vol. 40, n° 1, p. 103-123.
- BLAIS, Laurent K. (2009). «Le rap comme lieu: Ethnographie d'artistes de Montréal», mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- BECKER, Howard S. (2006) [1982]. *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion.
- BOYD, Danah et Nicole ELLISON (2007). «Social Network Sites: Definition, History and Scholarship», *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 13, n° 1, p. 210-230.
- CHAMBERLAND, Roger (2006). «Le paradoxe culturel du rap québécois», dans Serge Lacasse et Patrick Roy (dir.), *Groove: Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 1-16.
- FENG, Tiana (2019). «Prix de la chanson SOCAN: La chanson "on fouette" du rappeur québécois Tizzo mettant en vedette Shreez et Soft remporte la bourse de 10 000 dollars», *SOCAN*, <https://www.socan.com/fr/2019/>, consulté le 8 juillet 2019.
- FORTIER, Claude (2009). «Au Québec, la consommation musicale passe clairement au numérique», *Statistiques en bref*, Observatoire de la culture et des communications du Québec, <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/stat-bref52.pdf>, consulté le 20 mars 2019.
- GALARNEAU, Etienne (2017). «Innovations médiatiques et avant-garde musicale: Une sociomusicologie des "musiques émergentes" à l'ère du Web 2.0», mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- HAMMOU, Karim (2014). *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.
- HHQC.COM (2004). «Page d'accueil», <http://hhqc.com/>, archive du 4 janvier.
- HIPHOPFRANCO.COM (2002). «Page d'accueil», <http://hiphopfranco.com/>, archive du 21 novembre.
- HIPHOPFRANCO.COM (2002). «Forum», <http://hiphopfranco.com/forum>, archive du 17 octobre.
- HIRSCH, Paul (1972). «Processing Fads and Fashions», *American Journal of Sociology*, vol. 77, n° 4, p. 639-659.
- INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC (INSPQ) (2005 à 2019). «Palmarès des enregistrements sonores les plus vendues au Québec», http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/enregistrementssonore/palmares/palmares_enregistrements_sonores.htm, consulté le 20 mars 2020.
- INTERNET ASSIGNED NUMBERS AUTHORITY (IANA) (s.d.), «RFC 6838: Media Type Specifications and Registration Procedures», <https://tools.ietf.org/html/rfc6838>, consulté le 15 septembre 2019.
- INTERNET ASSIGNED NUMBERS AUTHORITY (IANA) (s.d.), «RFC 1738: Uniform Resource Locator», <https://tools.ietf.org/html/rfc1738>, consulté le 15 septembre 2019.
- JONES, Christopher M. (2011). «Hip-Hop Quebec: Self and Synthesis», *Popular Music and Society*, vol. 34, n° 2, p. 177-202.
- JUNOS (2019). «Awards Winners», <https://junoawards.ca/2019-juno-award-winners/>, consulté le 8 juillet 2019.
- LAABIDI, Myriam (2006). «Culture hip-hop québécoise et francophone, culture identitaire», dans Serge Lacasse et Patrick ROY (dir.), *Groove: Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 167-178.
- LEBLANC, Marie Nathalie (2010). «Entre résistance et commercialisation: À la recherche du renouveau politique», *Dilemmes hip-hop: Cahier de recherche sociologique*, n° 49, p. 5-15.
- LEBLANC, Marie Nathalie, Alexandrine BOUDREAU-FOURNIER et Gabriella DIERRAHIAN (2007). «Les jeunes et la marginalisation à Montréal: La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration», *Diversité urbaine*, vol. 7, n° 1, p. 9-29.
- LE GUERN, Philippe (2016). *Où va la musique? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Paris, Transvalor/Presses de mines.
- LEMAY, Sylvain (2016). «Analyse des messages dans le rap francophone du Québec: Entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012)», mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS (2005). «L'écoute musicale et l'achat d'enregistrements sonores», *La pratique culturelle au Québec en 2004*, https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/pratique_2004_3.pdf, consulté le 17 mars 2019, p. 59-89.

- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS (2011). «L'écoute et la consommation de la musique», *Recueil statistique: Les pratiques culturelles au Québec en 2009 parmi les groupes sociaux*, https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/pratiques-culturelles2009/Pratique_2009_Sociodemographique_4.pdf, consulté le 17 mars 2018, p. 99-114.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS (2016). «Musique», *Les pratiques culturelles au Québec en 2014 – Recueil statistique Volume 1 : Groupes sociaux*, https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Enquete_pratiques_culturelles/RecueilStat2014-Vol1.pdf, consulté le 17 mars 2018, p. 57-64.
- MITCHELL, Tony (dir.) (2001). *Global Noise: Rap and Hip Hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press.
- NÉMÉH-NOMBRÉ, Philippe (2018). «Le hip-hop avec des gants blancs: Réflexion sur la dépolitisation et l'éclaircissement du hip-hop lors de son passage dans la culture de masse», *Liberté*, n° 322, p. 39-44.
- O'REILLY, Tim (2005). «What Is Web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software», dans Michael Mandiberg (dir.), *The Social Media Reader*, New York, New York University Press, p. 32-52.
- RENAUD, Philippe (2022). «Le rap sort de l'ombre», *L'Actualité*, vol. 47, n° 2, mars.
- ROSE, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press.
- ROULEAU, Héloïse (2020). «Nouvel essor du rap québécois: Développement numérique d'une culture en marge de l'industrie», mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- SARKAR, Mela (2008). «“Ousqu'on chill à soir?”: Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise», *Diversité urbaine*, hors-série n° 1, p. 27-44.
- SINIS (2009). «Marche à la mort», *HipHopFranco.com*, <http://www.hiphopfranco.com/forum/archive-marche-la-mort-vii/57710-round-1-insa-vs-energik-vs-bong.html>, archive du 15 septembre.
- TOOP David, Charise CHENEY et Loren KAJIKAWA (2012). «Rap», *Grove Music Online: Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 22 avril 2019.
- VOIROL, Olivier (2005). «Visibilité et invisibilité: Une introduction», *Réseaux*, vol. 1-2, n° 129-130, p. 9-36.

Résumé

Dans la dernière décennie, la profonde mutation de l'industrie musicale impose aux artistes le renouvellement de l'offre à travers de nouveaux lieux virtuels désormais fréquentés par les auditeur·rice·s. La communauté rap québécoise, longtemps tenue à l'écart de la culture de masse dans la province, développe depuis déjà plusieurs années des stratégies maximisant ces nouvelles possibilités offertes par le Web. Le présent article met en lumière le rôle structurant joué par le numérique dans le développement du rap québécois francophone au cours des années 2000, alors que ses artistes n'ont eu d'autres choix que d'optimiser les outils de promotion et de diffusion alternatifs.

Abstract

In the past decade, the profound mutation of the music industry has forced artists to renew their offer through new virtual spaces henceforth frequented by audiences. Quebec's rap community, long kept away from the province's mass culture, has already for several years been developing strategies to maximize the new possibilities offered by the Web. This article highlights the structuring role played by digital technology in the development of francophone rap in Quebec during the 2000s, when its artists had no choice but to optimize alternative promotion and distribution tools.

Héloïse Rouleau

Héloïse Rouleau est doctorante en musicologie en cotutelle entre l'Université de Liège et l'Université de Montréal. Après des études en communications, elle poursuit son parcours académique en sociomusicologie autour des répertoires hip-hop francophones. Son mémoire de maîtrise met en lumière les stratégies de mobilisation du Web dans la résurgence récente du rap québécois, alors que sa thèse révélera les enjeux entourant l'actuel succès mainstream du rap belge. Elle participe à plusieurs des projets de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique, en plus d'être impliquée auprès de la Société de recherche et de diffusion de la musique haïtienne. Héloïse est également chercheuse associée à la Chaire de recherche du Canada en musique et politique et cofonde en 2019 l'association des Médiateurs et médiatrices de la musique du Québec qui œuvre à promouvoir et favoriser une vie culturelle musicale active, dynamique et inclusive.

Comptes rendus

Ariane Couture

La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par

ses institutions

Québec, Presses de l'Université

Laval, 2019, 257 p.

ISBN 9782763746562



Ariane Couture retrace le développement de la pensée musicale contemporaine du Québec à partir des grands axes de programmation de quatre sociétés de concert. La Société de Musique Contemporaine du Québec (SMCQ), les Événements du Neuf, l'Ensemble Contemporain de Montréal (ECM) et le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) ont joué, et jouent encore (à l'exception des Événements du Neuf, dont les activités cessent en 1990), un rôle fondamental dans le développement de cette scène musicale québécoise. Ces organismes influencent la création, la diffusion, la compréhension et la production d'un répertoire de musique contemporaine québécois et canadien.

L'ouvrage s'ouvre sur la fondation de la SMCQ en 1966, événement qui marque le point d'entrée du processus d'institutionnalisation de la musique contemporaine au Québec, et se clôt en 2006. Au cours de ces quatre décennies, ces sociétés de concert ont transformé le milieu musical québécois en permettant à différents courants esthétiques contemporains de passer de la marginalité à la «classification¹». L'une des grandes forces de cet ouvrage est de montrer comment ce processus d'institutionnalisation de la musique contemporaine québécoise s'est opéré selon la structure organisationnelle, les directions artistique et musicale, les opportunités de financement, ainsi que les conditions d'exécution propres à chaque organisme. Ce faisant, l'autrice cerne le «rôle que jouent les organismes de concert dans l'élaboration d'un répertoire d'œuvres de musique contemporaine au Québec» (p. 6).

À l'instar de l'étude de la programmation de Jésus Aguila du *Domaine musical*², Couture soutient que la conception

des programmes musicaux s'effectue sur trois plans : 1) de référence, où l'on présente des œuvres du passé, 2) de connaissance, c'est-à-dire soutenue par une volonté de classiciser les modernes et finalement, 3) de recherche, permettant de présenter des œuvres émergentes (p. 53). Les sociétés de concert favorisent ainsi le processus de classification des œuvres associées à la modernité, stimulent la création d'œuvres nouvelles et contribuent à l'émergence d'un réseau national de compositeurs et de compositrices. Reprenant les catégories d'Aguila, cette approche analytique permet à l'autrice de distinguer des thématiques de programmation présentant à la fois (ou exclusivement) des «œuvres anciennes», dites de «références», et des «classiques contemporains» qui favorisent le développement de la création musicale. Parallèlement, l'analyse des courants esthétiques par les axes de programmation montre que la mise en valeur de certaines tendances contribue à la formation d'un écosystème d'institutions aux contours propres.

Les quatre chapitres du livre sont consacrés respectivement à la SMCQ (1966-), les Événements du Neuf (1978-1990), l'ECM (1987-) et finalement, le NEM (1989-). Pour la première fois, les concerts des Événements du Neuf et de l'ECM sont répertoriés, ce qui constitue un apport additionnel de l'ouvrage. Ce travail de recherche est effectué à partir de programmes de concerts, de documents d'archives, d'articles de journaux, de revues et critiques musicales, de biographies et de témoignages inédits.

C'est dans un contexte politique et socioculturel vibrant que la SMCQ voit le jour en tant que premier organisme uniquement voué à la diffusion de la musique contemporaine au Québec. Selon André Prévost, ses fondateurs prônent une pensée musicale marginale, à l'encontre des canons «sacrosaints de la pensée traditionnelle³» de l'époque. Leur but est de faire connaître au public montréalais les œuvres fondatrices de l'avant-garde musicale européenne, en plus de mettre en valeur les compositrices et compositeurs québécois·e·s et, dans une moindre mesure, canadien·ne·s. En procédant par l'analyse des programmes, l'autrice révèle sous un angle nouveau les continuités et ruptures entre les directions artistiques de Serge Garant (1966-1986), Gilles Tremblay (1986-1988) et Walter Boudreau (1988-2006).

¹ Processus d'institutionnalisation et de mise en valeur du répertoire contemporain (p. 3).

² Jésus Aguila (1992). *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard.

³ André Prévost (1987). «La vraie présence de Garant», *Sonances*, vol. 6, n° 2, p. 2, tel que cité en page 86 de l'ouvrage.

L'ère Garant est marquée par une forte appréciation pour le constructivisme sériel post-webernien. Orientant sa programmation sur la modernité européenne et favorisant la recherche et la création, l'organisme facilite une rencontre entre la modernité musicale et le public, tout en accordant une place de choix à la création québécoise. La SMCQ devient rapidement une institution phare et un tremplin pour la carrière de plusieurs compositeur·rice·s québécois·es et canadien·ne·s. Entre 1971 et 1986, un groupe de compositeurs québécois — exclusivement masculin à l'exception de Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938-1985) — occupe une place de choix dans la programmation. Ceux-ci sont présentés aux côtés des Européens tels Arnold Schoenberg, Anton Webern, Edgard Varèse, Olivier Messiaen, Iannis Xenakis et Karlheinz Stockhausen.

Les années 1980 voyant poindre d'autres initiatives en musique contemporaine et un certain relativisme esthétique, la SMCQ s'orientera vers une programmation de plus en plus éclectique, voire postmoderne. Les années Tremblay seront caractérisées par la diversification des lieux de production, une perspective esthétique plus large et une propension à l'événementiel. Ce changement de direction sera poursuivi à partir de la fin de la décennie par Boudreau, sous la direction duquel l'organisme soutiendra avec vigueur les œuvres de «jeunes» Québécois nés avant 1950. Toutefois, cette ligne de pensée pose un problème d'unité dans la programmation. Les concerts hommage et thématiques s'inscrivent dès lors comme stratégie de fidélisation du public; ils visent une meilleure compréhension des œuvres et pallieront la fragmentation et la dispersion de l'auditoire montréalais. La majorité des œuvres seront le fruit de commandes de la Société et jouées en première audition par celle-ci.

Somme toute, la SMCQ aura contribué à l'institutionnalisation d'œuvres et de compositeur·rice·s jadis marginalisé·es ainsi qu'au développement de la pensée musicale contemporaine québécoise (p. 87). Ce chapitre est sans doute le plus étoffé en raison de l'importance de l'organisme et de la durée de son existence. Son développement va de pair avec l'émergence de plusieurs organismes culturels qui se révéleront fondamentaux dans l'institutionnalisation de la musique, contemporaine ou non. Ainsi, la SMCQ émerge au moment où le financement culturel de l'État est orienté vers la construction d'un répertoire national.

Les Événements du Neuf entreprennent le mandat d'explorer «tous» (p. 97) les courants esthétiques contemporains et d'échapper aux formes standardisées de concert. Fondé par José Evangelista, John Rea, Lorraine Vaillancourt et Claude Vivier, l'organisme présentera 50 événements qui bouleverseront les habitudes de

concert et remettront en question les limites de ce que l'on considère alors être la musique contemporaine. D'un côté, la programmation élargira l'horizon esthétique contemporain, en laissant place entre autres aux musiques extra-occidentales et improvisées. De l'autre, elle offre la possibilité de contester le rôle de l'art dans le quotidien en explorant de nouveaux contextes de diffusion par la création de *happenings*. Ces événements bouleversent les paramètres conventionnels de la forme concert; ils ont lieu dans des endroits inusités, affichent des horaires et programmes atypiques et comportent des éléments visuels imposants. En référence aux Événements du Neuf, les «manifestations artistiques» (p. 59) auront par exemple lieu le neuvième jour du mois à 9h du soir.

Le nouvel organisme innove aussi sur le plan organisationnel. En s'établissant à l'Université de Montréal, il bénéficie de l'accès aux salles de répétitions, aux services d'enregistrement et de sonorisation ainsi qu'à un vaste bassin d'étudiants. En échange des formations offertes par les Ateliers des Événements du Neuf, l'Université réduit considérablement les coûts de production de l'organisme. Cette structure permet de proposer une programmation variée et audacieuse, comportant des œuvres pratiquement impossibles à monter dans un contexte où les conventions collectives sont instaurées.

L'organisme n'excluant aucune proposition esthétique, l'absence d'une politique de programmation stricte lui permet de se libérer d'une pensée «nationaliste» (p. 106), telle que prônée par la SMCQ. Toutefois, l'élan novateur des Événements du Neuf faiblira dans les années 1980 sous le poids de contraintes financières, de la réduction de la couverture médiatique attribuée à l'ensemble de la musique classique et de difficultés organisationnelles. L'organisme se tournera vers le mécénat d'État, adaptera ses pratiques administratives et révisera sa direction artistique. L'autrice suggère que le subventionnement d'État a eu des conséquences négatives sur l'organisme puisque «la programmation évolue vers un modèle conformiste, plus proche d'une institutionnalisation des pratiques» (p. 137). Stratégie qui mènera au désintéressement progressif du public. Après douze saisons de riches programmations, le concert «NEM/GMEM⁴» servira de point de rupture pour les Événements du Neuf qui confieront au NEM le soin de poursuivre l'exploration musicale avec le public montréalais. Somme toute, les Événements du Neuf auront permis de désacraliser la musique contemporaine et ses compositeurs, de transformer les habitudes de réception du public montréalais et d'accroître l'accessibilité à l'innovation musicale.

⁴ Le titre du concert réfère au Nouvel ensemble moderne ainsi qu'au Groupe de musique expérimentale de Marseille (GMEM), soit un regroupement de compositeurs et compositrices s'intéressant à la musique électroacoustique et à la musique mixte (p. 128).

Étudiante au Conservatoire de Musique de Montréal, la flûtiste originaire du Saguenay Véronique Lacroix fonde en 1987 l'Ensemble Contemporain du Conservatoire. L'ensemble, jusqu'alors étudiant, prendra le nom qu'on lui connaît — Ensemble Contemporain de Montréal — en 1990 au moment d'entériner sa constitution officielle au Conservatoire (p. 145). Ce changement de statut permet de professionnaliser l'ensemble composé d'une vingtaine d'interprètes, qui seront regroupé·e·s en fonction de l'instrumentation requise des œuvres au programme. Les concerts des trois premières années n'étant pas répertoriés, l'autrice s'intéresse aux axes de programmation situés entre 1990 et 2006.

Suivant le modèle organisationnel de la SMCQ, l'ECM bénéficie de subventions gouvernementales et se divisera dès 1995 — Ensemble musical et Fondation — afin d'exempter sa société de taxes et d'impôts. Tout comme les Événements du Neuf à l'Université de Montréal, l'ECM bénéficie du soutien institutionnel du Conservatoire et du statut d'ensemble en résidence. L'ECM se distingue des autres sociétés de concert d'abord par son implication dans la formation musicale par l'entremise de concours tels « Génération » et sa démarche esthétique orientée vers la recherche et la création. Consacrant essentiellement sa programmation aux compositeurs et compositrices en début de carrière, l'organisme met au cœur de sa mission la formation et l'innovation. Le pari d'originalité de la fondatrice sous « [l']étiquette d'ensemble en émergence » (p. 190) aura marqué la programmation de l'ECM d'une personnalité unique, s'étendant au-delà des « classiques » de la musique contemporaine.

Parallèlement, les formules de « concerts thématiques » ou encore les « Ateliers et concerts » offrent une approche inclusive où le public a un rôle à jouer. D'une part, les œuvres du passé servent de fils conducteur et contribuent à la compréhension du nouveau répertoire, l'auditoire peut ainsi les comparer aux « classiques » selon des motifs, des instrumentations ou des thèmes choisis. D'autre part, ces ateliers permettent au public d'être témoin du processus de recherche et de création dans un contexte de laboratoire sonore. Dans les deux cas, l'objectif est de favoriser la continuité et l'innovation dans la pensée musicale contemporaine et d'attirer de nouveaux publics.

Véronique Lacroix sera l'instigatrice de nombreux projets originaux, audacieux et issus d'une grande variété esthétique au sein d'un calendrier chargé pour l'ECM. Tel que le rapporte Couture :

au total, 151 œuvres ont été commandées à 85 compositrices et compositeurs par l'ECM entre 1987 et 2006. Ce nombre est exceptionnel si on le compare avec celui des œuvres

commandées par la SMCQ (55) et le NEM (25) pendant la même période (p. 190-191).

Le dynamisme et la productivité de l'ECM résultent de la capacité de Lacroix, qui œuvre à la fois en tant que cheffe d'orchestre et de directrice artistique, à « repérer et à valoriser le talent individuel plutôt que de se contraindre à programmer des œuvres s'insérant dans une même esthétique » (p. 193). En outre, nul ne peut nier le rôle de cet organisme dans la vitalité et la créativité de la scène musicale contemporaine québécoise.

Le Nouvel Ensemble Moderne prendra en quelque sorte racine dans les Événements du Neuf en 1988 sous la forme d'un orchestre de chambre consacré à la diffusion d'œuvres « classiques contemporaines » (1998) ou spécialement écrites pour ce type de formation. L'ensemble réuni par la pianiste et cheffe Lorraine Vaillancourt contraste avec ceux des autres organismes : permanent, il vise à l'excellence d'interprétation de la musique contemporaine. Dès 1989, l'ensemble résidera à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Il ne s'agit donc pas d'une société de concerts, mais bien d'un orchestre de chambre professionnel de quinze instrumentistes qui se caractérise par la qualité exceptionnelle de ses exécutions. Le NEM accorde aux œuvres canoniques l'attention « qu'elles méritent » (p. 205) ; soit environ une heure de répétition par minute de musique. Malgré une structure organisationnelle optimale, son financement par l'État, une association avec une institution universitaire et une convention collective, les fonds manquent pour pérenniser la mission d'excellence et maintenir l'orchestre à temps plein.

L'intérêt marqué du NEM pour les « classiques modernes » s'inscrit dans la perspective historiquement mise de l'avant par la Seconde École de Vienne : moderne, européenne et « classique » (p. 213). Comme le mentionne Couture : « l'examen du répertoire du NEM nous révèle que tout un pan de l'histoire est occulté, comme si le temps s'était arrêté entre la *Symphonie*, op. 21 (1929) de Webern et le *Sequenza V* (1966) de Berio » (p. 213). Cette direction artistique comporte deux difficultés : la nécessité de mettre des œuvres originales au programme — nécessaire pour l'obtention de subventions d'État — et les attentes du public en matière d'exploration et de nouveauté.

Mettant sur pied le Forum international des jeunes compositeurs (1991) et le programme MusMix (2002), le NEM déplacera son axe de programmation vers la recherche et la création, de même que l'expérimentation et la diffusion d'œuvres nouvelles. Cette nouvelle vocation culminera avec Le Vivier, fondé en 2008 et installé en 2015 dans l'enceinte du Gesù-Centre de créativité, lieu entièrement dédié à la création musicale. Le NEM possède une solide réputation

nationale et internationale pour la qualité des exécutions qu'il propose, son intérêt pour les œuvres «classiques» du xx^e siècle, mais également pour «sa capacité à développer des projets singuliers dans le domaine de l'innovation musicale» (p. 238).

L'ouvrage d'Ariane Couture repose sur une documentation riche ; le lectorat s'y retrouve aisément grâce à l'organisation claire des chapitres et aux multiples tableaux de présentation historique, en plus des listes détaillées des œuvres. L'autrice a survolé non moins de 515 concerts offerts à Montréal et colligé une impressionnante quantité d'archives. La force de l'ouvrage repose sur l'exhaustivité des données recueillies et une organisation méthodique de celles-ci qui intéresseront les adeptes de la scène contemporaine québécoise. De plus, l'étude de la programmation se révèle bien exécutée. Bien que cette publication soit issue d'une thèse de doctorat, ce qui justifie que l'année 2006 a été choisie pour clore l'étude, les lecteurs et lectrices en apprécieront la légèreté du cadre théorique exposé de façon rapide et efficace en début d'ouvrage et laissant place à l'étude concrète des programmations.

Néanmoins, l'étendue et l'imposante quantité de données factuelles font obstacle à l'analyse du lien entre musique et politique sous-entendu par l'étude des sociétés de concert. L'approche axée sur la programmation peine à révéler les transformations socioculturelles québécoises dans une perspective globale. Ainsi, les conclusions tirées par l'autrice gagneraient à être élaborées davantage. Par exemple, bien que les critères du subventionnement d'État soient explicités dans les chapitres et permettent la compréhension de certains enjeux des institutions observées, l'absence d'une analyse approfondie de ses conséquences sur la création musicale et les programmations laisse le lectorat sur sa faim. Autrement dit, les effets des politiques culturelles sur la construction d'un répertoire national auraient gagné à être explicités plutôt que sous-entendus. Par ailleurs, dans son étude de la programmation, l'autrice procède de façon thématique et classe les œuvres selon les termes «référence» ou «classique contemporaine» empruntés à Aguila, ce qui restreint l'analyse des différents mouvements esthétiques. Néanmoins, les connaisseurs en matière d'institutionnalisation musicale, de musique contemporaine et de politiques culturelles trouveront là une ressource non négligeable sur les quatre sociétés de concert observées.

En somme, l'ouvrage de Couture navigue au travers des transformations institutionnelles pour dessiner le portrait d'une scène contemporaine québécoise vibrante. Elle conclut qu'entre 1996 et 2006 «la SMCQ, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM ont constitué des vitrines exceptionnelles pour les œuvres québécoises, canadiennes et internationales du xx^e siècle» (p. 256). Pour chacune de ces sociétés de

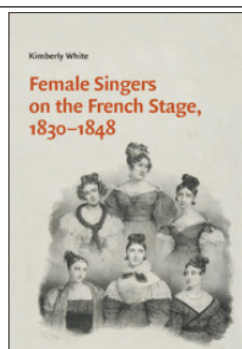
concert, le moment fondateur, les prémisses et les missions, le fonctionnement administratif, la direction artistique et les activités de concerts ont été dûment présentés. Cette structure a permis d'observer les transformations entre les intentions de départ et les résultats dans une perspective historique, institutionnelle et musicologique. Passant de la marginalité à l'institutionnalisation, la pensée musicale contemporaine québécoise a connu d'importants défis et rebondissements dont les différents axes de programmation portent la marque. La SMCQ, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM se sont transformés en regard des subventions d'État, des exigences de recherche et de création, des difficultés financières et de la fragmentation progressive du public. Ils se démarquent selon leur axe de programmation et leur vision esthétique respectives, en plus d'avoir conjointement contribué au développement de la pensée musicale contemporaine québécoise.

Lysandre Champagne, chargée de recherche à l'Observatoire de la culture et des communications du Québec

Kimberly White

Female Singers on the French Stage, 1830–1848

Cambridge, Cambridge University Press, collection « Cambridge Studies in Opera », 2018, 239 p. ISBN 978-1-107-10123-4



L'historiographie musicale a longtemps accordé la préférence aux compositeurs sur les interprètes, à la musique symphonique et de chambre sur l'opéra, à l'opéra italien sur l'opéra français ; et oui, aux hommes plutôt qu'aux femmes. Il reste donc encore beaucoup à découvrir et à écrire sur les cantatrices qui ont pratiqué les genres lyriques français au XIX^e siècle. Un article daté de 1994 par Mary Ann Smart consacré à la mezzo-soprano française Rosine Stoltz a d'abord montré la voie¹. Ce n'est que depuis la fin des années 2000 que, parmi les musicologues d'expression anglaise, les chercheur·e·s Karen Henson, Steven Huebner, Kerry Murphy, Sean Parr, Hilary Poriss, Clair Rowden ou Flora Willson ont contribué à éclairer les figures de Pauline Viardot, Caroline Carvalho, Christine Nilsson, Céléstine Galli-Marié, Nellie Melba, Sibyl Sanderson, Emma Calvé² : autant de noms incontournables pour quiconque fréquente ces répertoires créés par des femmes jusqu'ici largement méconnues. Le cas de Viardot, également compositrice et animatrice culturelle, est probablement celui qui suscite le plus d'intérêt. Delphine Ugalde, dont la biographie n'est pas moins passionnante, mériterait peut-être elle aussi une attention plus poussée : si on exclut le livre qui nous occupe ici, elle n'a eu droit, à ma connaissance, qu'à une unique apparition dans un article de Delphine Mordey sur la musique durant la Commune de Paris³.

Ce n'est pas un hasard si les cantatrices que je viens d'évoquer ont plutôt tendance à être des célébrités du Second Empire et de la Troisième République : le développement de la presse et du vedettariat au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle a facilité la tâche aux historiens, en leur fournissant à la fois une masse de renseignements

et un cadre d'analyse. Si on peut qualifier le champ de recherche ouvert en 2006 par le livre de Susan Rutherford *The Prima Donna and Opera, 1815–1930* de « *prima donna studies* », il faut reconnaître qu'il a fait la part belle à ce type particulier de *prima donna* qu'est la diva de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e⁴.

Le livre de Kimberly White *Female Singers on the French Stage, 1830–1848* vient à la fois s'insérer dans ce champ des *prima donna studies* et en atténuer l'insistance sur la diva (en se rapprochant peut-être davantage de l'intention originelle de Rutherford). White s'intéresse à l'artiste lyrique non pas en tant que diva, mais en tant que travailleuse ; non pas à l'individu, mais au collectif ; non pas à la créature extraordinaire qui ne saurait se soumettre aux conventions sociales, mais à des femmes auxquelles on reproche, au contraire, d'être trop ordinaires et trop rangées. La littérature sur les divas de la Troisième République est souvent à l'image de leur iconographie : des portraits en costume de scène à l'expression et aux couleurs intenses, tel celui de Galli-Marié en Carmen par Henri-Lucien Doucet ou celui de Rose Caron en Salammbô par Léon Bonnat. Le livre de White, au contraire, est fidèle à l'illustration choisie pour la jaquette : une lithographie au clair-obscur très doux qui rassemble, sur un plan d'égalité et sans signes distinctifs, six artistes de la scène parisienne du début des années 1830.

Le portrait de groupe de la jaquette est un portrait « [d']actrices » au sens qu'avait le mot au XIX^e siècle, tous genres théâtraux confondus : y figurent trois cantatrices du Théâtre-Italien et deux comédiennes. White, quant à elle, se borne au personnel de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, les deux compagnies qui, encore sous la Monarchie de Juillet, détenaient le monopole des genres lyriques français. Mais ce qu'elle dessine ici, c'est bel et bien un portrait de groupe. À la rigueur, on pourrait reconstruire l'âge d'or du grand opéra français à partir de seulement quatre interprètes : Laure Cinti-Damoreau, la créatrice de *La Muette de Portici*, *Guillaume Tell* et *Robert le Diable* ; Julie Dorus-Gras et Cornélie Falcon, les deux sopranos de *Gustave III*, *La Juive* et *Les Huguenots* ; et Rosine Stoltz, la protagoniste des grands opéras de la fin des années 1830 et du début de la décennie 1840, dont *La Favorite*. C'est l'approche qu'adopte Karin Pendle, pionnière des études sur l'opéra

¹ Mary Ann Smart (1994). « The Lost Voice of Rosine Stoltz », *Cambridge Opera Journal*, vol. 6, n° 1, p. 31-50.

² Karen Henson (2015). *Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press ; Steven Huebner (2009). « La princesse paysanne du Midi », dans Annegret Fauser et Mark Everist (dir.), *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*, Chicago, The University of Chicago Press ; Kerry Murphy (2011). « Melba's Paris Debut: Another White Voice? », *Musicology Australia*, vol. 33, n° 1, p. 3-13 ; Sean M. Parr (2011). « Caroline Carvalho and Nineteenth Century Coloratura », *Cambridge Opera Journal*, vol. 23, n° 12, p. 831-17 ; Hilary Poriss (2015). « Pauline Viardot, Travelling Virtuosa », *Music and Letters*, vol. 96, n° 2, p. 185-208 ; Clair Rowden (2019). « Deferent Daisies: Caroline Miolan Carvalho, Christine Nilsson and Marguerite, 1869 », *Cambridge Opera Journal*, vol. 30, n° 2-3, p. 237-258 ; Flora Willson (2010). « Classic staging: Pauline Viardot and the 1859 *Orphée* revival », *Cambridge Opera Journal*, vol. 22, n° 3, p. 301-326.

³ Delphine Mordey (2010). « Moments musicaux : High Culture in the Paris Commune », *Cambridge Opera Journal*, vol. 22, n° 1, p. 1-31.

⁴ Susan Rutherford (2006). *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*, Cambridge, Cambridge University Press ; Voir aussi Rachel Cowgill et Hilary Poriss (dir.) (2012). *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press ; et Karen Henson (dir.) (2016). *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press.

romantique français récemment disparue, dans un article sur la *prima donna* parisienne de 1830 à 1850⁵ qui ne prend en considération qu'un petit nombre de cantatrices. Le projet de White est d'une tout autre envergure, comme en témoigne l'annexe où figurent les résumés biographiques de dizaines d'artistes, parmi lesquelles on retrouve les grandes gloires de l'Opéra tout comme des musiciennes n'ayant pas connu le succès. White affirme s'être penchée sur «la vie et la carrière de près de cent interprètes, des premiers rôles jusqu'aux "ratées"⁶» (p. 1). En outre, l'autrice est sensible au fait que les sources publiées (coupures de presse, littérature) témoignent souvent de fantasmes masculins plutôt que des portraits de femmes réelles — d'où la nécessité de s'appuyer, comme elle le fait, sur des sources d'archives.

Bien qu'elle n'emploie pas le mot prosopographie, d'ailleurs peu courant en anglais, la démarche de White se rapproche de cette méthodologie qui consiste à tracer une biographie collective d'un milieu social à partir des biographies individuelles de ses membres. Quoique le titre de l'ouvrage soit *Female Singers* au pluriel, le livre est une biographie collective de la cantatrice française. La répartition en chapitres scande les étapes successives de la vie de cette cantatrice idéal-typique : la formation, les débuts, les conditions de travail, la vie privée et le retrait de la scène. Cette articulation fait émerger deux axes de conflictualité, deux contradictions de fond qui font en sorte que la cantatrice s'expose à des sollicitations concurrentes. La plus évidente est bien entendu la contradiction entre l'artiste et la femme honnête : la cantatrice est censée à la fois se démarquer des conventions sociales au nom du culte romantique du génie et s'y conformer au nom de la morale bourgeoise. Cela revient à dire que les cantatrices «étaient soit la propriété de leurs maris, soit celle du public (masculin⁷)» (p. 89). Le spectre de la «cantatrice mariée» fait l'objet d'une véritable panique morale où, en apparence, ce serait l'excès de pudeur qui ferait scandale. Mais à y regarder de plus près, l'enjeu est le droit des hommes à disposer des femmes, comme le révèle on ne peut plus clairement le critique Henri Blanchard : «toute actrice [...] doit être du domaine public» (p. 192). Ceux qui sont familiers avec la France fin-de-siècle savent que les choses ne vont pas beaucoup s'améliorer après la Monarchie de Juillet. *Le Figaro* publie à la une, en date du 15 août 1886, un article d'Henry Fouquier qui porte le même titre que celui de Blanchard plus de cinquante ans auparavant : «Les Actrices mariées». Le contenu n'a pas trop changé non plus : Fouquier prend comme prétexte les tout récents mariages d'Adelina Patti et de Christine Nilsson pour insinuer que les femmes de théâtre célibataires

rendent un service à la société en assurant l'apprentissage sentimental et sexuel des jeunes hommes avant qu'ils se marient.

L'autre contradiction qui traverse *Female Singers on the French Stage* concerne moins spécifiquement les femmes que la Monarchie de Juillet. Elle n'est pas mise en avant de façon aussi explicite, mais émerge néanmoins de la juxtaposition des chapitres sur la formation des cantatrices et sur leur milieu professionnel. Il s'agit de la tension entre ce qu'on pourrait appeler l'artiste-fonctionnaire et l'artiste-entrepreneuse. En lisant les pages consacrées au Conservatoire de Paris, on peut conclure que, selon le modèle hérité de la Restauration, l'Opéra et l'Opéra-Comique sont des grands corps de l'État, que leurs artistes sont de haut·e·s fonctionnaires, et que le Conservatoire est la grande école qui prépare les candidat·e·s à ces postes. Les termes sont certes anachroniques, mais les concepts ne le sont pas forcément : le Conservatoire, après tout, a été fondé lors de la réorganisation des formations spécialisées entreprise en 1794 et 1795 par la Convention thermidorienne et le Directoire, qui a également produit l'École Polytechnique et le premier embryon de la future École normale supérieure. Si on décide de voir ici à l'œuvre un idéal méritocratique (encore un terme anachronique...), les observations de White — chiffres à l'appui — sur l'origine sociale des cantatrices sont d'autant plus pertinentes. Les histoires d'ascension fulgurante, de la misère jusqu'au sommet de la gloire — lesquelles, comme le remarque White, relèvent davantage de la fantaisie que de la réalité —, serviraient précisément à valider cet idéal méritocratique. Le stéréotype littéraire de la petite fille pauvre à la voix d'ange devenue *prima donna* serait alors au corps des artistes lyriques de l'État ce que le proverbial soldat portant dans sa giberne le bâton de maréchal est à l'armée. (À la liste que dresse White des incarnations de ce stéréotype, on pourrait ajouter, quelques décennies plus tard, l'héroïne de *La Tosca* de Victorien Sardou). L'endogamie dans les milieux théâtraux et la transmission intergénérationnelle de la profession, quant à elles, seraient des indices de ce que la sociologie bourdieusienne qualifie de reproduction de corps⁸. Il serait intéressant, à ce propos, d'élargir le regard aux artistes de la Comédie-Française, de façon à avoir une vision globale des parcours des «actrices» rattachées aux théâtres d'État.

À partir des années 1830, pourtant, ce modèle est remis en question. L'Opéra et l'Opéra-Comique se réorientent vers une gestion managériale, et les artistes se voient offrir toujours davantage de perspectives d'enrichissement, mais

⁵ Karin Pendle (1986). «A Night at the Opera: The Parisian Prima Donna, 1830–1850», *The Opera Quarterly*, vol. 4, n° 1, p. 77-89

⁶ «The lives and careers of almost one hundred performers, from the lead artists to the "failures"» (p. 1).

⁷ «Either [...] belonged to their husbands or they belonged to the (male) public» (p. 89).

⁸ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron (1970). *La Reproduction*, Paris, Les Éditions de minuit.

toujours moins de stabilité et de protection. On ressent, à la lecture de cet ouvrage, qu'un fossé se creuse entre la formation assurée par le Conservatoire et le marché du travail théâtral. Des élèves que les classes de chant du Conservatoire ont préparées à une carrière de fonctionnaires se retrouvent à devoir se frayer un chemin dans un monde où le «laisser-faire» capitaliste règne impitoyablement. Pour éclairer les défis auxquels sont confrontées les cantatrices, White dispose d'un atout inattendu et précieux. À plusieurs reprises, elle recourt à des mémoires inédits de Delphine Ugalde, qu'elle a pu consulter au musée de la Mutuelle nationale des artistes. Et qui mieux qu'Ugalde pour représenter le nouveau type d'artiste-entrepreneuse? La carrière de cette interprète d'opéra-comique, d'opérette et de féerie couvre en effet l'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique et les théâtres commerciaux, sans oublier l'expérience qu'elle acquiert comme titre de directrice de théâtre. On pourrait penser que l'inclusion d'Ugalde, fondamentalement une artiste du Second Empire dont les débuts remontent à 1848, serait déplacée dans un livre sur la Monarchie de Juillet. Au contraire, elle est tout à fait justifiée: non seulement il serait insensé de se priver d'une source aussi rare que ses mémoires, mais on apprécie mieux le nouveau marché du travail en se plaçant en aval dans le temps, de la même façon qu'il faut se placer en amont pour comprendre le Conservatoire.

Malheureusement, les mémoires d'Ugalde font figure d'exceptions parmi les documents dont nous disposons. White, on l'a dit, est déterminée à ne pas laisser les hommes parler à la place des femmes dont elle se préoccupe; en même temps, elle est pleinement consciente que ses tentatives de restituer la voix des femmes se heurtent à des sources limitées. Elle arrive pourtant à montrer que la cantatrice de cette époque pouvait profiter au mieux des espaces d'autonomie que la loi et les conventions sociales lui accordaient. Et son livre est aussi une réussite à un autre égard. Le plus naturel, ou le plus facile, quand on écrit sur des interprètes, c'est de les réduire à leurs rôles, ou de considérer que leur contribution la plus significative à l'histoire de la musique consiste en leur association avec les compositeurs. Ces tendances deviennent à la fois plus prononcées et plus problématiques s'il s'agit d'interprètes féminines. Mais une fois la lecture de *Female Singers on the French Stage* terminée, on se rend compte qu'il est possible d'écrire un livre entier en parlant de la cantatrice pour elle-même, et jamais de la cantatrice en tant que muse. Et c'est rafraîchissant.

Tommaso Sabbatini, Newton International Fellow, University of Bristol

Marie-Hélène Benoit-Otis

et Cécile Quesney

***Mozart 1941 : La Semaine Mozart
du Reich allemand et ses invités
français***

Rennes, Presses universitaires

de Rennes, 2019, 254 p.

ISBN 978-2-7535-7598



Dans son livre *Errata*, le critique littéraire George Steiner rapporte une discussion autour d'une question posée par György Lukács, sur ce qu'il nomme «l'extraterritorialité politique de la musique¹». Steiner s'interroge sur l'usage politique de la musique, et au sujet de l'immunité de certains compositeurs, dont Wolfgang Amadeus Mozart, face à la manipulation de leur œuvre. En réponse, son interlocuteur joue au piano quelques notes de l'aria «*Der Hölle Rache*» de la Reine de la Nuit, et estime impossible de transformer la musique de Mozart en vecteur de propagande. Par opposition notamment à Wagner ou à Beethoven, Steiner soutient l'idée selon laquelle la manipulation politique de la musique de Mozart n'est qu'une bizarre contingence politique : les arts musicaux seraient au-delà du bien ou du mal. Après avoir lu *Mozart 1941*, la naïveté de Steiner lorsqu'il postule l'extraterritorialité politique de la musique paraît évidente.

Les autrices de *Mozart 1941* examinent la *Semaine Mozart du Reich allemand* à Vienne en 1941, une célébration du 150^e anniversaire de la mort du compositeur né à Salzbourg. Divisé en cinq chapitres et un épilogue, le livre retrace la Semaine Mozart, depuis «ses sources d'inspiration» en 1931 (p. 21) jusqu'aux conséquences, dans l'après-guerre, pour les 22 invités français dont certains sont jugés et sanctionnés pour leur participation (p. 203-206). Le premier chapitre retrace l'essentiel de l'histoire de l'organisation du festival viennois, les conflits entre les factions du III^e Reich, et les efforts de propagande. Le deuxième et le troisième chapitre sont consacrés à la présence de la délégation française, à la composition de son effectif, et à l'accueil qui lui a été accordé à Vienne. Dans le chapitre 5, les autrices examinent la presse française, notamment les articles écrits par les membres de cette même délégation. Elles y expliquent la rhétorique de la propagande du III^e Reich, dont le discours sur Mozart est analysé dans le quatrième chapitre. Enfin, l'épilogue est dédié aux conséquences, dans l'après-guerre et la période de dénazification, de la collaboration des invités français à la propagande nazie.

Après l'armistice avec la France en 1940, la victoire britannique lors de la bataille d'Angleterre et les succès

initiaux de l'invasion de l'Union soviétique durant 1941, le III^e Reich consolide son emprise sur les territoires déjà annexés. L'expansion agressive de l'armée allemande à l'ouest et vers l'est exige des approches différenciées auprès des populations en territoire occupé, en l'occurrence la destruction à l'est et la persuasion à l'ouest. À l'est, le mépris à l'endroit des populations et de leurs cultures entraîne un programme génocidaire de destruction, de déportations et d'aryanisation. En ce qui concerne la France occupée, la stratégie comporte plusieurs volets : la répression de la résistance, l'appel à la collaboration et la propagande basée sur l'idée de paix entre les deux pays. L'effort de persuasion se traduit alors par une alliance culturelle, renforcée par la séduction des élites, ainsi que par une apparence de continuité et de normalité politique et culturelle pour la population (p. 75-76). C'est dans le cadre de cet effort de séduction que les bureaux de propagande du III^e Reich organisent des voyages d'artistes sur ses territoires, notamment la venue d'une délégation de musiciens, compositeurs, musicologues et journalistes français à Vienne à l'occasion de la Semaine Mozart.

Sur le plan de la propagande, la caractéristique la plus frappante qui ressort de l'étude de Benoit-Otis et de Quesney est la transformation de Mozart en icône du III^e Reich. Joseph Goebbels (le ministre de l'Éducation du peuple et de la propagande) et son bureau s'efforcent de présenter Mozart comme un compositeur germanique dont le génie universel présage et incarne le renouvellement culturel et martial de l'Allemagne. Ces événements se déroulent au moment où les armées nazies rencontrent des difficultés dans l'offensive contre l'URSS. Ainsi, le compositeur dont la biographie et l'œuvre attestent d'une singulière ouverture aux influences musicales et culturelles de toute l'Europe est converti par le Reich allemand en symbole aryen, en un «symbole guerrier» culturel, à la fois populaire et représentatif de la culture humaine la plus raffinée (p. 132). C'est dans cet esprit que l'ouverture de *Don Giovanni* et la *Symphonie n° 41* («Jupiter»), deux compositions de Mozart toutes aussi populaires que monumentales, sont présentées à l'ouverture du festival, accompagnées par le discours officiel de Baldur von Schirach, gouverneur (*Gauleiter*) de la région de Vienne et l'un des responsables de l'organisation du festival.

La mobilisation de l'art est un objectif central du régime nazi dès son arrivée au pouvoir en 1933. Celui-ci exhorte les artistes à se joindre au nouvel ordre national et met en place un appareil de répression, de censure et d'exclusion des manifestations artistiques indésirables. L'institution encadrant ces opérations est la Chambre de la culture du Reich, ou *Reichskulturkammer* (RKK), dirigée par Goebbels. À l'image de l'idéologie du parti nazi (NSDAP —

¹ George Steiner (1998), *Errata : An examined life*, New Haven, Yale University Press, p. 80.

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, Parti national-socialiste des travailleurs allemands), alors que le processus de transformation de la culture et de l'ensemble de la société allemande est connu comme la *Gleichshaltung* (mise au pas ou synchronisation). Selon celle-ci, toute opposition au régime nazi, en pratique tout comme en principe, doit être éliminée pour garantir la perfection du projet d'un *Reich*, d'un *Volk* et d'un *Führer* proposé par Adolf Hitler. Les sphères politique, économique, religieuse et culturelle doivent dorénavant se soumettre à l'encadrement des institutions politiques et sociales imposées par le gouvernement. Toutes les manifestations artistiques sont donc soumises aux disputes politiques internes du NSDAP à l'échelle locale et régionale, ainsi qu'aux jugements esthétiques, parfois contradictoires, émis par Hitler, Goebbels ou Rosenberg². La RKK est notamment chargée d'éliminer de la société allemande l'influence du «Bolchévisme culturel» et de «l'art dégénéré», lequel fait l'objet de la fameuse *Entartete Kunst* (Exposition de l'art dégénéré) de 1937. Cette dernière est organisée par la Chambre des arts visuels du gouvernement, en contre-exemple d'une autre exposition exaltant cette fois le nouvel art qui devait être privilégié selon le III^e Reich.

Von Schirach et Goebbels sont respectivement responsables des programmes de la Semaine Mozart et de la Semaine du Reich de 1941. Les autrices soulignent toutefois que plusieurs parallèles peuvent être établis entre ces festivités de 1941 et les célébrations planifiées à Vienne par Heinrich Damisch en 1931. Avec un programme musical très similaire, le festival de 1941 est en «continuité formelle» (p. 29) avec celui organisé dix ans plus tôt. Ces deux événements ont en commun la scène viennoise, l'encadrement politique de la musique, les commémorations symboliques, de même que les concerts et les événements académiques. C'est plutôt sur le plan symbolique et politique que le III^e Reich introduit des changements importants, en redéfinissant la figure du compositeur, très populaire, de façon à le faire correspondre à la propagande raciste et impériale du régime hitlérien.

Dans le chapitre 4 Benoit-Otis et Quesney exposent magistralement la portée de ce changement de l'image et de l'œuvre de Mozart. D'une part, le régime entreprend d'effacer les contributeurs juifs et les références maçonniques dans l'œuvre du compositeur, à tout le moins de les minimiser et de les dénigrer (p. 136). Cette stratégie permet de manipuler la réception et l'interprétation de l'œuvre — par exemple, en préconisant l'utilisation de la traduction «aryanisée» de Schünemann dans les représentations des opéras italiens —, sans l'interdire complètement. D'autre part, le régime

entreprend de faire de Mozart, tout comme il le fait pour d'autres compositeurs, un symbole de l'éthos martial des nazis et de leur projet d'hégémonie culturelle. Les discours des responsables de l'appareil de propagande — Goebbels et Von Schirach — supposent un lien inextricable entre le projet totalitaire du Reich et la promotion du génie culturel allemand représenté par Mozart. L'appropriation du nom du compositeur devient ainsi un facteur de légitimation de l'invasion allemande, à savoir la volonté d'imposer par les armes un ordre culturel.

Toutefois, pour que cette image soit cohérente, la propagande nazie propage l'idée que Mozart, en tant qu'importante figure germanique, incarne le renouvellement du «vrai» *Volk*, par «son caractère populaire, car éminemment accessible» (p. 147), et son mépris des élites corrompues de Vienne au XVIII^e siècle. Dans ce cadre, Mozart serait un vénérable représentant de la renaissance du peuple allemand sous le nouveau régime — une idée issue du mouvement *Völkisch*, caractérisé par son anti-modernisme et son antisémitisme. Pour rendre cette idée explicite, les responsables de la Semaine Mozart mobilisent les organisations encadrant la vie sociale sous le régime nazi, notamment celles liées à la jeunesse dans le domaine politique (comme les Jeunesses hitlériennes) et musical (comme les chœurs d'enfants).

Le Mozart germanique est ainsi réaffirmé comme «génie» universel tout en démontrant la supériorité d'une culture, ce qui représenterait un motif suffisant pour mener la guerre selon le régime nazi. La propagande nazie s'efforce donc de relier Mozart à la conquête. La guerre trouve sa justification dans la volonté d'affirmer la vitalité allemande contre le bolchevisme, le judaïsme et le libéralisme. Mozart serait alors le symbole de la «nouvelle Europe musicale, guidée par une Allemagne désormais fédératrice» (p. 195), c'est-à-dire par ses aspirations civilisationnelles et par l'universalité du soi-disant génie aryen.

Ce projet de propagande et d'hégémonie culturelle exige que d'importantes ressources financières et politiques soient dévouées aux arts pendant la guerre. Selon l'historien Alan Steinweis, les artistes sont appelés à participer à l'effort de guerre, soit directement dans le cadre des programmes de divertissement des forces armées, soit dans leur rôle de contributeurs au maintien de la morale et du bien-être publics³. Le festival Mozart de 1941 offre un bon exemple des compromis auxquels le Reich doit se résoudre : financer un festival tout en composant avec la pénurie de musiciens occasionnée par leurs propres politiques de persécution raciale et de censure.

² Erik Levi (1996). *Music in the Third Reich*, New York, Palgrave MacMillan, p. 17.

³ Alan E. Steinweis (1993). *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, p. 147.

Les autrices consacrent ensuite une partie de l'ouvrage à la participation d'un groupe de Français invités aux événements de la Semaine Mozart. La délégation française qui fait l'objet du cinquième chapitre fait partie d'un vaste groupe d'individus conviés de partout en Europe. Leur invitation a pour but de « transformer les visiteurs étrangers en messagers de la grande réussite du Reich » (p. 163). Ceux-ci sont chargés de traduire ce message en termes clairs pour les médias et les publics européens, que leur territoire soit occupé ou non. Cette traduction se présente comme une critique culturelle et un témoignage d'un hommage historique à Mozart. Une des grandes réussites du Reich est d'avoir organisé une commémoration d'aussi grande envergure pendant la guerre, et d'en avoir fait un véritable pèlerinage culturel. Les membres des élites européennes invités deviennent ainsi des acteurs d'avant-garde dont le rôle consiste à apposer leur marque de légitimité culturelle à la propagande nazie. La nouvelle, « vraie figure de l'Europe⁴ », serait alors celle d'une hégémonie allemande.

Dans le cinquième chapitre et l'épilogue, les autrices démontrent que les efforts de propagande s'orientent vers la recherche de l'assentiment du public. Le festival Mozart constitue un projet civilisationnel, une concrétisation de la vision du monde nazi. Dans un processus à ce point idéologiquement chargé, l'argument d'une prétendue autonomie de l'art, de celle de la musique en particulier, n'est que le masque de l'instrumentalisation systématique de l'art par le régime. En exaltant le génie universel de la musique allemande, le régime nazi présente le festival Mozart, ainsi que la présence de musicologues et journalistes français, comme la démonstration d'une alliance basée sur le partage de valeurs culturelles. Les articles rédigés par les invités font part de la magnificence de la célébration et de l'esprit allemand. Certains de ces écrits reprennent des propos de la propagande nazie, comme la dérision de la musique et de l'esthétique modernistes, ou le renouvellement de la passion pour le génie de Mozart grâce au pouvoir rassembleur de la célébration à Vienne. Les recherches de Benoit-Otis et Quesney sur la presse musicale nous permettent également de constater que la Résistance, sous les coups de la répression, n'hésite pas à condamner la collaboration, d'ailleurs confirmée dans les procès d'épuration d'après-guerre (p. 200-201).

Affirmer l'extraterritorialité politique d'une musique, ou tenter de figer l'interprétation d'une figure, d'une œuvre ou de sa place dans le monde des idées, sont des projets problématiques. D'une part, nos perceptions esthétique, sociale et politique d'une œuvre et d'un artiste se transforment grâce au travail des musiciens, des musicologues, des

historiens et des biographes : certaines œuvres sont réévaluées, récupérées, par exemple par une nouvelle appréciation artistique. D'autre part, les représentations changeantes d'une œuvre reflètent son appropriation à chaque moment historique. Ces opérations sont, elles aussi, idéologiquement et culturellement chargées, bien qu'elle ne le soit heureusement pas toujours dans l'intérêt d'une exaltation monumentale et oppressante.

Les nazis n'ont pas réussi à réduire Mozart à une représentation construite par la propagande, non plus qu'à faire sombrer dans l'oubli Mendelssohn ou Mahler. Toutefois, comme le soulignent les autrices, le travail d'effacement antisémite a longtemps persisté dans les traductions allemandes des *libretti* de Da Ponte pour les opéras de Mozart. Cela nous montre qu'une réinterprétation idéologique pose le risque d'être normalisée, voire canonisée, même si le travail de reconstruction de la mémoire n'est jamais figé. Ainsi, l'image de Mozart européen célébrée dans le bicentenaire du compositeur (en 1991) est, elle aussi, le résultat d'une construction ou d'une « instrumentalisation » (p. 209). Les différences idéologiques déterminent les idées projetées sur la figure historique.

Selon le philosophe slovène Slavoj Žižek, l'idéologie est d'autant plus visible qu'elle ne se présente sous la forme de représentations trop littérales⁵. Nous voyons cet effet dans le cas du festival Mozart de Vienne et de ses « échos parisiens », où le compositeur est transformé en véhicule de l'idéologie et de l'esthétique national-socialiste. Dans cet ordre d'idée, une ontologie de la musique qui présente cet art comme expression universelle de valeurs intemporelles ignore souvent les aspects concrets sa production et de sa réception. Ces aspects historiques sont remplacés par une image idéalisée d'un art transcendant, comme pure expression nationale et intemporelle du génie individuel. L'étude de Benoit-Otis et Quesney met en évidence l'effacement de l'histoire en tant que phénomène politique et historique, en présentant les étapes de construction du Mozart « nazi » et le rôle du festival de 1941 à Vienne dans la projection internationale d'une image de la culture allemande sous le III^e Reich. Dans une abondance de détails issus d'un admirable travail de recherche d'archive, les autrices présentent la transformation idéologique de l'image et de l'œuvre de Mozart dans le cadre d'un événement démonstratif de l'assujettissement de la culture par le régime nazi.

Artur de Matos Alves, Professeur, Département Lettres, sciences humaines et communication, TÉLUQ — Télé-Université du Québec

⁴ Guy Ferchault (1942). « La Semaine Mozart à Vienne », *Cahiers franco-allemands*, n° 1, 1942, p. 32, tel que cité p. 196.

⁵ Slavoj Žižek (2002). « Hallucination as Ideology in Cinema », *Theory & Event*, vol. 6, n° 1, doi: 10.1353/tae.2002.0013.

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES



Graphisme et illustration : Anne-Julie Dudemaine

sodep
revues culturelles
québécoises

SODEP.QC.CA